



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Académico Profesional de Literatura

**La representación del sujeto aristócrata y del sujeto
juvenil drogado en Historietas malignas de Clemente
Palma**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Moisés Samuel Ysmael SÁNCHEZ FRANCO

ASESOR

Marcel VELÁZQUEZ CASTRO

Lima, Perú

2007

a Naty Franco

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
1) LA CRÍTICA ALREDEDOR DE LA NARRATIVA DE CLEMENTE	
PALMA.....	10
1.1. La crítica sobre la narrativa de Palma en revistas, periódicos y manuales de historia literaria.....	11
1.2. Los grandes proyectos de análisis e investigación en torno a la obra de Clemente Palma.....	36
1.3. Las tradiciones de lectura de la obra de Clemente Palma	44
1.3.1. El narrador exótico: La búsqueda de modelos estéticos e ideológicos foráneos para entender la narrativa modernista de Palma.....	45
1.3.1.1. El modelo decadentista francés.....	46
1.3.1.2. Los modelos franceses y rusos:	47
1.3.1.3. Los modelos alemanes y rusos.....	47
1.3.1.4. Los modelos norteamericanos y españoles.....	48
1.3.2. Las lecturas fundacionales: Palma el instaurador de	

géneros y de modalidades narrativas.....	48
1.3.3. La interrelación entre el discurso literario europeo y anglosajón y el discurso criollista en la narrativa de Clemente Palma:.....	48
1.3.4. Las reformulaciones estéticas: Clemente Palma, ¿narrador modernista o postmodernista?.....	49
1.3.5. La narrativa de Palma y el discurso de representación del cuadro sociohistórico finisecular.....	51
2) LA REPRESENTACIÓN DEL SUJETO ARISTÓCRATA EN <u>HISTORIETAS</u> <u>MALIGNAS</u>.....	54
2.1 La representación decadente del sujeto aristócrata en “Mors ex vita”.....	57
2.1.2. La construcción de las antípodas: la contraposición del sujeto aristócrata y del sujeto subalterno en “Mors ex vita”.....	63
2.1.3. Las fascinaciones edípicas: el objeto del deseo del sujeto aristócrata.....	71
2.1.4. Los espacios de trascendencia y barbarie del sujeto aristócrata: la biblioteca.....	76
2.2. La representación del sujeto aristócrata en “El hombre del cigarrillo”.....	82

2.2.1. La confrontación entre el sujeto aristócrata y del sujeto de clase media en el relato “El hombre del cigarrillo”.....	86
2.2.2. El sujeto aristócrata femenino en “El hombre del cigarrillo”	103
2.3 La representación del sujeto aristócrata en “La aventura del hombre que no nació”.....	106
2.3.1. La esquizofrenia del sujeto aristócrata terrateniente finisecular....	118
3) ANÁLISIS DE LOS RELATOS DE DROGAS DE <u>HISTORIETAS MALIGNAS</u>: EL CIGARRILLO Y EL ALCOHOL COMO AGENTES DECADENTES Y REVELADORES DE LOS MECANISMOS RETRÓGRADAS DE LA SOCIEDAD ARISTOCRÁTICA.....	120
3.1. “El hombre del cigarrillo” y el primer discurso drogado del texto.....	121
3.2. La representación del sujeto juvenil drogado en el relato “En el carretón”.....	125
3.3. “En el carretón”: una alegoría de la sociedad peruana de fines del XIX... ..	128
CONCLUSIONES.....	135
NOTAS.....	141
BIBLIOGRAFÍA.....	143

INTRODUCCIÓN

Manuel Burga y Alberto Flores Galindo escribieron en 1979 un texto capital: Apogeo y crisis de la República Aristocrática, en el cual se estudia y analiza un periodo crucial dentro de la historia peruana: aquel comprendido entre 1895 y 1932, periodo donde tiene su apogeo la clase oligárquica y donde al final del mismo, debido a diversos agentes políticos, económicos y culturales, dicha clase privilegiada se verá seriamente dañada, hasta su decadencia política en el oncenio, época en la que Leguía intentó modernizar el país y redefinir nuestra relaciones con el capital extranjero. La caída de la oligarquía provocó una sensible transformación social del país sobre todo en el plano de las relaciones con la economía y con la forma de asumir la modernidad. En otras palabras, ese ascenso de nuevos actores trajo una secuela de profundos cambios dentro de la mentalidad de las altas esferas de la sociedad: el carácter señorial, su posición egocentrista y su perspectiva contemplativa y pasiva con respecto a los avances científicos, así como su renuencia a las tentativas industriales, quedarán relegadas por la actitud activa de los burgueses, una muy reducida clase insurgente dueña de una mentalidad más vital, más dúctil a las nuevas exigencias políticas, económicas y sociales, que intentará cancelar, acaso sin éxito, los defectos estructurales de sus predecesores.

Al terminar de leer dicho libro, conjeturamos como imposible que no existiesen textos literarios, escritos dentro del periodo (1895-1932), que grafiquen esa decadencia

social de la oligarquía y que expliquen los temores y las obsesiones de dichos actores sociales. En esta tesis postulamos que Historietas malignas (1925), el segundo libro de relatos de Clemente Palma y uno de los textos literarios menos estudiados por la crítica, configura sujetos aristócratas que interpretan el proceso de modernización y retratan y participan del cuadro de la caída y descomposición social y moral de la oligarquía tanto limeña como provinciana del Perú de inicios del siglo XX.

Nuestro estudio está dividido en tres capítulos: en el primero hacemos un recuento cronológico de los discursos interpretativos que la narrativa de Palma ha recibido desde la publicación de Cuentos malévolos en 1904. Asimismo, clasificaremos metacriticamente, en virtud de un enfoque comparativo, dichos comentarios para de esa forma establecer las tradiciones o rutas de lectura, es decir, los patrones estéticos o ideológicos que han permitido y permiten aún entender la narrativa palmista. En ese orden de cosas, develaremos además por qué Historietas malignas ha sido un libro despreciado por la crítica o, en su defecto, cuáles han sido los juicios que ha recibido este texto luego de su publicación

En el segundo capítulo, nos abocamos a analizar tres relatos de Historietas malignas: la novela corta “Mors ex vita”, “El hombre del cigarrillo” y “Aventura del hombre que no nació”. Nuestro análisis está regido por la hermenéutica social del texto. Por ende, exploramos y analizamos las reciprocidades y distancias entre el texto literario de Palma y los hechos sociales o culturales analizados o estudiados en textos históricos o interdisciplinarios sobre la etapa finisecular y los inicios del siglo XX en el Perú. En ese sentido, la intención pragmática de este acápite es develar las oscilaciones del sujeto aristócrata y los motivos de su decadencia, así como entender cómo era asimilada o rechazada en las altas esferas sociales peruanas el proceso de modernización que vivía el mundo.

En el tercer y último capítulo de nuestra tesis, analizaremos los dos relatos relacionados con la literatura de drogas: “El hombre del cigarrillo” y “En el carretón”; en nuestro análisis indagaremos sobre cómo las drogas se convirtieron en agentes de decadencia, de corrupción social y moral, en causantes de esa atmósfera retrograda que parecía definir el ánimo y el entorno de cierto sector de la sociedad aristócrata. Asimismo postulamos que los psicotrópicos fueron elementos empleados a nivel del discurso por el sujeto aristócrata para envilecer a los sujetos subalternos y para elaborar sutiles alegorías sobre la sociedad oligarca y describir así, sin reserva alguna, a través de la representación del sujeto juvenil drogado, el cuadro de miseria moral y económica que ésta generaba.

Actualmente, los cuentos de horror y de misterio nos atemorizan, pero a su vez nos atraen. Acaso Charles Lamb sugirió alguna vez que el miedo debe tener siempre un “fundamento real” para que tenga algún sentido. Encontrar ese “fundamento real”, escapar del ámbito metafísico o supersticioso al que nos impele el horror y el misterio en la literatura, ha sido uno de los móviles secretos de esta investigación.

* * *

Todo trabajo académico puede ser escrito por una sola persona, pero es, en realidad, un milagro compartido. Así, esta tesis hubiese sido imposible sin el financiamiento del Instituto de Investigaciones Humanísticas y de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Los consejos, sugerencias y la inestimable generosidad de mi asesor, Marcel Velázquez Castro, fueron fundamentales para encaminar con éxito mi investigación. Es claro que cualquier error, inexactitud u omisión que el lector avizor encuentre en estas páginas son de mi absoluta responsabilidad.

Asimismo, por su apoyo, su interés y sus consejos, agradezco profundamente a Agustín Prado Alvarado y al resto de mis amigos de la revista de literatura *Ajos & zafiros*. Por otro lado, también les debo un importante tributo a mis alumnos de los distintos seminarios que dicté en el Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar sobre literatura drogada, literatura del terror y literatura erótica, con quienes discutí breve, marginal pero edificantemente sobre algunos textos de Palma. De una forma u otra, una síntesis ampliada de esos análisis los presento aquí. Por último, mi agradecimiento más cariñoso a María Arrue Akutagawa cuya sabia y filantrópica amistad fue un estímulo central para desarrollar este proyecto, a Virginia López Aragón por sus gestos iluminadores y, en especial, a Erika Rodríguez, Almudena y Nadja quienes me acompañaron con paciencia, ilusión y amor durante el largo proceso de investigación y redacción del texto.

CAPÍTULO I

LA CRÍTICA Y LA NARRATIVA DE CLEMENTE PALMA

La mayoría de estudiosos piensa que Cuentos Malévolos (1904) es el libro representativo de Clemente Palma. Desde Luis Alberto Sánchez, quien fue el primero en elaborar una visión general de la obra de Palma, hasta Gabriela Mora, el primer libro de relatos de nuestro autor ha sido y es considerado como la obra por excelencia de Palma. Claro está, los críticos no han dejado de lanzar opiniones o de mencionar otros textos de nuestro escritor e incluso de analizarlos, pero es obvio que los investigadores eligen un centro para sus discursos. Y en este caso, el ancla de sus teorías recae sobre las aguas insondables de la primera obra narrativa de Palma

Para entender a cabalidad este fenómeno, en este capítulo, nos proponemos glosar brevemente los comentarios críticos que ha recibido la obra palmista. Nuestra perspectiva será, en un inicio, básicamente cronológica. Consideramos, además, importante definir el estado de la cuestión y señalar el trazado histórico de las lecturas sobre los textos de Clemente Palma, pues es claro que no podemos empezar a construir un análisis sin tener en cuenta los hallazgos o las posturas conceptuales que nos anteceden. Cabe señalar que no intentamos cubrir con rigor el trabajo de todos los estudiosos de Palma, sino de aquellos cuyo material ha circulado con mayor profusión o cuyo comentario y análisis hemos considerado imprescindible por proponer nuevos caminos de interpretación o por reforzar las tradicionales rutas de lectura que ha recibido la producción literaria de Clemente Palma.

Es pertinente indicar que si bien nuestra tesis se centra en Historietas malignas hemos creído fundamental establecer cómo se ha ido tejiendo en el imaginario crítico y en la tradición literaria la idea de juzgar a Cuentos malévolos (1904) como la obra señera de Palma. Este dato lo consideramos importante pues de esa forma dilucidamos las razones por las cuales Historietas malignas se ha convertido en un texto olvidado.

Ahora bien, los trabajos críticos en torno a la obra de Palma son bastante irregulares; artículos breves de divulgación, reseñas ligeras y tan sólo escasos análisis rigurosos puede hallar el investigador palmista. Con la finalidad de discernir los pequeños de los grandes análisis, hemos dividido este capítulo en dos sub acápites. En el primero hacemos un recuento comentado sobre las reseñas y menciones obligatorias que la obra de Palma ha recibido dentro de revistas de divulgación, periódicos, manuales de literatura peruana y latinoamericana, revistas especializadas, etc. En el segundo acápite, con el fin de asentar las ideas principales y más desarrolladas que priman sobre la narrativa palmista, glosamos los tres grandes proyectos de investigación que se han forjado alrededor de la obra del autor de XYZ.

Finalmente, el lector encontrará un tercer y último acápite, en el cual ordenamos metacriticamente los juicios e interpretaciones sobre la narrativa de Palma, y definimos las rutas o tradiciones de lectura que se han establecido sobre la obra palmista desde la aparición de Cuentos malévolos hasta nuestros días.

1.1. La crítica sobre la narrativa de Palma en revistas, periódicos y manuales de historia literaria

Acaso el primer comentario sobre la obra de Palma lo encontramos en palabras de Miguel de Unamuno, quien escribe el prólogo a la primera edición. Unamuno será quien inaugure un triste tópico que muchos críticos de Palma repetirán en el futuro, el

de comparar a Clemente con su prestigioso padre, Ricardo Palma. Los juicios de Unamuno están regidos por una estricta mentalidad ética y cristiana, por lo que sus reflexiones tienen por ratos un denostativo tono teológico y moralizante. Así, Unamuno se muestra severo con los relatos heréticos de Palma como: “El quinto evangelio”, el cual confiesa “arañó mis sentimientos cristianos” (1974: 13) y “El hijo pródigo”. Las palabras de Unamuno no son del todo auspiciosas, acaso porque en sus reflexiones el autor de Niebla no puede escapar a su ideal ético, estético e ideológico, por lo que sus ideas se muestran como enunciados arbitrarios y hasta intolerantes.

En el Perú, el primer análisis de Cuentos malévolos fue elaborado por Octavio Espinoza (1904), quien glosó el trabajo de nuestro autor en su artículo “Clemente Palma”¹ publicado en *Actualidades* poco tiempo después de la aparición de la primera edición de Cuentos malévolos. Espinoza juzga la obra de Palma como imitativa, como un “reflejo admirable” de los cuentos de Hoffmann, Poe, Mendès, y Maupassant, porque en su prosa “mejora o completa” ciertos defectos de los grandes íconos del cuento²” (8).

Espinoza también se permite algunas observaciones sobre el cosmopolitismo de Palma, al punto que criticará, con “elegancia” y justificativos, su poco interés por “las cosas de la tierra”, su actitud distinta con respecto al interés artístico por el Perú que ya mostraban los escritores peruanos de ese tiempo. Espinoza cree que el aburrimiento que inspira Lima desmotiva al creador quien tiene que buscar estímulos fuera de su territorio. Por último, el crítico, al igual que Unamuno, compara a Clemente Palma con su famoso padre, Ricardo Palma, para señalar por contraste el carácter modernista de nuestro autor. Octavio Espinoza cierra su artículo con un latiguillo laudatorio, pues señala el liderazgo literario de nuestro escritor a nivel de América del Sur.

Uno de los primeros en calificar de cuentista fantástico a Palma fue José de la Riva-Agüero. En su libro canónico Carácter de la literatura del Perú independiente

(1962) juzga que hay “dos poetas y un prosista de cualidades excepcionales que “auguran días de progreso y florecencia para las letras nacionales” (260). Dentro de ese grupo se encontraba Clemente Palma.

En el texto compilatorio, Estudios de literatura peruana. De Garcilaso a Eguren (1962), Riva-Agüero da más luces sobre lo que considera el papel fallido de esta generación en un artículo que publicó en el Bulletin de la Biblioteque Americaine (Amerique Latine) en 1910. En este artículo, esboza un panorama de la vida literaria del Perú de 1909, la cual está signada por las dificultades editoriales, la paralizante y decepcionante situación política, etc. En ese contexto lamentable, Riva Agüero advierte que la vida intelectual es una aventura corta y frustrante donde la “literatura pura” prácticamente ha desaparecido. Como ejemplo de su aserto, el crítico menciona a Palma como un narrador fantástico, pero en un tono sentencioso y lapidario, lo acusa de haberse consagrado al periodismo político y, por lo tanto, de haber prácticamente terminado su carrera como escritor (1962: 454).

¿Por qué Riva-Agüero prácticamente anuncia la muerte literaria de Palma, si éste contaba en ese entonces con 37 años? Riva-Agüero percibe con fatalidad el futuro de nuestra literatura por ese letargo cultural que se va apoderando de nuestros príncipes de las letras y la imposibilidad de estos de transformarse en agentes culturales que reviertan el estatus quo de nuestra aletargada cultura. Acaso su lapidario y tempranero comentario sobre la actividad de nuestro escritor coadyuvará a la visión futura de Palma como el autor de una sola obra significativa, en este caso, Cuentos malévolos.

Ventura García Calderón (1910) ubica por primera vez a Palma entre los modernistas de nuestra nación. En este texto, García Calderón observa el éxito precoz de los cuentos de Palma en nuestro medio, pues a pesar de su juventud “muchos que no le imitan; le llaman, sin embargo, maestro” (428). El crítico confunde sus observaciones textuales con afirmaciones sobre la personalidad de nuestro autor, donde destaca el ceño

fruncido y el laconismo de Palma: “vive “para adentro” en nuestro medio, donde se vive “para afuera” (429).

Siguiendo la pauta comparativa establecida por Unamuno, también señala diferencias respecto a la atmósfera de los relatos coloniales configurados por Ricardo Palma y los espacios imaginativos elaborados por Clemente; en dicha analogía resalta la calidad herética de nuestro escritor. Por otro lado, García Calderón destaca el negro pesimismo de Palma, el carácter fantástico e irreal de sus textos y su nostalgia elegante. En cuanto a las influencias, señala la huella de Poe, pero sobre todo destaca la impronta de los escritores decadentes, como Villiers de l’Isle-Adam y Huysmans.

Cuatro años después, en La literatura peruana 1535-1914 (1914), Ventura García Calderón cataloga a los escritores del tiempo de Palma como una generación que, a excepción de Chocano, no quiso afirmarse. A pesar de dicho juicio tan poco favorable, tiene palabras muy elogiosas hacia la obra cuentística de Clemente Palma, a la cual no le encuentra rival americano.

Una de las críticas más furibundas sobre el supuesto carácter exotista de la prosa de Palma, pertenece a Enrique López Albújar (1953), quien al juzgar la novela XYZ, en una carta dirigida al autor en 1935 (un año después de la publicación de la novela) y publicada en el diario *El Comercio* 18 años después, manifiesta su indignación por el exotismo y la peculiaridad perversa de los personajes de la novela en tiempos de decadencia moral de nuestras ciudades. López Albújar, sin poder escapar a su ideal de narrativa, exige un realismo a carta cabal para evitar el deterioro de nuestra juventud y de nuestra nación, y para darle forma a nuestra “naciente” literatura.

Por su parte, José Gálvez (1938) piensa que el autor de Cuentos malévolos es un escritor preocupado por los problemas síquicos y por las cuestiones metafísicas. Intriga a Gálvez el desdoblamiento, la esquizofrenia imaginativa de Palma que lo ha llevado a escribir cuentos fantásticos y, a su vez, crónicas realistas, y a inventarse heterónimos

tales como el de Apapucio Corrales. En su artículo, Gálvez intenta subrayar la hondura psicológica de los textos de Palma, pero a la vez ratifica la hipótesis de ver a nuestro escritor como un narrador alejado de su sociedad.

A inicios de la década del 40, Armando Bazán elaborará una Antología del cuento peruano (1942) para la prestigiosa editorial Zig-Zag de Chile. Uno de los integrantes de dicho florilegio es Clemente Palma, de cuyo repertorio cuentístico Bazán selecciona “Los canastos” e “Idealismos” (ambos relatos integran la serie Cuentos malévolos). La antología, como confirman los editores en las solapas, pretendía difundir la literatura peruana en el continente americano. Al comentar la obra de Clemente Palma, Bazán indica que éste es un “anacronismo en la literatura peruana” (11), pues se opone tajantemente a la labor tradicionalista y criollista de su padre. Además busca referentes extranjeros para explicar el estilo de Palma. Para el crítico, Palma muestra una clara influencia de Hoffmann y de la literatura rusa (11). La lectura de Bazán es parcial (sólo toma en cuenta Cuentos malévolos) y peca de ser sumamente general. Aún así no deja de lanzar comentarios atrevidos, aunque erráticos como el de proponer, a partir de su silencio, una nula o insignificante influencia francesa en los cuentos palmistas.

En un curioso artículo de Xavier Abril (1946), en homenaje a la memoria de Clemente Palma por su desaparición, el poeta establece la ligazón entre la prosa de nuestro autor y la de Poe y de Cervantes (8). Abril, luego de destacar la calidad de Palma como cuentista fantástico, no teme en develar su admiración por Palma, pues entiende que la fantasía y la imaginación son señas de los grandes y verdaderos escritores (8). Así despotrica contra el realismo literario y sus seguidores. Por último, es notable el perfil que esboza de Palma como escritor moral, actualizado y democrático³.

Ahora bien, para entender el artículo de Xavier Abril hay que tener en cuenta el carácter de *in memóriam* del mismo. Por ello, el inocultable trazo laudatorio que se

puede advertir en sus líneas. Por otro lado, la ligazón entre la prosa de Poe y nuestro autor es innegable, pero las correspondencias intertextuales entre Cervantes y Palma es una afirmación que Abril no demuestra.

Luis Alberto Sánchez (1951) señala el carácter modernista de la prosa de Palma, y precisa el ramillete de influencias que observa en la cuentística “exótica” de nuestro escritor, las cuales son, desde su perspectiva, de tipo francesa, anglosajona y rusa, aunque encuentra en muchos de ellos “un nihilismo sagazmente dosificado por una sensibilidad criolla” (346). Sánchez determina que Palma tiene una preferencia por el “graficismo del relato” antes que por “el purismo académico” (348). Si bien Sánchez no amplía esta idea, podemos entender que el crítico piensa que la prosa de Palma presenta algunas digresiones gramaticales, elaboradas con conciencia estética para lograr un sobre relieve, una exposición llamativa de lo escrito y, por ende, una impresión en el lector. Así, Palma busca crear un nexo propio con el público de sus libros, nexo flexible en lo lingüístico que se enfrenta al rigor de la academia.

Cuando comenta el texto Historietas malignas, Sánchez lo califica como un volumen “esotérico y espectral” (347). Para el crítico XYZ es una novela decadente con claras influencias de Huysmans donde “alternan seres reales, fantasmas y endemoniados” (347). Las opiniones de Sánchez son sorprendentes. Al parecer LAS no había leído XYZ, pues en la novela no circulan fantasmas, ni endemoniados y está muy lejos de parecerse a la insigne obra de Huysmans. Por el contrario, XYZ está más apegada a la novela de ciencia ficción, pues adelanta conceptos como la clonación muy populares hoy en día. Finalmente, el estudioso no olvida reseñar las Crónicas de Corrales, libro que le permite calificar a Palma de “escritor criollista”. De esta forma, LAS encuentra dos discursos en Palma: uno criollista y otro fantástico. En ambos, Palma aporta significativamente, pero Sánchez entiende que la mayor contribución del autor de Historietas malignas está en la literatura fantástica.

La visión de LAS de los textos de Palma es muchas veces inexacta o errática y por ratos biografista. No obstante, nuestro crítico glosa casi toda la producción textual de Palma como el estudio Alonso Enríquez de Guzmán y el libro político Había una vez un hombre... (1935) (Sánchez cita el libro con el título erróneo “Era un hombre”) con lo que inserta estos discursos dentro del aparato de nuestra tradición literaria.

Augusto Tamayo Vargas (1953) presenta a Palma como el instaurador en el Perú del cuento moderno, es decir, del relato que deviene de Poe (256). Tamayo Vargas juzga que en Cuentos malévolos, el cuento adquiere una dimensión de prestigio y popularidad en nuestro medio (256).

En su presentación a la reedición de Cuentos Malévolos (1974), Tamayo Vargas plantea que Palma es un escritor de discurso escindido: ora imbuido en un vuelo exótico, europeo y norteamericano, en suma, modernista, ora trasunta, sobre todo en sus crónicas, un dejo criollo propio del ambiente limeño. Tamayo termina deduciendo que Palma era en realidad un “realista-modernista”. Finalmente, concluye que Cuentos malévolos es la obra representativa de Palma, y afirma que los libros que sucedieron a este texto son “similares en sus características generales”; y aunque advierte un cambio de temas, sostiene que Palma se mantuvo aferrado a su estilo. De esta forma, se puede inferir que Tamayo Vargas considera a Historietas malignas como una continuidad menos lograda y ligeramente distinta de Cuentos malévolos.

Alberto Escobar (1960) establece algunas características de los cuentos palmistas: la predilección por temas fantásticos, diabólicos y extravagantes, la creación de ambientes insólitos y lejanos, y el apego por el refinamiento (45). Escobar no deja de destacar a Palma como un escritor que amplió nuestras fronteras literarias, al integrar temáticas y técnicas de la literatura rusa, norteamericana y francesa, aunque no precisa cuáles son estas técnicas que Palma incorpora. Para Escobar, Cuentos malévolos es el texto donde Palma despliega sus mejores condiciones, nivel que, de acuerdo al crítico,

no mantendrá nuestro autor en las obras sucesivas (aserto con el cual minimiza la importancia y trascendencia de Historietas malignas). Escobar observa que luego de Cuentos malévolos, la narrativa de Palma continua siendo exotista y extravagante aunque ya no se preocupa por el carácter formal.

Para Escobar, en las Crónicas de Corrales, Palma “vuelve al espíritu de lo nacional, y se orienta hacia el sentido que su padre, D. Ricardo, inscribió en las letras peruanas” (165). Así, Escobar encuentra una doble identidad literaria en Palma, la narrativa de creación donde el rasgo exótico es el más saltante, y las crónicas de actualidad, donde Palma se inserta en la tradición literaria peruana y dialoga con su realidad.

Tiempo después, Escobar (1965) analizará, desde un enfoque estilístico “Los ojos de Lina”. En su estudio, deduce que Palma, como escritor de su época, rechaza el costumbrismo y el naturalismo, lo que se expresa no sólo en la elección de paisajes exóticos, sino también en la elección de vocablos foráneos infrecuentes en ese momento en nuestra sociedad. Pero en esta prosa halla, a su vez, expresiones de uso coloquial y tecnicismos, por lo que Escobar afirma que existe una antinomia en la narrativa de Palma entre “lo raro (por fantástico o por habitual) frente a lo ordinario (por frecuente o por no poético)” (149). Escobar juzga que no hay en la narrativa de Palma una ruptura definitiva con el costumbrismo o con la visión tradicional de la literatura, sino una especie de difusa asimilación.

Para Maureen Ahern (1961) un punto clave para entender el desarrollo de la prosa a fines del siglo XIX implica la comprensión de los cambios efectuados en el periodismo de esos años. Ahern, al igual que muchos otros críticos, postula que en ese periodo surge y se afirma el cuento como género literario en la escena nacional. Al tomar el periodismo el papel central en la producción textual de la época, la estudiosa

deduce que la pieza breve se constituyó como el principal medio de difusión y popularización de la prosa narrativa.

Ahern sostiene que no hay una ruptura definitiva de los escritores finiseculares con sus antecesores costumbristas, hay más bien una renovación, una asimilación de conceptos y prácticas, un aprendizaje de nuevas técnicas narrativas. En ese contexto, aparece la obra de Clemente Palma, la cual Ahern considera como la máxima conquista del cuento finisecular. Ahern destaca el aspecto fantástico de las tradiciones de Ricardo Palma y halla una ligazón con la producción cuentística de nuestro escritor:

Clemente Palma, sería uno de pura inspiración fantástica. Existía cierta predisposición para ello puesto que el cultivo de este elemento estaba dentro de la propia tradición literaria del Perú desde un principio, y era fortalecida por la presencia de lo fantasmagórico en la tradición de Ricardo Palma (12-13).

Ahern lanza un juicio audaz, desde una postura macrotextual y evaluando la producción literaria finisecular en todo su espectro, piensa que los escritores de ese periodo alimentaban su prosa sobre todo del periodismo, la tradición y la novedad extranjera. Asimismo juzga que nuestros modernistas se ocuparon de asuntos deleznable del movimiento. Para esta estudiosa, la narrativa de Clemente Palma, por ejemplo, desarrolla uno de los aspectos “menores” del modernismo: la dimensión mórbida y macabra. Según Ahern esta forma especial del modernismo, esta fijación por los aspectos menores del movimiento, convierte al modernismo peruano en algo “efímero”.

Los juicios de Ahern son valiosos, pues engarzan el discurso literario de la época de Palma con la producción periodística del periodo y con la tradición literaria peruana. Sin embargo, la investigadora se equivoca al minimizar el papel de los cuentos de Palma para el desarrollo de nuestra literatura. Al calificar de “efímera” la praxis cuentística de Palma, minimiza la importancia en perspectiva de nuestro escritor. Si seguimos a pies juntillas las ideas de Ahern, podemos deducir que los gustos literarios

de Palma, y su praxis escritural permanecen al margen y no son vitales para entender nuestra historia literaria; asunto si no erróneo, por demás controvertido. Por otro lado, la crítica yerra al emitir juicios tan contundentes a nivel macro y al no analizar la producción discursiva de forma individual.

Estuardo Núñez (1965), con el ánimo de demostrar la gran calidad e importancia de prosistas que tenía el movimiento modernista, cataloga a Palma como el iniciador del cuento fantástico en el Perú. Núñez propone, además, un adentramiento psicológico en la prosa de nuestro escritor, que, desde su parecer, se complementa con la prosa de Ricardo Palma. Así, Núñez no deja de juzgar a Palma sin dejar de tener en cuenta los lazos familiares y pone en un extraño plano de continuidad endogámica el discurso literario. Cabe señalar que el crítico empaña sus juicios cuando se equivoca al referir el año de 1923 como la fecha de la segunda edición de Cuentos malévolos (la fecha correcta es 1913).

Francisco Carrillo (1966) también ubica a Clemente Palma como el iniciador en el Perú de la narrativa fantástica o de pura ficción. El crítico reconoce el modernismo de Palma y los nuevos valores que este movimiento aportó a nuestras letras: la lucha contra la vulgaridad, la búsqueda de nuevos temas, el cuidado de la oración, la selección del vocablo. Carrillo indica como claves de la narrativa de Palma: “la exaltación del tema extraño con gran artificio y el juego intelectual hasta limitar la penetración en el mundo de sus personajes” (9).

Carrillo no es del todo generoso con Palma: minimiza Historietas Malignas (aunque extrañamente se equivoca al referir el año de 1934 como fecha de edición), ya que, según su parecer, este texto continúa la línea trazada por Cuentos malévolos pero con “mínima calidad” (incluso llega a señalar que Palma vale sólo por su primer libro de cuentos). Asimismo, señala que XYZ “no le da realce” a su prosa.

Mario Castro Arenas (1970) repite el tópico de describir la narrativa de Palma teniendo en cuenta la obra del padre tradicionista. Para Castro Arenas, la diferencia estribaría en que mientras Ricardo Palma volvía en sus narraciones al pasado, Clemente se distingue en sus textos por sus exploraciones fantásticas al futuro. Pero Castro Arenas parece opinar a partir de la lectura de XYZ, y no tiene en cuenta otros textos donde el presente está configurado, no sin pasar por el tamiz reestructurador del narrador, como es el caso del cuento “Un día trágico” y los relatos de Historietas malignas.

Además, Castro Arenas encuentra en la edificación de Cuentos Malévolos el signo de de los Contes Cruels de Villiers de l’Isle-Adam, pero también “la influencia del humor negro de los realistas rusos Andreiev, Gogol, Averchenko” (128). De acuerdo a Castro Arenas, en Historietas malignas, Palma mezcla el deslumbramiento ante los descubrimientos científicos con la fascinación por la demonología. Asimismo, el estudioso observó con agudeza una de las innovaciones centrales de nuestro autor: la extraña tipología de los personajes, expresado en esa fascinación de Palma por las figuras del drogadicto, el blasfemo, el asesino, etc. Empero, no profundiza sobre esta idea valiosa, y cuando lo hace confunde ingenuamente autor y obra, lo que le resta rigor y actualidad a sus hipótesis.

Para Donald Yates (1972), la narrativa “perpleja” de Palma prefigura la obra borgeana⁴, pues en la prosa de nuestro escritor desfilan conceptos de Séneca, Aristóteles, Epicuro, Spinoza, Leibnitz, Descartes, Krausse, Kant y Hegel, los cuales estarán presentes luego en la obra del autor de Ficciones (194). Yates arguye tres elementos más para demostrar su hipótesis: primero la “heterodoxia compulsiva”, ese ánimo de ir contra las corrientes religiosas dominantes en nuestra cultura, elemento que, a juicio de Yates, une a Palma con Borges (194); segundo el hedonismo literario y filosófico, y tercero la fascinación por la ontología, por los límites difusos entre la

realidad y el sueño (195). Sin duda las opiniones de Yates son valiosas pues intentan colocar la figura de Palma en el devenir narrativo hispanoamericano. Sin embargo, algunas de sus reflexiones quedan opacadas pues el crítico norteamericano las sustenta citando declaraciones hechas por los autores y no ostentando citas o pruebas textuales extraídas de los cuentos borgeanos y palmistas.

Harry Beleván (1977) al comentar los cuentos seleccionados de Palma en su Antología del cuento fantástico peruano percibe un “perfecto sentimiento fantástico” en “Los ojos de Lina” (4). Asimismo, encuentra analogías entre “La leyenda de haschisch” y “Metzengerstein” de Poe (4). Pero el aspecto más saltante de sus apreciaciones se da cuando anuncia la misoginia de Palma y la obsesión de muchos de los personajes palmistas por los ojos, exactamente por la mirada, el cual constituye, a su parecer, un signo del subconsciente, una reversión contra el realismo objetivo y “una clásica herramienta de la expresión fantástica” (5). Si bien las opiniones de Beleván están centradas en “Los ojos de Lina” no deja de entrever ciertos lineamientos temáticos que luego otros investigadores como Gabriela Mora tomarán para desarrollarlos y estudiarlos con propiedad.

Washington Delgado en su Historia de la Literatura Republicana (1980) propone que Palma es un modernista que se aproxima al “espíritu arielista”. Para Delgado el arielismo peruano se caracterizaría por su espíritu aristocrático, por ser un discurso oligárquico criollo y por su tendencia idealista antes que positivista (98). Palma se engazaría con esta vertiente modernista por el “carácter exotista y evasivo de su obra”. Es notable que Delgado encuentre esa representación “aristócrata criolla” en la narrativa de Palma, pero se equivoca al tratar de entender este fenómeno buscando una razón foránea, y no desmadejando las relaciones interdiscursivas entre nuestra realidad sociohistórica y el discurso literario palmista. Por último, cabe señalar que cuando

Delgado menciona a Historietas malignas yerra al precisar la fecha de edición pues indica el año de 1926.

Irmtrud König (1984) discute el carácter fantástico de los cuentos de Palma así como su filiación modernista y postula una conexión entre la prosa palmista y el realismo romántico. Para König la prosa de Palma es ambivalente pues por un lado es posible hallar en ella un rechazo frente al mundo y su época a partir de “alardes decadentes”, escépticos a través del culto a lo cruel y a la profanación de valores morales, y por otro, los cuentos de Palma expresarían una relación desgarradora con el mundo, lo cual se manifiesta a partir de la “melancolía”, característica que enlazaría el discurso palmista con el romanticismo. König opina que la narrativa de Palma es “en su conjunto más que compleja, poco unitaria y poco convincente” (196). Desde nuestra perspectiva, su apreciación sobre la melancolía que trasunta la prosa palmista es, por decirlo menos, un aspecto subjetivo y privativo del lector. La melancolía de sus personajes se pierde en confrontación con el humor negro, con la crueldad y con las disquisiciones psicológicas y filosóficas de los narradores de los textos palmistas. Además, los conceptos de modernismo y romanticismo de König parecen anteponerse al carácter y al estilo de cada autor. Por ello, es difícil tomar en cuenta y con seriedad las opiniones de König.

Ricardo Silva-Santisteban (1986) también encuentra una conexión entre el discurso tradicional criollista y el discurso modernista de Clemente Palma a través de la presencia del humor negro en su narrativa (aspecto que lo distingue, según Silva – Santisteban, en la literatura peruana). En la presentación de La nieta del oidor (1986) (novela inacabada de Palma⁵), Silva-Santisteban plantea la posibilidad de que el humor le venía a Clemente Palma de familia, es decir de su padre Ricardo Palma. Para Silva-Santisteban la obra posterior a Cuentos malévolos, con excepción de La nieta del oidor,

“es bastante laxa y poco convincente” (9). Así, tácitamente, el crítico descalifica a Historietas malignas.

Pedro P. Viñuales Guillén (1991) establece un paralelismo entre “la estética modernista y el replanteamiento de valores que definió aquel periodo” (103). Viñuales Guillén piensa que Palma asumió el hecho artístico como una forma de zarandear al cristianismo, con lo que se colocó al margen de la sociedad y, por ende, al margen o en oposición con la moral generalizada (104). Por otro lado, el estudioso español sitúa la aparición de Cuentos malévolos e Historietas malignas en el terreno abonado por Barbey d’Aurevilly (Les diaboliques) o Villiers de l’Isle Adam (Contes cruels). La estética decadente de Palma se expresa, para Viñuales Guillén, en esa especial delectación que tiene nuestro escritor por mezclar belleza y crueldad. Viñuales Guillén también advierte el machismo de Palma, y por ende la misoginia en sus relatos, al proponer que la perspectiva que siempre gobierna las narraciones palmistas es la del varón, y al sugerir que el binomio *mal-amor* se representa en el discurso palmista como *mal-mujer* (114).

En su repaso global de los cuentos, Viñuales Guillén encuentra un tema recurrente en Palma, el del doble relacionado siempre con lo siniestro (115). Además arriesga una idea bastante subjetiva pero lúdica: la predilección por el tema del doble en Palma se expresa también en su desdoblamiento autorial (117). Para justificar su hipótesis, el crítico español pide que recordemos cómo Palma adoptó el seudónimo de Juan Apapucio Corrales para firmar sus crónicas.

El estudioso español encuentra que hay una filosofía que yace en todos los textos de Palma: la de creer que el hombre es el foco del mal. La neurosis o las enfermedades de los nervios tan enunciadas por el narrador o los personajes palmistas representarían la humanidad implícita en todo acto perverso, pues estas concitan la cruel sociedad de lo real con lo imaginario o lo fantasmagórico.

Viñuales Guillén también encuentra cambios con respecto al tratamiento de ciertos temas entre Cuentos malévolos e Historietas malignas. Por ejemplo, la situación del narrador con respecto al hecho misterioso. Así, en “La Granja Blanca”, el personaje narrador vive directamente la experiencia, en “Mors ex vita”, por el contrario, el narrador testigo nos refiere la penosa y esotérica experiencia de su amigo Loredano (111-112).

Juana Martínez Gómez (1991) asegura que en la génesis del cuento fantástico en el Perú está Clemente Palma, en cuya narrativa encuentra influencias de Poe, Hoffmann y Maupasant y los maestros rusos del XIX. Además señala que la mayor parte de la prosa de nuestro autor tiene un fuerte aire localista y criollista innegable, por lo que pone en entredicho el carácter fantástico de Palma, y más bien conecta el discurso palmista con la literatura peruana de su época, la cual, para la estudiosa, estaba signada por el realismo.

Desde un enfoque impresionista y temático, César Toro Montalvo (1995) propone a Palma como “el iniciador del cuento fantástico moderno en el Perú”. Para Toro Montalvo, Palma es un “escritor esotérico, tenebroso, creador de historias insólitas y acaso fantástico” (415). Con adjetivos empalagosos y gastados, Toro Montalvo intenta presentar al lector la obra narrativa de Palma completa, tanto como su obra ensayística, además de añadir una incompleta y desactualizada guía bibliográfica sobre el autor.

José Miguel Oviedo (1995) plantea que el papel y la ubicación de Palma dentro del panorama de la literatura hispanoamericana debe ser reformulado. El crítico deduce que la narrativa de nuestro escritor es postmodernista, porque sus relatos cumplen con muchas de las características de este movimiento, tales como: “menos adornos y más sustancia; por otro, regreso al contorno propio y aun a los ámbitos que, como el campo y la provincia, parecían haber perdido toda actualidad. El postmodernismo (...) desciende por la zona oscura de lo anormal, lo onírico o lo mágico” (69). De acuerdo a

Oviedo, Palma se distingue en la literatura peruana por su gusto, por momentos ingenuos, por el satanismo, el esoterismo y los tipos de psicología anormal. Por otro lado, Oviedo también reconoce una vena criollista “innata” en Palma en sus Crónicas de Corrales, pero juzga dicho criollismo como un fenómeno escindido del discurso creativo cuentístico de nuestro escritor. Curiosamente, para Oviedo el innatismo de Palma es un acontecer genético, una herencia paterna. Por sus comentarios sobre la obra de Palma se puede advertir que Oviedo sólo toma en cuenta para su análisis Cuentos malévolos, pues reduce el espectro de las influencias y ejes temáticos a dicho texto. Creemos que el mérito del crítico recae en haber entrevisto los estrechos patrones conceptuales y tradicionales del modernismo, los cuales precisamente no se ajustan a la compleja y multidiscursiva prosa palmista. Empero Oviedo parece desconocer los nuevos juicios sobre el movimiento, aquellos forjados por Rama, Schulman o Burgos. Sin duda las opiniones de Oviedo se muestran apresuradas, superficiales y temerarias.

Desde los estudios literarios, López Maguiña (1996) propone una continuidad y una coherencia discursiva, de tipo racialista⁶, entre el cuento “El príncipe Alacrán” de Cuentos malévolos, con un texto ideológico racialista de nuestro autor publicado en 1897, El porvenir de las razas en el Perú. Como bien nos recuerda López Maguiña, de acuerdo al texto racialista de Palma, existen en el Perú tres razas degeneradas y en franca decadencia como son: la india, la negra y la china, las cuales poseen “características repudiables” como la inmovilidad, el quietismo, la pasividad, la decrepitud, la bestialidad, el vicio de la sangre y la precocidad en la vida sexual. Ante esta situación “problemática”, Palma luego de descartar la posibilidad del exterminio racial propone como camino de salvación para el Perú el cruce con una raza superior, la alemana, la cual le otorgaría a nuestra nación “el carácter”, propiedad de la que carece la raza criolla. De acuerdo a la lectura de López Maguiña, esta idea estaría imbricada con el cuento de Clemente Palma: “El príncipe alacrán”, donde la reina de los alacranes

(representante de una raza inferior, bestial y repudiable) obliga a Macario (el hombre: raza superior) a procrear un hijo con ella, el cual heredaría la inteligencia de la especie humana.

López Maguiña incorpora estas ideas racialistas de Palma en un cuadro macro de discusión sobre la nacionalidad y la etnicidad, en un derrotero ideológico donde la obra de Palma dialoga con textos canónicos como Horas de lucha de González Prada y El alma matinal y otras estaciones del hombre de Mariátegui. A López Maguiña le interesa sobre todo la configuración de la identidad nacional y la representación discursiva de las etnias en textos acallados (como es El porvenir de las razas en el Perú) y en libros de relieve en nuestra historia literaria y sociológica. Bajo este planteamiento, Palma es un autor esencial para el crítico, pues es uno de los iniciadores del derrotero de nuestra identidad nacional. Con respecto a Historietas Malignas, López Maguiña no indica ningún lazo discursivo de naturaleza intertextual. Sin embargo, esta continuidad entre ideología y representación artística queda instaurada como un precedente significativo en la escritura de Palma y en la futura lectura de sus relatos.

Carlos Eduardo Zavaleta (1997), en su polémico artículo “Los cuentos de Clemente Palma”, afirma que antes de Palma el género del relato breve en nuestra nación se había esbozado tímidamente a fines del siglo XIX, empero, con la aparición de Cuentos malévolos en 1904 este hecho cambia. Pero las opiniones de Zavaleta no son del todo laudatorias para nuestro autor. Zavaleta cree que la importancia de Palma ha sido sobreestimada “por la indulgencia con que se suele tratar al hijo de un padre ilustre” (17). Dichas insostenibles objeciones se apoyan en un aspecto subjetivo como es la ausencia de una idea crítica de Palma sobre la obra de su padre: “entre otras cosas, hasta ahora, por ejemplo, ignoramos en detalle sus juicios sobre la “tradición” que practicaba don Ricardo” (17). Tampoco le perdona a Palma las duras críticas a la poesía de Vallejo. En realidad, poco importa saber qué pensaba Palma de las Tradiciones

peruanas, su narrativa es ya un libro abierto de opiniones al respecto si se lee con propiedad y se analiza la continuidad o discontinuidad con el discurso tradicionalista. Los comentarios de Palma sobre Vallejo son lamentables, pero no bastan para ridiculizar a un escritor ni socavar una trayectoria. El autor de Los aprendices parece desconocer que las opiniones sobre un asunto, las palabras firmadas o las declaraciones denostativas de un escritor sirven para el periodismo o para los juristas, pero en el análisis literario ese asunto resulta muchas veces anecdótico.

En el análisis textual de los cuentos de Palma, Zavaleta empieza por “El carretón” por ser este el primer cuento de Palma. De acuerdo al crítico, en este texto Palma utiliza un estilo castizo, que denota un intento del autor por hacerse pasar por un escritor español y de esa forma alejarse del estilo paterno. Zavaleta desconoce que el estilo de Palma responde a una época y sobre todo a la influencia del modernismo. El crítico convierte características propias de una etapa y de una circunstancia literaria en acusaciones chauvinistas insólitas. Luego critica severamente los cuentos de Historietas malignas, donde, repitiendo el tópico, postula que Palma “persistía en sus temas y estilo”.

Para Zavaleta, Palma no debe ser un escritor de renombre tan sólo por tres o cuatro cuentos logrados (la afirmación no deja de ser curiosa, ¿acaso Max Beerborhm no es conocido mundialmente por su famoso relato “Enoch Soames” y W.W. Jacobs no ha pasado a la inmortalidad por “La pata de mono”?), ni menos debe ser entronizado como el instaurador de la narrativa fantástica pues ese mérito corresponde a escritores como Ledgard, Román, Aguirre Morales o López Albújar. Las observaciones del crítico pueden ser correctas, pero Zavaleta sorprendentemente no valora la vigencia en nuestra tradición literaria de la narrativa de Palma. Además, el autor de Los Ingar parece desconocer, ciertamente, la obra de Palma, pues yerra al citar la fecha de la segunda

edición de Cuentos malévolos, dando como año de edición 1923, cuando lo correcto, como ya hemos apuntado, es 1913.

Las opiniones sesgadas y descontextualizadas de Zavaleta están acordes con la postura de Ricardo González Vigil (1992), quien también sostiene que Palma ha sido sobreestimado por la crítica por haber sido hijo del ilustre Ricardo Palma y por haber recibido el prólogo de Unamuno. González Vigil también cuestiona la idea de pensar a Palma como el escritor inaugural del género fantástico en nuestras letras. Sin duda las ideas de Zavaleta y de González Vigil flaco favor le hacen a los estudios literarios, pues se apoyan en posiciones subjetivas y anecdóticas y no en análisis textuales debidamente contextualizados.

Marcel Velázquez Castro (1998) es uno de los pocos estudiosos peruanos que ha estudiado con propiedad uno de los textos que integra Historietas malignas, como es “Mors ex vita”. Luego de señalar el carácter fantástico del discurso y el silencio de la crítica, analiza el texto de forma autónoma al conjunto, pues rescata la edición de 1923. Velázquez Castro determina que Mors ex vita por su extensión y complejidad es una *nouvelle*. Para el crítico este detalle le otorga una actualidad sin par a Palma, el cual se constituye en un visionario y en uno de los instauradores de un género muy en boga en nuestros días.

Velázquez Castro defiende la posibilidad de rasgos peruanos en los caracteres de los personajes y en el ambiente configurado en el texto. Inclusive detecta frases coloquiales de peruanismos en los diálogos de “Mors ex vita”. El crítico va más lejos al señalar la clase social a la que pertenecen los sujetos representados, el nivel cultural de los personajes y el tiempo al que remite el discurso: “la aristocracia limeña, caracterizada por sus exquisitos modales”, la cual parece moverse en una atmósfera irreal.

El latiguillo final de su artículo es contundente y provocador, propone un lazo de continuidad entre Mors ex vita con obras como Duque y Un mundo para Julius; el vaso comunicante sería la descripción del mundo representado, de una alta clase social decadente, revertida y degradada dentro del imaginario social.

Aunque reconoce el carácter conflictivo del texto para su caracterización, Velázquez Castro opta por calificarlo de modernista. Asimismo, señala la relación que hay entre el relato “Vera” de Villiers l’Isle Adams y la *nouvelle* de Palma, con lo cual, implícitamente, liga el texto con el decadentismo francés.

En su texto El revés del marfil (2002), Velázquez Castro refiere a una entrevista sobre el modernismo realizada para la revista *Prisma* por Enrique Gómez Carrillo a Palma en 1907 (tres años luego de Cuentos malévolos). Allí, Palma declara que “el movimiento ha seguido, á pesar de las exageraciones que lo desacreditan y de las extravagancias que lo empequeñecen y ridiculizan” (160). Como bien apunta Velázquez Castro, Palma era conciente del “agotamiento formal del discurso modernista y la búsqueda de nuevos horizontes expresivos para ese principio esencial del arte” (160). Así, para Velázquez Castro la visión del modernismo de Palma permite “establecer continuidades con el futuro vanguardismo, que siempre incidirá en la libertad radical del artista como garantía de su arte” (160). Por eso, la sorpresa y la decepción que causa en Velázquez Castro la reacción de desplante de Palma ante los trabajos vanguardistas peruanos.

Las investigaciones y exhumaciones de Velázquez Castro son importantes porque ayudan a reformular una idea canónica como es la del papel anacrónico y exótico de Palma dentro de nuestra tradición. Velázquez Castro abona el terreno para entender la prosa de Palma como un discurso en continua relación con su realidad socio histórica y nuestra tradición cultural. A su vez, rescata el discurso crítico de Palma en la

conformación de nuestra tradición literaria reflexiva, pues Palma no sólo es un escritor de cuentos y crónicas sino nuestro primer crítico profesional y de ejercicio continuo.

Gonzalo Portals ha publicado, en estos últimos años, dos artículos dedicados a Palma en la revista de literatura *Ajos & Zafiros*. En el primer artículo “Monte sin ánimas Una aproximación a Clemente Palma desde Dmitri su epígono” (2002), analiza el papel del doble en el relato “Dmitri era un excelente amigo”, uno de los primeros cuentos de Palma nunca publicados en un conjunto unitario. Empero el lector atento advierte que Portals repite las ideas de Gabriela Mora (léase el capítulo que Gabriela Mora dedica al tema del doble en su estudio ya canónico sobre Clemente Palma) y las aplica sin mucha fortuna en el caso del cuento que pretende analizar. Mora ya había hablado y analizado el cuento “Dmitri era un excelente amigo” dentro del apartado “El Mal en el mundo secular” (2000: 83-85), empero, sin ahondar en la función del doble (curiosamente, una de las temáticas centrales del relato). Portals quiere cubrir esa deficiencia, pero su discurso transpuesto, enmarañado y reiterativo no hace más que repetir las conclusiones a las que ya había llegado la estudiosa chilena.

En la revista de Literatura *Ajos & Zafiros* N° 6 hallamos un estudio más de Portals sobre Palma. Si Gabriela Mora ha sido hasta ese momento la principal referencia o fuente de donde ha extraído sus ideas Portals, en el estudio “Antecedentes del cuento de horror en el Perú: Materia Arqueológica en un escenario harto farragoso (2004)”, cambia de referente y esta vez se convierte en un corroborador de Maureen Ahern. El análisis está plagado de citas de Ahern, lo que curiosamente convierte al artículo en un documento de valía, pues los mejores momentos del estudio ocurren cuando Ahern toma la palabra y Portals guarda silencio. El artículo es fallido desde su inicio: Portals no define qué quiere decir con cuento de horror, simplemente obvia esta instancia y prefiere trabajar con supuestos, con convenciones tácitas y borrosas. El artículo crea una expectativa que luego no concreta, porque encontrar el lugar que ocupa Palma en cuanto

a narrador de la literatura del espanto se refiere, dentro de nuestra tradición literaria, es, no nos cabe duda, un asunto importante. Portals no deja de entregarnos datos bibliográficos de interés, pero su estudio entorpece y empaña las nuevas rutas de análisis crítico que investigadores como Nancy Kason, Velázquez Castro y Gabriela Mora han trazado.

Ricardo Sumalavia es otro de los estudiosos jóvenes que a inicios de este siglo ha establecido nuevas pautas en cuanto a la estética de Palma se refiere. En su artículo “Aproximaciones al ideal estético en *Cuentos malévolos* de Clemente Palma” (2002), Sumalavia establece algunos conceptos que delinean la estética de Palma diseñada en Cuentos malévolos, los cuales se pueden resumir en los siguientes: cuidado de la forma, búsqueda del ritmo y de la imagen, estrategia narrativa intradiegética; asimismo, preocupación por la anécdota donde encontramos los siguientes puntos: idea atormentada de la belleza: la fascinación por la descomposición; la preferencia por atmósferas cargadas y siniestras en convivencia con lo cotidiano, el regodeo por la descripción de lo grotesco, exotismo, presencia de personajes obsesionados por ideales que saben los llevarán al fracaso.

Por otro lado, Sumalavia elabora un importante estudio previo de la obra cuentística y novelística de Palma en la espléndida e importante edición de Narrativa Completa (2006) de Clemente Palma. El crítico hace un trazado sobre la perspectiva del modernismo a partir de glosar brevemente las ideas de los protagonistas de este movimiento y de los diversos críticos peruanos del siglo XX que opinaron sobre el mismo (Riva Agüero, Mariátegui, Sánchez, Escobar, Delgado, Oviedo y Loayza), con el fin de demostrar la complejidad del modernismo, la injerencia social de la escritura modernista y recalcar a Clemente Palma como el renovador de la prosa en el Perú. Es llamativo que en su recuento, Sumalavia no tome en cuenta las opiniones de algunos estudiosos extranjeros de la obra palmista, como las ideas de Kason y Mora. Por otro

lado, el exordio de Sumalavia se presenta como una ampliación de las ideas esbozadas en el artículo publicado en la revista de literatura *Ajos & Zafiros* el año 2002. A las ideas ya comentadas en dicho artículo añade algunas características de la prosa palmista como son: el seudocientificismo de los personajes, la utilización de las ciencias ocultas como método para realizar lo imposible, la convivencia de un universo grotesco con lo cotidiano en la atmósfera de los relatos, la construcción de un nuevo lector que comparta la peculiar cosmovisión del narrador y la importancia del argumento o de la trama junto a una búsqueda del ritmo y de la imagen sugerente (detalle que, a juicio de Sumalavia, diferencia a Palma de otros modernistas). Sumalavia reitera una idea expresada por Ahern en los años 60 sobre el papel protagónico de la prensa escrita en el modernismo hispanoamericano. Es claro que Sumalavia busca incidir en el aspecto determinante que jugó esta prensa afrancesada en la imposición y afianzamiento de las nuevas costumbres de una burguesía hispanoamericana sedienta de cambios.

Ciertamente, muchas de estas características de la prosa de Palma, así como el papel de la prensa escrita en el modernismo y en la sociedad del novecientos, ya son conocidas por el lector especializado, empero, la intención pragmática de Sumalavia es destacar dichas propiedades de la narrativa de nuestro autor con el fin pragmático de elaborar un sumario conclusivo que permita dar a conocer al lector la importancia de Palma dentro de nuestra tradición cultural.

González Espitia (2002) observa la prosa de Palma en su calidad de “respuesta iconoclasta ante el estatus quo de su tiempo y lugar” (85). Para este investigador, la narrativa de nuestro escritor responde a una interpretación “anti-erótica”, a una visión contraria de una nación ubérrima y feliz promovida por el romanticismo y el realismo. Las ideas de González Espitia tienen su matriz en el texto de Doris Sommer, Ficciones fundacionales (1991), en el cual la estudiosa americana demuestra la relación entre la novela romántica y el discurso de constitución nacional y cultural:

Las novelas románticas se desarrollan mano a mano con la historia patriótica de América Latina. Juntas despertaron un ferviente deseo de felicidad doméstica que se desbordó en sueños de prosperidad nacional materializados en proyectos de construcción de naciones que invistieron a las pasiones privadas con objetivos públicos (23).

Pero la narrativa de Palma, de acuerdo a González Espitia, contradice este principio formador que debía tener la narrativa fundacional del periodo, pues no siembra valores positivos que colaboren con la fe constructiva, con la armonía social, con la cohesión interna de la nación y con la interrelación horizontal de la nación latinoamericana con otras naciones. González Espitia encuentra en “La granja Blanca” un relato ejemplar para su hipótesis, por la descripción de espacios cerrados y de relaciones incestuosas. En el cuento “Una historia vulgar”, Palma socava otro de los instrumentos utilizados por la narrativa fundacional: la mujer como instrumento-objeto del futuro. Finalmente, “La última rubia” subvierte el sueño mismo del futuro exuberante como *telos*. En este relato futurista, Palma habla de la “Confederación Sud-Americana” como un emporio donde se ha dado una mezcla innoble de razas; la anhelada unidad de naciones americanas “se ve opacada por la extraña idea de Palma de ver como inferior la mezcla con los países orientales y la sangre indígena” (91). Así, se infiere que Palma renuncia a la idea de una identidad propia como sudamericano: La “Confederación Sud-americana” daría entender una futura y sólida unidad continental, sin embargo, el relato de Palma sugiere que detrás de esa apariencia de unidad subsiste un afán alienizante. Para González Espitia es claro que a Palma no le interesa orientar los destinos de la nación; por el contrario mina la moral de su tiempo con el fin de socavar todo ideal de nación

De esta forma, Palma, al igual que lo hará luego Vargas Vila, no solo reformula la idea de una narrativa fundacional apoyada en intereses comunitarios, sino que

también intenta integrar “pulsiones de mera satisfacción individual cuyo objetivo no es necesariamente la perpetuación” (91). Así, González Espitia deduce que la propuesta de nación de Palma no es constructiva sino degenerativa.

Las ideas de González Espitia nos permiten tener una lectura distinta de los cuentos de Palma. Ciertamente, el crítico concordaría con Mora en el carácter decadentista de nuestro escritor. Empero, contrario a la visión optimista de Mora, que ve en Palma un modelo de sabia expresión de los cambios bruscos de la modernidad, González Espitia confronta a nuestro autor con el devenir histórico de nuestras naciones. Pero la lectura de González Espitia peca de absolutista porque soslaya otros discursos de Palma, como sus crónicas, y además no toma en cuenta los relatos de Historietas malignas donde hay otra perspectiva del mundo y por tanto otra idea de nación ya no en prospectiva, sino en perspectiva crítica sobre su realidad sociohistórica más inmediata.

Para cerrar nuestro recuento, citaremos a Daniel Salvo (2004), quien considera como antecedentes propios de la ciencia ficción en el Perú a “La última rubia”, “El día trágico” y la novela XYZ. Pero, lamentablemente, el concepto previo que establece Salvo para definir la ciencia ficción y los antecedente europeos fundacionales son poco apropiados. Así, traza un recuento, una suma de libros desde “Lima de aquí a cien años” de Juan Manuel Portillo, el cual intuye o especula se trata de una novela de ciencia ficción (lo menciona aún confesando no haber leído el texto, en una penosa falta de profesionalismo) y llega hasta autores de nuestros días. ¡Y ese increíble trazado ocurre en tres páginas! Su artículo no aporta nuevos conceptos al estudio de Clemente Palma, pues no analiza cómo se inserta en una posible tradición de la literatura de ciencia ficción en el Perú el discurso literario de nuestro autor.

1.2. Los grandes proyectos de análisis e investigación en torno a la obra de Clemente Palma:

El primer estudio amplio sobre la narrativa de Palma fue elaborado por Nancy Kason en 1988. Su investigación fue publicada bajo el título: Breaking Traditions. The fiction of Clemente Palma. Lastimosamente, luego de casi dos décadas después de su publicación, aún no contamos con una traducción al castellano que difunda de manera pertinente la valiosa investigación de Kason en nuestro ámbito literario.

El texto de Kason está dividido en tres capítulos: en el primero, Kason construye una pequeña biografía sobre Palma, así como una reseña sobre la época en que le tocó vivir al autor de Historietas malignas. En el segundo capítulo, Kason analiza los cuentos de Palma, y en el tercero y último, la estudiosa americana estudia las novelas de nuestro escritor. Por cuestiones estrictamente metodológicas, nuestra metacrítica sólo enfocará los dos capítulos últimos del libro de Kason.

En el análisis de la narrativa breve de Palma, la investigadora americana organiza los 32 cuentos de nuestro escritor en cuatro apartados: a) The modernist Stories, b) The heretical Stories, c) The decadent Stories y d) The fantastic Stories.

En el primer apartado, Kason ubica a: “Anacreonte ebrio”, “Los faunos viejos”, “El carnaval de las flores” y “Cuentos de marionetes”. Kason observa que de los cuatro cuentos sólo este último fue publicado dentro de un libro (Cuentos malévolos).

En el segundo apartado, “The Heretical Stories”, Kason empieza refiriendo los cambios traumáticos que sufrió occidente en el siglo XIX como son los avances de la tecnología y los hallazgos de la medicina, así como la aparición sincrónica de diversos estudios filosóficos que contribuyeron a que se eleve entre los hombres una ola de ateísmo. Kason tomando en cuenta estos factores agrupa siete cuentos: “Parábola”, “El quinto evangelio”, “El hijo pródigo”, “Ensueños mitológicos”, “El último fauno” y “El

hombre del cigarrillo”. Todos estos relatos expresan para Kason un ataque directo u oblicuo contra la religión católica de Occidente. Así, para la estudiosa americana, estos cuentos pueden ser leídos como una expresión de la crisis moral producida por lecturas filosóficas.

Kason califica de relatos decadentes a “Mensaje de amor”, “Las queridas de humo”, “El nigromante”, “Andrónico”, “La última rubia”, “Una historia vulgar”, “Dmitri era un excelente amigo”, “Los canastos”, “Idealismos”, “El credo de un borracho”, “Un paseo extraño” y “Mensaje de amor”. A juicio de Kason, en los cuentos decadentes de Palma priman narradores perversos, relaciones enfermizas o anormales (el sadismo es la depravación más común en los cuentos de esta clase), el reflejo de los lados sombríos o anormales del hombre, el culto a lo artificial expresado en ese afán por la pureza de la raza (el ejemplo más gráfico de este aserto sería para la investigadora americana “La última rubia”), la violencia, el deseo del infortunio, el relato de experiencias alteradas por el uso de drogas y el suicidio.

Agrupados bajo el rótulo de “the fantastics stories” y apoyada en las ideas de Todorov y Vax, Kason reúne ocho cuentos ordenados en dos tipos: a) Lo fantástico explicado (el narrador explica el hecho sorprendente): “Walpurgis”, “En el carretón”, “Los ojos de Lina”, “El príncipe alacrán” y “Leyendas de hachisch” y b) Lo fantástico puro (el narrador no ofrece ningún tipo de explicación racional y deja al lector en un estado de duda): “Vampiras”, “La granja blanca” y “Aventura del hombre que no nació”; en estos relatos destaca la idea de los vampiros, la presencia de elementos mágicos, la aparición de mujeres muertas que retornan a la vida, la necrofilia y el tópico del doble.

En cuanto a las novelas de Palma, Kason califica a Mors ex vita como la cúspide de la expresión fantástico-decadente y a XYZ como un texto de ciencia ficción. En relación con este último texto la crítica norteamericana cree que Palma fue influenciado

por los maestros del género como Poe, Verne, Bellamy, Rice, Burroughs y Wells.

Kason, tal como lo hará Mora luego, intenta cotejar algunas ideas que Palma expresó en sus ensayos de juventud, con las constantes desarrolladas en su narrativa para encontrar correlatos entre el trabajo teórico de Palma y su praxis creativa

Luego de 20 años de la publicación de Breaking traditions, Kason sigue siendo la única estudiosa que ha propuesto un sistema de clasificación de los 32 relatos palmista, pues Mora sólo ha glosado y analizado los relatos incluidos en Cuentos Malévolos e Historietas malignas. Ahora bien, a nuestro juicio, el trabajo de Kason tiene algunas falencias: en primer lugar no organiza la crítica y los comentarios relacionados al trabajo de Palma antes de proponer sus propias hipótesis. Además su lectura está guiada por un afán esteticista, y acaso por ello no toma en cuenta la tradición literaria anterior a Palma para explicar la aparición de su estilo en nuestro medio. Para Kason, Palma fue el iniciador de la literatura moderna peruana, pero la estudiosa no justifica apropiadamente esta hipótesis, ya que no muestra, de manera más global, el panorama literario de la época, ni la tradición cultural con la que la prosa de Palma supuestamente rompe. Desde una perspectiva externa, Kason observa a Palma como un narrador cuyos patrones estéticos dialogaban abiertamente con la tradición europea o americana. La idea de apertura cultural de la ideología de Palma, de romper con los lazos tiesos y castradores del cristianismo son los ejes de la modernización literaria para esta estudiosa. Por otro lado, la interpretación de Kason cae por ratos en el relato de la anécdota y no resalta ejes particulares de cada cuento. Además, no problematiza su propia división y no busca puntos comunes que escapen de la generalidad. Asimismo, deja de lado las Crónicas de corrales, texto que estratégicamente no menciona en su bibliografía de Palma, pues en cierta forma desequilibra la tesis central de Breaking traditions: la ruptura de Palma con la tradición literaria, con la figura central de Ricardo Palma.

Gabriela Mora en su obra El cuento modernista hispanoamericano (1996) afirma que el cuento modernista funda el género en Latinoamérica. En este contexto de revaloración del relato modernista, Mora, en la última parte de su estudio, incide sobre el cuento modernista en su modalidad decadente (según Mora uno de los rostros más ignotos del modernismo) en los relatos de Manuel Díaz Rodríguez y Clemente Palma, a quienes juzga de escritores decadentes debido a su “extrema trasgresión para entrar en zonas prohibidas no sólo en la moral de la época, sino en la de nuestro tiempo” (151). Mora juzga que estudiar esta última modalidad es de suma importancia, pues es la que le otorga complejidad al movimiento.

La estudiosa chilena subraya la injerencia social del discurso modernista. Por ello, el papel del cambio del sistema económico, del feudalismo al capitalismo, el ascenso de la burguesía, los avances científicos, la consolidación de la prensa como medio de expresión e información y todas las transformaciones políticas, sociales y culturales que estos fenómenos generaron fueron para Mora pivotes del discurso modernista.

Al analizar la obra de Clemente Palma, Mora revela dos de sus propósitos centrales de su incisión: demostrar la vigencia de la narrativa de Palma y dejar por sentado su legado palpable en las letras hispanoamericanas. Al delimitar su campo de análisis, la investigadora chilena decide estudiar sólo Cuentos Malévolos, pues “la más tardía aparición de HM, cuando ya se habían impuesto otras corrientes literarias, nos lleva a considerar sólo Cuentos malévolos, porque encierra lo más valioso a nuestro criterio, a la vez que lo más relacionado con el decadentismo” (174). En total, Mora analiza brevemente 13 cuentos de la primera edición de Cuentos malévolos y dos de la segunda.

De esta forma, Mora juzga que Historietas malignas es un texto donde el decadentismo deja lugar a otros discursos y tendencias. No obstante, la estudiosa

chilena corregirá esta afirmación en su segundo libro Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica, donde analiza los relatos de Historietas malignas como parte del programa decadentista de Palma.

Ahora bien, buena parte de su estudio dialoga con el trabajo ya comentado de Nancy Kason, pues ora Mora concuerda con Kason, ora polemiza con algunas de las ideas de la estudiosa norteamericana. Por ejemplo, discute las ideas de Kason sobre la clasificación de los relatos de Palma, (recordemos que Kason ordenó los cuentos de Palma en Modernistas, Heréticos, Decadentes y Fantásticos). Para Mora esta clasificación no es justa, “porque todas esas modalidades forman parte de lo que se llamó Modernismo” (174). Mora termina haciendo una recapitulación de los méritos de Palma, méritos que le dan vigencia y actualidad, y lo distinguen entre los escritores del periodo por su prosa precisa y su economía verbal, su atención al suspenso y por las redes intertextuales que edifica, así como por su humor y sus finos análisis psicológicos.

En su segundo libro, Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica (2000), la narradora chilena señala que Palma es un narrador primordial para comprender un periodo importante y vital de nuestra historia social y cultural, como es el proceso de modernización peruano y latinoamericano.

Mora busca demostrar, esta vez con mayor amplitud, la filiación modernista de Palma y su ligazón con la vertiente decadentista de este movimiento⁷. En su logrado estudio, derroca el supuesto escapismo del modernismo que, debido a su afán por lo exótico o lo extranjero, descuidaba u obviaba el ámbito nacional o su realidad inmediata. Para Mora, el modernista, por el contrario, buscaba nuevas vías de representación de lo real. Por ello la estudiosa chilena juzga que la escritura modernista de Palma es “una respuesta complicada a los cambios abruptos y rápidos que imponían los avances de la ciencia, la industria y la técnica, movidos por la burguesía capitalista en el poder” (61).

Al igual que López Maguiña y Kason, Mora nuevamente intenta encontrar correlatos discursivos entre los textos ensayísticos de Palma y sus cuentos y novelas. A Mora le interesa develar el carácter evolutivo de las ideas de Palma y lo que ella llama, “la formación del escritor” con el fin de encontrar una “explicación de su narrativa, tan diferente a la de las letras realistas/ costumbristas que en su tiempo prefería el Perú” (16-17).

Así, hace un sumario sobre textos mentados de Palma, pero poco glosados como Excursión Literaria (1895), Filosofía y arte (1897), El porvenir de las razas en el Perú (1897), y de estudios tales como Ensayo sobre algunas ideas estéticas y otras breves obras ensayísticas como “Novelas extrañas” o “La virtud del egoísmo” aparecidas en revistas. En su lectura, Mora encuentra las raíces ideológicas y las lecturas formativas de la visión modernista y decadente que luego se verán representadas en los cuentos de Palma. Así advierte en esos primeros ensayos sobre todo en Excursión literaria y Novelas extrañas: la latente misoginia, el tono pugnante o iconoclasta, la búsqueda de las sensaciones íntimas, la representación de los estados anormales, la atracción por el incesto y la fijación por los seres perversos y decadentes.

Luego Mora intenta demostrar la ligazón entre Baudelarie y el Palma de Cuentos malévolos. Palma ya había entrevisto en Filosofía y arte las posibilidades estéticas de la maldad. Acaso por ello Mora plantea que Palma guarda un interés central por los llamados “escritores satánicos”, por ello, la estudiosa chilena juzga que nuestro escritor configura al diablo como un símbolo de rebeldía, como un signo positivo de resistencia y ataque a la sociedad. La principal influencia sobre este tema para Palma, según Mora, es la narrativa de Huysmans. De esta forma, Mora engarza el pensamiento palmista en el curso de las ideologías y letras universales o externas al devenir literario nacional.

Empero, falla al hablar del diablo en Historietas malignas. En un trastoque increíble, para Mora el decadentismo pasa de ser un fenómeno textual y una marca

discursiva para convertirse en un padecimiento autorial. La estudiosa chilena afirma que el diablo de Historietas malignas ha dejado de ser ese ser iconoclasta, ese orgulloso rebelde y se presenta como un viejo mediocre, pues el escepticismo de Palma ante los avances de la ciencia (lo que provoca temor a los cambios abruptos de la modernidad) y su edad madura serían la causa central de este efecto: “El diablo que Palma de treinta y dos años representó en Cuentos malévolos en 1904, es muy diferente al que creó a los cuarenta y seis, cuando salió “El hombre del cigarrillo”, que integra Historietas malignas de 1925” (77).

Mora plantea que la misoginia es otra de las características de algunas narraciones de Palma. Esta misoginia se expresa en textos como “Tengo una gata blanca”, en la crueldad y en la hipocresía de tipo sexual del hombre en “Idealismos”, en el deseo sexual criminal de la mujer en “Una historia vulgar” y en “Los ojos de Lina” donde la estudiosa chilena especula sobre la posibilidad de que Lina muestre ciertos rasgos de vampiro (símbolo binario del deseo sexual y el tabú).

Los cambios abruptos que trajo la modernidad generaron que muchos intelectuales abracen el esoterismo y el ocultismo. En ese orden de cosas, la ciencia es utilizada por Palma para parodiarla o conseguir un efecto de horror. Para justificar su aserto, Mora analiza “En el carretón”, relato final de Historietas malignas protagonizado por un ebrio estudiante de medicina que viaja en el carro mortuorio. Mora señala que en “En el carretón” el narrador pretende más que provocar horror en el lector, inferir un efecto de asco. De esta forma, la medicina es usada para buscar ese efecto de espanto y repudio.

Las drogas es para la estudiosa chilena otro eje temático de las narraciones de Palma, tal como se puede observar en “Leyenda del haschisch”, “La granja blanca” y “El príncipe alacrán”. Este tema dialoga según Mora con los intereses decadentistas, pues para estos las drogas son un medio para “extender el campo imaginativo”, pero

también un mecanismo de repulsión. Por otro lado, la sífilis fue otro de los temas preferidos por los decadentistas y por los naturalistas; recordemos que esta enfermedad venérea es uno de los alucinados personajes de las “Leyendas del Haschisch”.

Aunque los aportes de Mora son realmente significativos para conocer con propiedad la obra de Palma, el análisis de la narrativa de nuestro autor es insuficiente, pues Mora no sólo peca de reduccionista, como ocurrió en su primer texto, sino que por ratos su interpretación cae en el relato del argumento y no en la revelación de algunas claves y conceptos. A veces, incluso, apela al biografismo para explicar ciertos personajes o constantes de los cuentos. Por otro lado, Mora ve a Palma como un dialogante entre la tradición europea y universal y descuida el aspecto del diálogo discursivo con su propio medio (no recompila ni observa el trabajo de Palma como columnista en las revista que éste mismo dirigió). Mora asume que Palma, como narrador, patea el tablero de su tradición literaria y no busca puntos de encuentros con la literatura precedente en el Perú. Aún así, caben varios meritos en el arduo y gran trabajo de Mora. Hay que reconocerle el haber exhumado textos hasta hoy olvidados y poco comentados como son los ensayos de Palma, y a su vez la capacidad de insertarlos dentro de un sistema de ideas y correspondencias ideológicas y textuales. Sin duda Mora acierta cuando encuentra ideas cruzadas entre los textos reflexivos y los textos creativos de Palma. Desde su lectura es posible ver a Palma como un escritor con un ideario estético, y con una conciencia sobre su praxis creativa respaldada en sus ensayos. Pero también es demasiado subjetivo entender los textos ideológicos de Palma como una suerte de poética o de bitácora donde se registran los tránsitos culturales, las lecturas de nuestro autor y las obsesiones que definen y caracterizan todas sus narraciones. Además, Mora no se pregunta: ¿por qué Palma dejó de escribir textos críticos integrales sobre la literatura universal luego de 1908?, ¿por qué, si tenía una conciencia estética muy clara, no escribió directamente artículos o libros que glosen de

manera lateral o directa sus cuentos o sus novelas? Tampoco evalúa el trabajo de columnista de nuestro escritor en las revistas que él dirigió. Mora observa a Palma como un escritor cuyo pensamiento de juventud se mantiene firme incluso hasta en la edad madura o en la vejez. Otra carencia lateral es la ausencia de un mapeo sobre las lecturas de Baudelaire, Mendès, Dawin y Huysmans y una exposición más amplia del ideal estético decadentista en diálogo con la praxis creativa de Clemente Palma. Esto último es más que importante, ya que si los narradores y poetas decadentistas juegan un papel decisivo y semipaternalista con los cuentos de nuestro escritor, hubiese sido vital para su estudio dejar constancia de esa influencia en un estudio intertextual más amplio. Además, Mora intenta en su ambicioso estudio abarcar toda la obra de Palma, pero deja de lado la inacabada La nieta del oidor y Crónicas de Corrales, pues es evidente que dichos textos ponen en crisis sus teorías sobre el decadente modernismo articulado e inalterable en la prosa narrativa y filosófica de nuestro escritor.

1.3. Las tradiciones de lectura de la obra de Clemente Palma

Luego de revisar los diferentes comentarios críticos que ha recibido la obra palmista, creemos necesario establecer las rutas de lectura, los tópicos o lugares comunes de la crítica, así como las constantes de apreciación que han definido y definen aún las distintas interpretaciones de los textos de Clemente Palma. Debemos advertir al lector que para elaborar esta clasificación hemos tomado en cuenta las ideas de los estudiosos, críticos o reseñistas de Palma más saltantes o las que la crítica ha hecho prevalecer sobre otras. Al respecto, es necesario precisar que hemos prescindido para esta clasificación del tópico de lectura menos provechoso que los críticos han establecido y que muchos aún hoy sostienen como pauta lícita de análisis: la de comparar la narrativa de Clemente Palma con la de su padre, Ricardo. Quienes intentan

encontrar las semejanzas y diferencias genéticas en la prosa de los Palma fueron: Miguel de Unamuno (fundador del tópico), Octavio Espinoza, Ventura García Calderón, Maureen Ahern, Alberto Escobar, Estuardo Núñez, Mario Castro Arenas, Ricardo Silva-Santiesteban, Nancy Kason, José Miguel Oviedo, Ricardo González Vigil y Carlos Eduardo Zavaleta. No es necesario decir que dicho ejercicio de literatura comparada no ha sido oportuno ni menos fructífero, pues responde más bien al terreno de la anécdota que al de los estudios literarios. Acaso más bien este tópico ha construido la imagen falaz de Clemente Palma como un narrador alejado de su realidad sociohistórica en comparación con su padre, Ricardo Palma, tan ligado por sus Tradiciones peruanas a nuestra historia nacional.

Además, cabe señalar que para nuestra clasificación no hemos tomado en cuenta las opiniones éticas y religiosas de Unamuno, pues sus reflexiones críticas no integran una estructura reflexiva que se extienda hasta nuestros días y en el que hayan aportado otros estudiosos. Unamuno inaugura y cierra un tipo de lectura ética y religiosa que hasta ahora no se ha repetido.

De esta forma, juzgamos que existen cinco tradiciones de lectura que intentan entender y apreciar la narrativa palmista. Estas son:

1.3.1. El narrador exótico: La búsqueda de modelos estéticos e ideológicos foráneos para entender la narrativa modernista de Palma: Algunos de nuestros críticos han tratado de entender la narrativa de Palma relacionándola con marcos narrativos, estéticos e ideológicos foráneos, como es el decadentismo. Por ello, lo han sindicado directa o indirectamente como modernista, a la vez que han sugerido o marcado el exotismo de nuestro escritor. Esta ruta de lectura fue inaugurada por el primer glosador nacional de la obra palmista que se conoce: Octavio Espinoza. Esta perspectiva ha impedido investigar adecuadamente la ligazón entre Palma y sus predecesores peruanos,

además de convertirse en un óbice para entender la interrelación entre la narrativa de Palma y su realidad sociohistórica. En ese orden de cosas, los críticos han tratado de definir y delimitar las influencias exotistas de Palma. De esta forma, se ha dicho que la narrativa de Palma responde a modelos extranjeros determinados. Pero muchas veces esas influencias no han sido demostradas con autoridad y suficiencia. Mencionemos uno a uno cada caso:

1.3.1.1. El modelo decadentista francés: El decadentismo es una categoría poco clara aún en los manuales de divulgación literaria. Sus representantes (Huymans, Villiers de l'Isle-Adam, Rachilde, Barbey D'Aurevilly, Mendès) son aun para el conocedor más acucioso escritores difusos y espectrales; incluso muchos de los libros de estos autores aún no están traducidos al castellano o no han sido reeditados en su idioma original. Mora ya ha definido a Palma como escritor modernista, decadente y gótico, y ha insistido en leer al modernismo como un movimiento ligado a los problemas sociohistóricos de su tiempo. Sin embargo, no ha precisado qué decadencia representa el personaje palmista y cómo esta está implicada con los problemas sociales de la época. Creemos que esta falencia se debe a que no ha problematizado pertinentemente el término. A pesar de estos vacíos de información, por decadente se puede entender al escritor francés que gusta representar personajes refinados (dandys) con gustos grotescos o sometidos a situaciones perniciosas que develan una suerte de irreparable caída moral o física. Casi siempre la fatalidad para el personaje decadente está ligada a una mujer fatal y manipulable o a una relación sexual perniciosa y hasta aberrante. En los cuentos y relatos franceses, los personajes decadentes son sujetos ligados a la alta nobleza o a la derrotada alta milicia napoleónica, los cuales poseen un sentimiento cuestionador del cristianismo y una cultura relacionada con el escepticismo, tal como se puede apreciar en los relatos de Barbey D'Aurevilly y Villiers de l'Isle-Adam. Por otro lado, los personajes decadentes se muestran sensuales en sus costumbres amorosas,

experimentadores temerarios de drogas psicotrópicas, irónicos en el diálogo y sublimes y elegantes en su marginalidad.

Pero, ¿qué representa esa decadencia? Desde nuestra perspectiva simboliza esa suerte de caída económica y moral del noble europeo de las últimas décadas del XIX, debido a su desbocado afán por el artificio (atributo fundamental de los personajes de Huysmans y, en menor grado, de Villiers) y por su distancia vertical con la realidad sociohistórica de su tiempo. Casi siempre, el personaje decadente es un rico ocioso o en estado de holganza que prefiere el artificio antes que la naturaleza o la experiencia vital. Otra peculiaridad, en este caso, de la mentalidad de este tipo de personaje es esa suerte de oscilación entre la superstición y la ciencia. Teniendo en cuenta estos factores, los personajes de Palma son decadentes en la medida que representan una clase en sensible caída moral y física, acaso la clase aristocrática de inicios del siglo XX.

Antes de cerrar este acápite cabe señalar que al hablar de decadentismo en la prosa de Palma, es necesario mencionar a Ventura García Calderón, acaso el primero en enunciar esta relación entre la narrativa de los escritores decadentistas y la prosa palmista. Esta lectura es importante porque establece un lazo intertextual que la crítica actual (Kason y Mora) ha ratificado e indagado con ahínco.

1.3.1.2. Los modelos franceses y rusos: En este rubro podemos ubicar los comentarios de Mario Castro Arenas quien encuentra una ligazón intertextual ente Cuentos Malévolos y XYZ y los Contes Cruels y la Eva mecánica de Villiers de l'Isle Adam, pero también el humor negro de los realistas rusos Andreiev, Gogol, Averchenko.

1.3.1.3. Los modelos alemanes y rusos: En este acápite ubicamos los comentarios de Armando Bazán quien considera que la narrativa de Palma posee influencia de Hoffmann y de la literatura rusa aunque no precisa de qué escritores precisamente.

1.3.1.4. Los modelos norteamericanos y españoles: Aquí ubicamos a Xavier Abril quien propuso que Palma posee una influencia de Poe y también del “Quixote” de Cervantes.

1.3.2. Las lecturas fundacionales: Palma el instaurador de géneros y de modalidades narrativas: Algunos críticos, en su ánimo de rescatar o de dar realce a la obra de Palma, han subrayado el carácter fundacional de su prosa. De esta forma, para Augusto Tamayo Vargas, Palma instaura el cuento como modalidad narrativa; Francisco Carrillo, Estuardo Núñez, Harry Beleván y Juana Martínez Gómez catalogan a nuestro escritor como el iniciador del cuento fantástico en el Perú (Riva Agüero ya lo calificará como cuentista fantástico a Palma en 1909), Gonzalo Portals lo sindicará como el precursor del cuento de horror en el Perú, mientras que Daniel Salvo señalará que nuestro escritor es uno de los iniciadores del relato de ciencia ficción en nuestra patria. Otros críticos como Carlos Eduardo Zavaleta y Ricardo Gonzáles Vigil han intentado demostrar que Palma es uno de los primeros escritores de relatos breves de nuestro país, aunque no le asignan el papel fundacional de primer cuentista nacional.

1.3.3. La interrelación entre el discurso literario europeo y anglosajón y el discurso criollista en la narrativa de Clemente Palma: Muchos críticos han encontrado no solo una influencia literaria europea y anglosajona sino también una vena criollista en la prosa de Palma. Sin embargo, la mayoría de ellos no ha ahondado sobre esta idea, ni menos han elaborado estudios más amplios sobre este punto importante de la narrativa de nuestro autor. Maureen Ahern plantea, por ejemplo, que en el periodo finisecular, el periodismo era el eje central de la expresión literaria; la crítica juzga que no hay una ruptura definitiva entre el grupo de escritores finiseculares con sus antecesores tradicionalistas, sino más bien una renovación, una asimilación de conceptos, prácticas

y técnicas donde el periodismo juega un papel de intercesor y de plataforma escritural para este cambio. En ese orden de cosas, destacan también los análisis y comentarios de Luis Alberto Sánchez, Alberto Escobar y Ricardo Silva-Santiesteban.

1.3.4. Las reformulaciones estéticas: ¿Clemente Palma, narrador modernista o postmodernista? Algunos estudiosos han intentado entender la prosa de Palma dentro de los distintos marcos de los movimientos o tendencias literarias del siglo XX. Así para Ahern y Ricardo Sumalavia, Palma es un narrador modernista, para otros, como Washington Delgado, un escritor modernista pero con espíritu arielista. Para José Miguel Oviedo, en cambio, Palma es postmodernista. Por su parte, König postula que la narrativa palmista está ligada al realismo romántico. Con respecto a esta polémica juzgamos que la prosa de Palma está ligada inequívocamente con el proceso de “modernización literaria”, exactamente, se identifica con el modernismo decadente, tal como ya lo ha demostrado Gabriela Mora. Pero, ¿qué entendemos por “modernización literaria” y por “modernismo”?

Ángel Rama renuncia a hablar de modernismo y prefiere los términos “modernización literaria” para explicar la literatura finisecular y de inicios de siglo XX en Latinoamérica. El crítico sostiene que entre 1870 y 1910, luego de que finalizaron los procesos de independencia, las vicisitudes políticas graves y los trastornos económicos y sociales que estos fenómenos originaron, los países latinoamericanos entraron a la vida adulta: “(...) hacia 1870, los ciudadanos de los nuevos países comenzaron a vislumbrar el fin de sus vicisitudes y a percibir lo que llamaron el orden y el progreso, que venía acompañado de su inserción dependiente en la economía mundial” (1983: 4).

En ese contexto, hubo por parte de la clase intelectual una mirada optimista, al comprobar que sus naciones se insertaban de manera subordinada y armónica al sistema

económico impuesto por las grandes potencias mundiales. Para Rama ese optimismo y esa apertura al mundo vinieron acompañados de un cientificismo, de una fe en el orden y en el progreso, de una especialización literaria y artística, de una tendencia ideologizadora y crítica sobre el mismo acto de creación, de un cosmopolitismo culto y ardiente, de una necesidad perentoria de reformular los sistemas educativos y de crear un público lector. Todo ese proceso de modernización literaria, juzga Rama, se condice con el proceso de modernización económica, social y política que vivió nuestro continente.

Creemos que la visión de Rama es pertinente aunque no del todo precisa. Rama pone como hito de cierre del proceso de modernización literaria el año de 1910, pues reflexiona que este es el año en el que empiezan las celebraciones de la independencia en Latinoamérica. No obstante, en el Perú, el proceso de modernización fue lento y complejo en comparación con otros países del continente. Por lo que este segmento de tiempo bien puede extenderse para nuestra nación hasta 1920, como bien lo propone Fanni Muñoz Cabrejo en su libro Diversiones públicas en Lima 1890-1920: La experiencia de la modernidad. Es claro que los cuentos publicados en Historietas malignas datan de la segunda década del siglo XX y el cuento final, “En el carretón” fue escrito incluso en 1897 según confiesa Palma en el prólogo del libro (VI). Así, la obra de Palma se adscribe al proceso de “modernización literaria”. Pero creemos que esta categoría explica el proceso social e intelectual, pero no nos permite categorizar las diferentes visiones, ideas e interpretaciones que tuvieron lugar desde el ámbito estricto de la creación literaria durante el proceso de modernización. Siguiendo las pautas establecidas por Marshall Berman quien distinguió “modernidad” (experiencia vital) de “modernización” (proceso social) y de “modernismo” (interpretación de la modernidad) (1-2), planteamos que Historietas malignas es una obra modernista, pues entendemos que el modernismo es el proceso de interpretación del contenido de la modernización.

Así, el modernismo es un movimiento intelectual y social de finales del siglo XIX e inicios de siglo XX que desde la plataforma literaria dio pautas ideológicas, éticas y estéticas que validaron o pusieron en entredicho la experiencia política, social, económica y cultural de la modernidad. En dicho esfuerzo, los modernistas ampliaron el espectro y el espacio de representación naturalista con el fin de asimilar la gran cantidad de información que la prensa, la ciencia y el empuje económico otorgaban al mundo. Este movimiento, al menos en el Perú, fue dirigido sobre todo por los representantes de las clases más favorecidas y por los simpatizantes de la clase aristócrata, quienes intentaron “modernizar” a la nación imponiendo sus ideales racialistas, educativos, estéticos, éticos, en suma, su ideología de clase a un pueblo que juzgaron muchas veces como bárbaro o inmoral. El modernismo debe ser entendido como un movimiento heterogéneo que defendió la ciencia, pero que no rechazaba los ideales tradicionales o los principios metafísicos. En suma, el modernismo peruano es una suerte de conglomerado ideológico y estético, es una ideología sincrética donde la razón y la metafísica están en continua tensión.

1.3.5. La narrativa de Palma y el discurso de representación del cuadro sociohistórico finisecular: Como una forma de negar la idea del modernismo como un movimiento escapista, un sector de la crítica literaria, sobre todo en los últimos 20 años (Kason, Viñuales Guillén, Mora, López Maguiña, Velázquez Castro, González Espitia), ha intentado entender la obra de Palma como un elemento representativo del cuadro sociohistórico de los inicios del siglo XX, periodo en el cual se produjo el proceso de modernización. Desde este punto de vista, la prosa de Palma permite develar los mecanismos de asimilación ideológico y ético desplegados en ese momento por un sector del imaginario social. El interés central de estos estudiosos no es solo renovar los cánones de lecturas tradicionales, sino más bien definir el sistemático devenir discursivo

del proceso de modernidad y su influencia en la formación de la identidad nacional y latinoamericana. En este esfuerzo, un subgrupo de estos investigadores (Kason, Viñuales Guillén, López Maguiña, Mora) ha configurado a nuestro autor como un escritor integral, donde sus obras de rasgo filosófico o de crítica artística dialogan de manera armónica con sus cuentos y novelas. Este tipo de análisis ha permitido rescatar una serie de textos olvidados de nuestro autor, como son sus ensayos.

Por otro lado, estos investigadores han develado una serie de elementos que permiten comprender el origen de algunas de las constantes temáticas, ideológicas y simbólicas implícitas en los textos creativos de Palma: la fascinación erótica, el ánimo decadentista, la misoginia, el racialismo, etc. Aún con ello, no han analizado en su real medida Historietas malignas, aunque se han llevado a cabo por primera vez algunos valiosos acercamientos e interpretaciones sobre el texto.

Cabe aclarar que nuestra interpretación se ubica en esta última tradición de lectura, pues nuestra propuesta observa a Palma como un escritor atento a los cambios históricos de su tiempo y crítico con los personajes aristócratas y con la decadencia moral de la ciudad que configura.

* * *

Antes de terminar este capítulo no podemos dejar de reflexionar sobre uno de los motivos por los cuales Historietas malignas se ha convertido en un libro olvidado. Como hemos podido comprobar en nuestro repaso por la crítica sobre la obra palmista, la mayoría de estudiosos parecen no haber leído el texto directamente, pues cuando citan el segundo libro de relatos de Palma suelen equivocarse llamativamente al precisar la fecha de edición. Ciertamente, algunos equívocos pueden responder a errores de imprenta, sin embargo cabe la sospecha que planteamos. Los críticos que cometen este grave error son: Luis Alberto Sánchez, Augusto Tamayo Vargas, Estuardo Núñez, Francisco Carrillo y Washington Delgado; sin duda, personajes centrales de nuestra

reflexión literaria. Este yerro en la fecha de edición va acompañado de juicios laxos, de especulaciones, de razonamientos poco acertados y felices sobre el texto. Por otro lado, de acuerdo al rastreo bibliográfico que hemos hecho, quien inaugura el tópico de erigir a Cuentos malévolos como el principal texto de Palma parece ser Armando Bazán (1942) (el cual ni siquiera menciona a Historietas malignas) y quien empieza a establecer la injusta comparación entre Cuentos malévolos e Historietas malignas es Luis Alberto Sánchez (1951).

Tal vez los estudiosos puedan establecer otros motivos por los que Historietas malignas permanece aun para la comunidad académica como un texto impopular. Sin ánimo de especular demasiado, se puede plantear otras razones probables: como la poca o nula circulación del texto, el cual fue publicado por una editorial nacional y no por una editorial extranjera, como sí ocurrió con Cuentos malévolos; la fama de escritor relacionada con la política oficialista que tenía Palma cuando escribió Historietas malignas y que debió granjearle sendos enemigos en las arenas literarias tan ligadas a la discusión ideológica y social por esos tiempos; y, por último, la larga lista de enemistades que debió adquirir Palma en su labor inquisitiva de crítico literario. Acaso alguno o todos estos motivos mellaron *a priori* la fama y prestigio del texto.

CAPÍTULO II

LA REPRESENTACIÓN DEL SUJETO ARISTÓCRATA EN HISTORIETAS MALIGNAS

Historietas malignas aún no ha sido leída bajo la óptica de la hermenéutica social del texto. Desde esa perspectiva, postulamos que es posible apreciar cómo en este libro los principales personajes, los narradores (a excepción de “En el carretón”), responden a la figura y al patrón discursivo propio del sujeto aristócrata de inicios del siglo XX. Manuel Burga y Flores Galindo plantean que entre 1895 y 1920 el Perú estuvo regido por un Estado oligárquico (una oligarquía terrateniente, comercial y financiera), una clase privilegiada que dominaba económica y políticamente a la nación y que poseía cierto estilo de vida y cierta estructura de parentesco como rezago de la vida colonial (88). Basadle preferirá hablar de una República Aristocrática (categoría que también será usada por Burga y Flores Galindo) que regirá los destinos de la nación por ese periodo. Al respecto, Fanni Muñoz Cabrejo propone que en el periodo 1890-1920 se constituye una “élite modernizadora” que formó, mediante las prácticas culturales, una nueva sensibilidad estética y dotó de nuevas costumbres a la sociedad, con el fin de modernizar la ciudad de Lima y, finalmente, la nación (19). Tal como podemos comprobar, desde diversas perspectivas, la historiografía nacional ha develado la existencia de un grupo aristocrático que ostentaba el poder en el periodo de modernización de la sociedad peruana y que integraba una clase económica y unos ideales de clase que los diferenciaba radicalmente de otros sustratos de la sociedad.

En dicho periodo, el discurso letrado fue propiedad exclusiva, al menos durante el inicio de la modernización, de los grupos dominantes, de las clases vinculadas a la administración política y económica del país; al punto que es posible afirmar que los “hombres de letras “ eran “los hombres de estado” (Bernabé: 82). Esta correspondencia se cumple perfectamente en el caso de Clemente Palma, el cual no sólo será un figura literaria y periodística importante de su tiempo—como bien sabemos, no solo dirigió varias revistas de trascendencia como *Prisma* y *Variedades*, sino también periódicos como *La crónica*, a su vez que fue diputado de la nación. Por todo ello, pensamos que es de gran importancia analizar el discurso literario de esa época para entender las subjetividades y las implicancias ideológicas que los representantes de las clases dominantes forjaron durante el proceso de modernización de nuestra patria y que, sin duda, fueron decisivas en la construcción de la nación moderna. Nuestra lectura de *Historietas malignas* debe ser el inicio de una serie de interpretaciones que se adscriban a esta perentoria necesidad.

De esta forma, el aristócrata, el representante del “Estado oligárquico” o, si se quiere, de la “elite modernizadora” integraba una clase privilegiada que vivió el periodo de modernización cultural y social, de aceleración de la historia, de intenso desarrollo económico debido a factores como la industrialización y el positivismo. Sin embargo, como bien lo han precisado Basadle, Burga y Flores Galindo, esta clase quedará aniquilada en la segunda década del siglo XX, acaso por su renuencia continua a formar un proyecto nacional y a integrarse sin verticalidades con otros sustratos de la sociedad. Todo ello permitirá el ascenso de la burguesía, una clase distinta capaz de elevar sus intereses particulares a categorías generales. Este capítulo de nuestra tesis, en el que analizaremos tres relatos de Historietas malignas: “Mors ex vita”, “El hombre del cigarrillo” y “La aventura del hombre que no nació”, nos permitirá entender algunos aspectos de cómo se dio ese proceso de descomposición social, de caída de esta clase

aristocrática, así también nos develará la visión de modernidad que regía al menos a un sector de dicha casta dominante.

Es necesario aclarar que en este capítulo no pretendemos establecer analogías directas entre los planteamientos ideológicos de los sujetos aristócratas configurados por Palma y los forjados por el “Estado oligárquico” o, si se quiere, la “elite modernizadora” que la historiografía ha planteado. Aclaremos que a Palma no le interesa construir un ideal de nación, ni educar a las clases subalternas, ni potenciar el dominio de una clase privilegiada sobre el resto de la sociedad. Su ánimo de narrador decadente lo hace tomar, por diversos momentos, una sensible distancia ora irónica, ora ácida con los ideales de las clases dominantes de su tiempo. Además, es claro que siempre existirá una brecha entre el discurso literario y el discurso social, cuando el primero no responde a la forma de un panfleto.

Antes de examinar cada uno de los relatos de Historietas malignas, definamos la categoría conceptual que regirá nuestro análisis. Entendemos por sujeto aristócrata al integrante de una clase social numéricamente reducida y económicamente privilegiada, que interpreta, describe analiza y configura a los sujetos de su clase y a los sujetos subalternos desde una perspectiva hegemónica y cerrada (el sujeto aristócrata se resiste sistemáticamente a la clara inclusión de comunidades sociales subalternas en el espacio de su dominio). Este sujeto representado en Historietas malignas se concreta entre fines del XIX y la segunda década del siglo XX. El sujeto aristócrata integra además un grupo ocioso, que se debate entre la fascinación racional y científica y la superchería tradicional y retrógrada, es un sujeto degradado que desde una visión fatalista y pesimista del mundo construye, a nivel referencial del discurso, la Lima moderna del 900. El sujeto aristócrata es, a su vez, un nexo entre un país dependiente y las grandes metrópolis imperialistas, por lo que no siente una afinidad ni un apego por su territorio más inmediato. Su principal fortaleza es el dinero. Por ello, el sujeto aristócrata

representado por Palma no le da importancia a los apellidos, acaso por la poca densidad histórica y tradicional de los mismos. Asimismo, carece de programas de desarrollo político generales que se adecuen a los tiempos modernos.

Ahora bien, nuestro análisis empezará por dilucidar la representación del sujeto aristócrata en la novela corta “Mors ex vita”. Empero esta novela fue publicada en dos oportunidades anteriores a su aparición definitiva en Historietas malignas. Primero, Mors ex vita aparece en la edición de agosto y setiembre de 1918 de *El mercurio peruano*, la revista mensual de ciencias sociales y letras que dirigía Víctor Andrés Belaunde. La segunda edición de Mors ex vita corresponde al 15 de enero de 1923; en dicha oportunidad el texto inaugura la serie La novela peruana, ciclo editado por la The University Society Inc., la cual anuncia una serie de publicaciones quincenales ilustradas. En ese orden de cosas, el texto de Palma es publicado dentro de un marco en el cual se intenta formar un “espíritu nacional”. Si bien reconocemos el valor de dichas ediciones, para nuestro análisis del texto, utilizaremos la edición de 1925, aquella incluida dentro del conjunto de Historietas malignas⁸.

3.1.La representación decadente del sujeto aristócrata en “Mors ex vita”

La novela corta “Mors ex vita” está narrada por el racionalista y escéptico Marcelo, amigo del “riquísimo” Loredano. Marcelo, narrador testigo del texto, presencia los acontecimientos fantásticos y sorprendentes que tienen lugar en la casa de su privilegiado y supersticioso amigo Loredano, el cual cree en la posibilidad de contactarse con los muertos mediante las sesiones espiritistas. A su vez Loredano ama a Lodoiska (hija del embajador de Noruega), quien es la prometida de un marino noruego. Antes de su partida, Lodoiska muere de tifus, entonces Loredano, abatido por la noticia, cae gravemente enfermo. Marcelo toma a su cuidado a Loredano y lo

acompaña fielmente durante su enfermedad. En esa coyuntura, llegan de Europa las tías de Loredano: Filomena, Hipólita y Marta con el fin de cuidar a su sobrino. Cuando este se recupera, empieza a llevar a cabo nuevamente, esta vez en compañía de sus tías, las sesiones espiritistas, ahora con el fin de evocar a Lodoiska, su amada muerta. Esta vez, Loredano tendrá éxito, al punto que en la última sesión logrará tener contacto sexual con Lodoiska a través de la más bella de sus tías, Hipólita. En pleno acto será sorprendido por el doctor Kellerman (médico de la familia) y por Marcelo. El incidente provoca la muerte de las tías. Profundamente espantado y nervioso, Loredano huirá del escenario e incendiará su casa. Pero el relato tiene un colofón inesperado. Esta vez, el primo de Marcelo, Max Gilchristh, segundo narrador testigo del texto, nos relata años después la exhumación del cadáver de Lodoiska. Gilchristh relata que, durante la remoción del cadáver, un feto cayó inesperadamente del cuerpo virginal de Lodoiska. Acaso dicho feto era el producto de la relación post muerte entre Lodoiska y Loredano.

El relato está situado temporalmente entre 1912 y 1921 (fecha en la cual se elabora la narración de la historia): “Estábamos en noviembre de 1913, y fue en julio del año 12 que falleció Lodoiska Frogner, bella hija del embajador de Noruega” (52). En otro punto de la novela se nos precisa: “A principios del año pasado, o sea en 1920, llegó a esta ciudad mi primo el calaverón de Max Gilchristh (...) Una noche, en la que Max se quedó a comer en mi casa, recién llegado, nos pusimos a conversar de sobremesa, y en la expansión de nuestra antigua amistad y de nuestro estrecho parentesco le referí la trágica historia que he narrado en estas páginas” (54). Estas fechas nos sindicán que estamos en el periodo peruano en el que la oligarquía aristócrata pasa del apogeo a la decadencia. Burga y Flores Galindo ya han mencionado que entre 1895 y 1919 transcurre el periodo de apogeo de la clase aristócrata y del estado oligárquico que estos representaban (7). Si tenemos en cuenta estos vectores de

tiempo, podemos deducir que el relato se ubica en un periodo donde está empezando a sentirse la caída y descomposición de dicha clase.

Pero, ¿por qué pensamos que los sujetos representados en la novela corta de Palma son aristócratas? Algunas consonancias históricas y literarias nos incitan a elevar esa hipótesis. Manuel Burga y Antonio Flores Galindo al caracterizar a los integrantes del estado oligárquico peruanos de fines del XIX y principios del siglo XX afirman: (los aristócratas) “vivían en un mundo feliz integrado por matrimonios entre pequeños grupos familiares; los compañeros de juegos infantiles eran luego camaradas en el colegio y en la Universidad” (89). Estas características están presentes en los personajes centrales de “Mors ex vita”. Marcelo y Loredano son casi contemporáneos: “Tenía mi amigo 27 años, dos menos que yo” (7). Los dos son amigos cercanos e integran un círculo social reducido y cerrado: “Loredano no tenía más amigos íntimos que yo” (7). Sus jornadas, en una época y edad en la que deben estar abocados al trabajo son, por el contrario, tiempos de holganza: (Loredano) “Dejó de buscarme en las tardes para el habitual paseo a caballo o en auto; y en las noches, en las que, cuando no comíamos juntos, me esperaba en su casa para cumplir con nuestras relaciones sociales, concurrir a los teatros, clubs y otras diversiones juveniles, dejó también de ser cumplido conmigo: no le encontraba en la casa” (7). Estos amigos, Loredano y Marcelo, se conocen desde pequeños y mantienen su amistad aun en la época de madurez: “Entre los nueve y catorce años vivió Loredano con su padre, y fue en esa época que se inicio nuestra amistad en la escuela de primera enseñanza” (8).

La importancia de la familia como célula social era primordial para el sujeto aristócrata; al punto que “la vida familiar tenía una sensación de claustro” (Burga y Flores Galindo: 99). Este detalle también lo podemos advertir en “Mors ex vita”. La llegada de las tías de Loredano incrementará el afán de apartamiento del delicado y solitario sobrino. Incluso los amigos más íntimos quedarán al margen de las privadas

sesiones espiritistas y familiares que Loredano sostendrá con sus tías. El sujeto aristócrata posee así códigos privados de unión e integración familiar. En ese contexto, Loredano debe confesarle a Marcelo que él no puede ser ya participe de las reuniones para comunicarse con Lodoiska: “Sí, Marcelo. No he dejado de comunicarme con Lodoiska...pero esas comunicaciones han llegado a ser tan privadas y personales que ya no puedes ser testigos de ellas...” (40).

La sesión espiritista final donde Loredano logra poseer sexualmente a Lodoiska a través de su tía Hipólita permite comprobar la descomposición moral de la clase aristócrata y la exacerbación del ideal de alianzas matrimoniales familiares que esta clase forjaba para mantener el dominio y la pureza de la casta. Es claro, como lo precisa Burga y Flores Galindo, que “la oligarquía tuvo rasgos endogámicos” (98). Este detalle se puede comprobar en la figura del incesto de “Mors ex vita”, el cual enuncia el anhelo de individuación, el ansia desbocada de pureza de la estirpe y la consecuente degeneración que anulará en definitiva a dicha clase. El feto que cae del vientre muerto de Lodoiska, al final de la novela, expresa el final próximo de una clase ociosa y adinerada⁹ incapaz de asumir con protagonismo y actividad los cambios producidos en la sociedad por las nuevas tecnologías. En un periodo de transformaciones, en tiempos modernos, Loredano no abandona su condición de aristócrata pasivo, no se convierte en un capitalista, no pretende interactuar con su sociedad, no busca la producción intelectual ni menos económica. Tampoco pretende formar una familia y tener hijos. Como todos los personajes de Historietas malignas, no se enamora de personas factibles, sino busca sostener un amor imposible, lo cual lo lleva a emprender actos sexuales prohibidos o placeres perversos, como el incesto y la necrofilia. De esta forma, es posible decir que existe una suerte de misoginia¹⁰ en el texto, exactamente en esa preferencia por la mujer muerta antes que por la mujer viva. Así, hay en el sujeto aristócrata un horror a la producción y un desprecio exacto a la reproducción. Wilhem

Reich en su texto clásico La revolución sexual (1985) postula que un modelo represivo de la sexualidad se ajusta de manera perfecta al esquema moderno capitalista (14). El modernismo retratado en “Mors ex vita” está en ciernes, por ello, los sujetos no producen y, de esa forma, disponen de un tiempo infinito para lamentarse y experimentar con su espíritu y su sexualidad.

Por otro lado, el tedio gobierna la vida feliz y ociosa de los sujetos aristócratas. De acuerdo a Manuel Burga y Alberto Flores Galindo: “La vida oligárquica resultaba tediosamente feliz. El aburrimiento terminó siendo un componente importante como resultado de estos matrimonios entre pares y de vidas definidas desde el nacimiento, en un mundo de rentistas” (99). Acaso por ello el sujeto aristócrata apelaba a satisfacciones heterodoxas que divirtieran su ánimo, como el espiritismo. Sin embargo, estos divertimentos al poco tiempo terminaban aburriéndolos: “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” (6).

La vida de los aristócratas está regida por el hábito y la rutina incluso en las distracciones consuetudinarias, como “el habitual paseo a caballo o en auto” (7). Dichas distracciones incluso dejan entrever que la vida aristocrática representada en la novela se mueve entre el ámbito de lo tradicional y decimonónico (el caballo) y el moderno (el auto). Por ello es posible afirmar que el sujeto aristócrata de “Mors ex vita” no cancela etapas ni apuesta decisivamente por el cambio o el futuro, sino oscila entre las costumbres señoriales del pasado y la practicidad mecánica del presente, entre el afán por la superstición y la metafísica (el espiritismo es prueba de ello) y el cientificismo positivista. Finalmente, en esa tensión dialéctica, el sujeto aristócrata termina siendo absorbido y anulado por sus impresiones pasatistas y metafísicas incompatibles con la movediza y racional modernidad.

Tal como podemos apreciar, la representación del sujeto aristócrata en el texto responde a un modelo decadente, pues el narrador testigo configura un grupo de sujetos integrantes de una clase oligarca socavados moralmente, netamente improductivos y estériles.

Pero, ¿qué modelos literarios utilizó Palma para configurar al aristócrata decadente? Juzgamos que hay dos relatos que han influido decisivamente en la construcción de los personajes de “Mors ex vita”: uno de ellos es “La caída de la casa Usher” (1839) de Edgar Allan Poe, relato que, al igual que “Mors ex vita”, está narrado por un narrador testigo, el cual presencia una relación incestuosa de una familia aristocrática de vieja estirpe americana (la sugerida relación endogámica entre Frederick Usher y su hermana, la espectral y misteriosa lady Madeline). Por si fuese poco, este cuento culmina, al igual que “Mors ex vita”, con el regreso a la vida de la fenecida, en este caso, lady Madeline, para entregarse a su hermano; y, al mismo tiempo, con la destrucción de una casa, la mansión Usher, símbolo inequívoco de una aristocracia aniquilada por sus costumbres endogámicas y por su cerrazón de clase. Además, en el relato de Poe está presente la figura del amigo de la juventud que intenta resolver un misterio que envuelve a su camarada y la figura emblemática del doctor.

Otro relato paradigmático es “Vera” (1874) del escritor francés Villiers de l’Isle-Adam. En “Vera” los protagonistas son los condes d’Athol, una pareja de nobles pertenecientes a la aristocracia francesa. Luego de una noche intensa de amor, Vera perece (en este punto del texto, el lector podrá observar que tanto los personajes de “Mors ex vita” y de “Vera” son aristócratas que por momentos se muestran recatados y contenidos, y, por ratos, inciertos, violentos, profundamente intensos y voluptuosos). Conmocionado por la repentina muerte de su mujer, el conde Roger intenta seguir con su vida tratando de convencerse de que Vera continúa a su lado. El relato muestra a una clase noble que no teme en alejarse de su sociedad ni menos abandonar su ámbito

cultural exótico. Al igual que “Mors ex vita” esta distancia cultural se refleja en el uso de extranjerismos y cultismos en las descripciones y los diálogos. En el caso de la novela corta de Palma en el uso de galicismos, latinismos y anglicismo (“chauffer”, “causy-corner”, “truc”, “Encomium”), etc. En “Vera”, en cambio, priman las palabras rusas. Así, tanto los personajes de “Vera” como los de “Mors ex vita” son seres propios de una clase que admira lo foráneo y lo prefiere sobre lo local. Al final de ambos relatos, lo sobrenatural se impone sobre lo real. En “Mors ex vita” Lodoiska vuelve a la vida, en “Vera”, la amada del conde d’Athol se revela viva. Otra coincidencia que une a los relatos es que Loredano conocerá a Lodoiska en una embajada, al igual que los condes d’Athol, quienes se verán por primera vez en una delegación extranjera. En todo caso, ambos relatos retratan una clase aristócrata y privilegiada en franca decadencia, aniquilada una por su endogamia y su cerrazón de clase, y la otra por su hermetismo de clase y su implacable inmoralidad. Dos factores decisivos y destructivos que condenan un estilo de vida señorial determinado a la irremediable extinción.

2.1.2. La construcción de las antípodas: la contraposición del sujeto aristócrata y del sujeto subalterno en “Mors ex vita”

“Mors ex vita”, como discurso, está controlado por el sujeto aristócrata; por ello, la visión que gobierna el texto, como comprobaremos, tiene un perfil hegemónico y se construye a partir de la apropiación de cualidades positivas y constructivas por parte del círculo aristócrata y de la concesión de anticualidades o antivalores a los personajes que no pertenecen a esa pequeña comunidad, llámese sujetos subalternos. En este acápite veremos como opera la mentalidad segregacionista y clasista del sujeto aristócrata, la cual tiene indudables tintes racialistas. Pero aclaremos a qué nos referimos con racialismo. Para Todorov el racismo es una actitud, un comportamiento de odio, una

actuación característica del ser humano, mientras que el racialismo es un discurso, una ideología que concierne a las razas humanas y que tuvo lugar entre el siglo XVII y la segunda mitad del siglo XX (Todorov: 115). Por ello, hemos preferido utilizar el término “racialismo”, pues este vocablo posee una categoría discursiva propicia para entender adecuadamente el discurso y los planteamientos ideológicos del sujeto aristócrata.

Así, pues, juzgamos que esta parte de nuestro estudio es capital pues nos permite observar la imposibilidad del sujeto aristócrata de relacionarse con los sustratos subalternos y de construir proyectos económicos, políticos, culturales, sociales e ideológicos mancomunados.

Nuestra propuesta de leer a “Mors ex vita” como un discurso donde se representan clases y realidades sociales específicas, encuentra un inesperado sustento en una de las temáticas del texto: la sesión espiritista. El divertimento de los aristócratas de la novela corta de organizar sesiones con médiums para entablar un diálogo con los muertos responde a una actividad en boga en la Lima de 1900. Al revisar las crónicas de Corrales podemos comprobar esta hipótesis. En su crónica “Espiritismo”, el procaz Juan Apapucio Corrales (seudónimo de Palma), fantasea sobre una sesión espiritista donde se producen más que contactos con los espíritus, contactos de tipo erótico entre los sesionistas. Los participantes de esta desopilante sesión son Pistoleras, el técnico Donato, el Doctor Garazatua, el italiano Don Giovanni y su hermosa mujer, las señoritas Manuelita Zambrano y Chanita Huacapistana, el mismo Juan Apapucio y su mujer, Rosaura:

En seguida me subí sobre la mesa y apagué el quinqué. En medio del mayor silencio comenzó la experiencia. Cinco minutos pasaron así... De pronto del lado de Pistoleras, poco más o menos, sonó un ruido extraño.

—¡Eh, cosa questo?—preguntó don Giovanni—é una malcrianza fare cosí delante de quinte.

Soltamos la risa. Donato muy serio nos increpó:

—Así no hacemos nada señores. Ese ruido ha sido la primera manifestación de la presencia de los espíritus: proviene de la mesa que ya está cargada de fluido. Si no véamos: ¿hay algún espíritu presente? Con un golpe responderá que sí y con dos que nó. Se sintió un crujido seco distinto del ruido anterior.

—No lo dique?—dijo triunfante don Giovanni—otro no eranno espirito. ¡Eran lo frecole panamito!

Nuevas risas. Donato se puso como un pepián: —de este modo no obtendremos resultado alguno y estamos perdiendo el tiempo. Si no hay seriedad, mejor me voy.

—No se vaya, Donato, —murmuró la jamona—que ya parece que nos vamos a poner en relación con los espíritus.

—Bueno, circunspección señores, que esto no es cosa de broma. ¿Podría el espíritu presente decirnos quien es?

Sonó un golpe.

—¿Es espíritu de mujer?

—Sonaron dos golpes.

—¡ay!—exclamó aterrada Mononguita Zambrano, abrazándose a mí.

—¿Qué sucede?

—Me acaban de pellizcar en la pierna... ¿Será el espíritu?... ¡Yo me privo!

—No, Manuelita, no se prive... no ha sido el espíritu—le dije para tranquilizarla.

—¿Cómo que no ha sido el espíritu?—preguntó escamada Rosaura que me oyó.

—Es decir si... lo que quiero decir es que no debe ser el espíritu con quien tenemos el honor de estar en amistosa conversación, sino que debe ser algún otro que se ha zampado aquí sin permiso. ¡A ver, que saquen a ese sinvergüenza!

—Calma, calma—intervino Donato— a veces sucede eso, en efecto. Son los llamados espíritus burlones. Eso no tiene importancia. Por lo pronto no rompamos nuestro contacto con el interpelado (187-188).

El autor de la crónica nos dice que la sesión la llevó a cabo impulsado por una serie de artículos sobre espiritismo y penas publicados en *El Comercio*: “Con motivo de los artículos que ha venido publicando Racso en el “Comercio” sobre el espiritismo y las penas, nos entusiasmos Rosaura y yo para hacer una sesión y ponernos en contacto con las almas de los finados” (184). La crónica está firmada en abril de 1918; fecha en la cual, aproximadamente, Palma escribe “Mors ex vita”, pues será en setiembre y en octubre de ese año cuando publique el texto, en dos partes, en *El Mercurio peruano*. De esta forma, la crónica responde a un acontecimiento en boga por ese entonces en Lima. Empero, “Mors ex vita” también sugiere una consonancia con su coyuntura. Como para confirmar este supuesto, al inicio de la novela corta, el narrador,

Marcelo, confiesa que el gusto de Loredano por el espiritismo es el acatamiento de los dictámenes de una moda: “Yo tomé con cierta cachaza las investigaciones a que, por ociosidad espiritual o natural curiosidad, cediendo a la moda, se entregó mi íntimo amigo y camarada Loredano” (1). La difusión del afán espiritista no sólo se daba por medio de publicaciones periodísticas, sino también mediante libros, pues al parecer había una literatura sobre el espiritismo, tal como lo manifiesta el mismo Marcelo en las páginas iniciales del texto: “Agotamos el repertorio de las detalladas en los libros de la materia” (2).

Es decir, tanto en el plano de la crónica periodística como en el de la representación literaria propiamente dicha, Palma esboza su perspectiva sobre un fenómeno muy popular y comentado en periódicos y libros de gran circulación por ese entonces, como es el espiritismo. Así, estamos ante un autor que dialoga intensamente con los hechos particulares de su sociedad y que a su vez intenta representar a través de la creación literaria dichas peculiaridades.

Ahora bien, en la crónica, los sujetos que participan en la sesión pertenecen a la clase media; su lenguaje cargado de peruanismos (vocablos como “calato”, “zampado” y “clarinete”) refleja ese aire limeño socarrón tan identificado con lo criollo. El cronista, mediante estos sujetos, busca incorporar al lenguaje estándar un léxico ya en uso por esos tiempos. Por el contrario, en la novela los personajes configurados pertenecen a la clase alta y su lenguaje está desprovisto de jergas. Sin embargo, tanto en la crónica como en la novela corta, los sujetos de clase media comparten la idea del fraude: el engaño, el falso espiritismo o el médium impostor, predominan en la crónica; acaso sujetos sociales de la misma clase se presentan también como pérfidos truhanes al inicio de la novela para sorprender al potentado y sugestivo Loredano:

Debo advertir que probablemente esta recalcitrante resistencia de mi entendimiento para prestar su asentimiento se fundaba en que una vez tuvimos que sacar por medio de la tipología contundente, o sea a golpes, a un *medium*, cuya fisonomía de bribón redomado y cazurro me predispuso a una observación atenta y especial de su ensueño mediumnómico. Por casualidad me sitúe en un asiento próximo a la llave de la luz eléctrica, desde donde podía darme cuenta mejor que los demás concurrentes, de las modificaciones psíquicas del *medium*, quien, una vez puesto en contacto con el espíritu de Cimarosa, según se nos dijo, debía pedirle que tocara el clavicordio, situado a dos metros de distancia, las primeras notas de la obertura de *Artemisa*. Me pareció observar que las manos del sujeto dormido no guardaban la inmovilidad propia del caso (3).

Sorprende en este pasaje citado la frase “fisonomía de bribón” dicha por el narrador testigo. Acaso, estamos ante una sesgada perspectiva racialista enunciada por el personaje aristócrata, que juzga de manera prejuiciosa y a partir de detalles de la apariencia física la honestidad y el valor de las personas.

Un segundo médium levanta las sospechas del narrador testigo, esta vez, por no cumplir con los protocolos del espiritismo. En esta ocasión, Marcelo, hombre ligado a la aristocracia y a los modales y formas rígidas de la misma, no admite que una persona se salga de las reglas o de los modales concomitantes con las situaciones:

Como yo observara que el médium había tenido la extravagancia de sumirse en el ensueño psíquico que provoca la comunión con el misterio, con las manos metidas en los bolsillos del gabán, me pareció que eso estaba fuera del protocolo espiritista, y me puse a cavilar sobre las finalidades extrañas que cumplirían esas manos (4).

Los supuestos rasgos fisonómicos degradados y el irrespeto por los protocolos o las normas sociales provocan desconfianza e ira en el escéptico Marcelo y en sus amigos aristócratas. Dichos defectos descalifican a los médiums locales, los cuales son en sí mismos, para los ojos del narrador testigo, unos farsantes redomados, unos seres poco virtuosos y de fisonomía poco agradable.

Pero también los médiums locales poseen vicios perniciosos ligados con el mal como es el hábito de fumar (“En la aventura del hombre del cigarrillo”, el diablo, un

ciudadano de clase media, es un fumador casi compulsivo como veremos más adelante) o si no fingen invocar espíritus corruptos, alusión indirecta a la poca virtud y honestidad de “espíritu” de estos seres. Al inicio de la novela, el narrador testigo se encarga de desenmascarar a una médium que supuestamente había invocado el famoso espíritu de Cartouche, el reputado ladrón del siglo XVIII:

Naturalmente frustré los malos instintos de Cartouche, acercándome cortésmente a la dama médium, una vez que recobró el uso de sus sentidos, y pidiéndole la devolución del objeto sustraído, alegando como razón fundamental que no era admisible que el espíritu de Cartouche fumara en las regiones de ultratumba (2).

Ahora bien, dichos defectos no poseen las tías de Loredano, las cuales son, por el contrario, figuras de abnegación, de entrega y de nobleza. Son personas respetuosas del protocolo y, además, responden físicamente a un patrón racial ario. Curiosamente, son tres (Filomena, Marta e Hipólita) y forman una dicotomía casi perfecta con los tres médiums criollos y farsantes (los cuales carecen de nombre propio) presentados en el primer capítulo de la novela. El narrador testigo, al momento de presentarlas al lector, lo hace con estas sugerentes palabras: “Eran tres señoras de fisonomía agradable (...) Las tres damas tenían aspecto distinguido y finos modales” (14-15). La contraposición es pertinente pues es mediante las tres tías de Loredano que los aristócratas podrán tener acceso real al diálogo y contacto con el “otro mundo”.

Así, estamos ante una estratégica construcción antagónica de valores por parte del sujeto aristócrata, donde los valores éticos y fisonómicos más sólidos y agradables los posee la clase aristócrata de estirpe europea, mientras que aquellas conductas más sojuzgables y aberrantes son propiedad de los locales, de aquellos sujetos no integrantes de las clases favorecidas, de aquellos sujetos criollos, acaso integrantes de la clase media o subalterna.

Otro punto saltante de los sujetos subalternos representados por el sujeto aristócrata en “Mors ex vita” es que no sólo carecen de nombre propio, sino también, la mayoría, de rasgos físicos destacables. Asimismo el narrador casi nunca les concede la palabra. La mirada aristocrática, jerarquizadora y segregadora, nunca deja de operar. De esta forma, da la impresión que sólo los personajes con cierto poder de conocimiento, con ciertos logros económicos o aquellos poseedores de una belleza peculiar merecen una apreciación más amplia por parte del narrador testigo. Para entender a cabalidad lo que expresamos, tómese en cuenta este párrafo: “Como es de suponer: me constituí en la casa de Loredano y contraté varias enfermeras y un médico permanente que atendieran a mi amigo bajo el control del doctor Kellerman” (13). Con el desarrollo de la lectura, el lector notará que del destino o particularidad de las mencionadas enfermeras, no se enterará jamás. En cambio, el doctor Kellerman sí tendrá un papel protagónico en la trama sobre todo al final del texto. Así, los sujetos subalternos de “Mors ex vita” parecen confundirse con el decorado, son en buena medida prescindibles para la historia relatada y, cuando aparecen, son entes útiles para resaltar por contraste la figura prestigiosa y hermosa de los sujetos aristócratas.

Empero, al empezar el capítulo III tendremos la presencia de un personaje subalterno: “Peter, el chauffer de Loredano”, el cual no sólo participará en el relato con una noticia importante sino también, cosa curiosa y llamativa, participará de un diálogo amplio con Marcelo:

Poco antes de las nueve de la noche entró precipitadamente al comedor de mi casa, con el aspecto de la mayor consternación, Peter, el chauffer de Loredano.

—Señor Marcelo...usted es el único amigo de confianza del señor...por eso me presento aquí... venga señor...allí está en el auto...¡creo que está muerto!....

Di un salto en mi asiento y le cogí violentamente del brazo.

—¡Explícate por Dios!.... ¿Es de Loredano de quien hablas? ...¿Qué ha sucedido?

El pobre hombre tartamudeando de emoción: —Si, señor...Al señor Loredano mismo es al que traigo en el auto. Estos últimos días me ordenaba llevarle varias veces a la embajada de Noruega. Creo que había un enfermo

allí...la señorita hija del embajador....Hoy poco después de las ocho llamaron por teléfono al señor y le dijeron no sé qué cosa, que el señor salió como un loco y me ordenó que le llevara a la embajada....Subió a saltos la escalera y a poco volvió a bajar...parecía borracho....no pudo subir al auto y se tiró al suelo del carro....quise levantarlo y ayudarlo a sentarse....pesaba mucho ...estaba lívido, sin movimiento, frío como un muerto y sin conocimiento....creo que no le latía el corazón señor Marcelo....allí está, señor....he pensado en usted para que me acompañe a llevarlo a casa (11).

Peter es un personaje subalterno, el cual tiene el carácter de ser el portador de una noticia trágica. En este caso, el personaje subalterno que logra comunicarse con Marcelo, comparte una leve característica con la clase dominante: su nominación europea o anglosajona, detalle articulador que le permite interaccionar con las clases dominantes. Pero en esta interacción, el retrato de Peter posee algunas máculas peculiares. Primero, Peter se muestra como un ser excesivamente nervioso y consternado por las situaciones límites. Los puntos suspensivos que abundan en su discurso, muestran una insoslayable inseguridad, una falta de carácter. Luego, Marcelo lo toma con violencia del brazo: esta actitud muestra la sujeción del sujeto subalterno hacia el aristócrata, el cual es capaz de tomarlo con rudeza para hacerle sentir al otro su fortaleza, para remarcar su calidad de ser superior y dominante. Por otro lado, el texto sugiere que el personaje subalterno observa al aristócrata como un ser vigoroso y como el poseedor de la sabiduría y de la certeza. Esto queda claro en la imposibilidad de Peter de poder cargar a Loredano “quise levantarlo y ayudarlo a sentarse....pesaba mucho” (11) y en su ignorancia sobre el estado de Loredano (en un inicio Peter cree que su patrón está muerto). La ayuda de Marcelo es vital pues despeja de toda duda al lector. De esta forma, mientras Peter, el sujeto subalterno, siembra el desasosiego y la intranquilidad en el lector, Marcelo, el sujeto aristócrata, calma las aguas y actúa con raciocinio y sosiego. Reduciendo un poco el esquema podemos decir que el sujeto subalterno plantea el caos y lo trágico en su discurso y razonar torpe y nervioso, mientras que el sujeto aristócrata es el sujeto del orden y de la razón.

Podrá objetarse que el sujeto aristócrata representado en “Mors ex vita” posee algunos elementos abyectos llamativos: como el de la violencia, la cual expresa durante las últimas sesiones espiritistas Loredano y es ostentada también al inicio del relato por el mismo Marcelo. Éste es quien se encarga de golpear y de amenazar a los médiums e impostores luego de las frustradas sesiones espiritistas. Incluso a uno de los médiums, Marcelo y sus amigos lo despiden “con dos o tres mojicones de mis amigos y de un puntapié de mediana intensidad que tuve la satisfacción de propinarle en la región subdorsal” (4). Dicho golpe simboliza una combinación entre violencia y dominación paternal. Además tiene sin duda una connotación sexual, pues está ligado con la penetración contranatura. Así, también simboliza un sojuzgamiento físico de tipo moral y sexual. En suma, una dominación perfecta por parte del sujeto aristócrata con respecto de los sujetos de otras clases menos favorecidas.

2.1.3. Las fascinaciones edípicas: el objeto del deseo del sujeto aristócrata

Si cotejamos “Mors ex vita” con la crónica “Espiritismo”, en donde las mujeres son asaltadas sexualmente en la oscuridad, vemos que una de las cosas que atraía del espiritismo a los limeños del 900 es esa suerte de clima favorecedor para la expresión pícaro, violenta y sensual en una sociedad regida por estrictos protocolos, por distanciadoras interdicciones sociales, por un rígido cinturón de castidad y censura. El espiritismo era una ceremonia que, en cierto modo, permitía ese desarraigo temporal del universo de las reglas. Así, el espiritismo propiciaba una suerte de regresión al mundo no cultural donde es posible la agresión libre, la conducta bestial; clima favorecedor para las relaciones sexuales “ilícitas” como la necrofilia y el incesto.

Pero el elemento más saltante que comparten “Mors ex vita” y la crónica “Espiritismo” es el objeto del deseo: en ambas el centro de la sesión es una mujer

europea que supera los 40 años. En la crónica, la mujer de don Giovanni, “buen jamón de cuarenta y cinco años y picos”, la cual tiene procedencia europea, es asaltada en la oscuridad por las manos pícaras de uno de los concurrentes. Al final de la crónica el aparentemente circunspecto, Donato, utiliza a su favor las tinieblas para tocar a su antojo a la mujer del candidato italiano:

Pero yo no sé que notaría don Giovanni en sus inmediaciones, que sigilosamente sacó una caja de fósforos y encendió uno. ¡*Tableu!* Donato en vez de tener las manos sobre la mesa tenía los brazos enlazados al talle de madama, la que sin duda, creyendo ser presa de la afectuosidad del espíritu no hacía caso del tecleo de Donato y solo se ocupaba de transmitir fluído a la mesa. Ver don Giovanni lo que vimos, lanzarse como un obús sobre Donato y abrirse a la carrera como un gato con cohetes en el rabo, todo fue uno. Así terminó la sesión de espiritismo (188-189).

En “*Mors ex vita*” las maduras tías de Loredano, de acuerdo a la perspectiva del narrador testigo, poseen los vestigios de la belleza de la juventud. El narrador testigo destaca, sobre las del resto, la hermosura de Hipólita:

La mayor, dama de cerca de cincuenta años, se llamaba Filomena. La segunda Marta, sería tres o cuatro años menor. La tercera de las tías de Loredano, Hipólita, tendría aproximadamente cuarenta años. Debieron haber sido muy bellas en la juventud, especialmente la última (14).

Como bien sabemos, las tías de Loredano son alemanas de origen. Este dato es importante, pues Loredano podrá contactarse con la fenecida Lodoiska mediante sus tías y no se anima a intentar hacerlo siquiera con *médiums* locales. Así, pues, al parecer Loredano necesita a sus tías de sangre europea para conseguir el efecto de traer el espíritu de otra europea, la noruega Lodoiska. Es posible advertir en este hecho una suerte de exacerbada ideología de pureza de casta, acaso una de las características de la mentalidad del sujeto aristócrata.

Por otro lado, que el objeto central del deseo sea una mujer madura revela una suerte de complejo de Edipo. Esto último tendría un sustento psicológico en la precoz orfandad de Loredano. Tal como afirma Marcelo, Loredano pierde a su madre a temprana edad; dicho vacío lo recubre con sus tres tías, pero sobre todo con la atractiva

Hipólita. Aquí, la búsqueda amorosa de Loredano es la búsqueda de la madre, de la mujer ideal y, a la vez, la búsqueda desesperada de un “doble hembra”, como diría Luc de Heusch. Por eso cuando, Loredano empieza a entablar relaciones más íntimas con su tía por medio del espiritismo, abandona, al mismo tiempo, los cuidados y los consejos de Marcelo que en el texto aparece y se comporta por momentos como un padre. Este hecho es muy sintomático. Para Luc de Heusch, renegar del padre y elegir a la madre como objeto amoroso, es rechazar el mundo de los hombres (de ahí la repentina misantropía de Loredano) y a su vez repudiar el discurso social (Heusch: 12).

Por todo ello, Hipólita vendría ser, en ese sentido, una imagen sustitutiva de la madre perdida. Incluso, en un momento determinado, el sufrido Loredano adopta actitudes de niño, tal como lo observa el mismo Marcelo: “Y, sollozando como un niño, hundió la cabeza entre los almohadones del diván en que estábamos sentados” (19).

Un hecho que llama la atención del lector es cómo Loredano observa con sorpresa e incredulidad a su tía Hipólita por primera vez. Cuando Loredano regresa en sí luego de su fiebre cerebral, las tres tías rodeaban el lecho. Entonces Loredano se espanta y a la vez se emociona al ver a Hipólita tenuemente iluminada, debido al efecto de la débil luz matinal:

Así fue como una mañana, en que un chorro de luz tenue entró por una puerta, cayó sobre una de sus tías e iluminó su rostro, Loredano abrió desmesuradamente los ojos, espantado y atónito, se los frotó, se incorporó, cogiendo ávidamente la mano de Hipólita como si temiera que la visión se borrara, y le preguntó con voz temblorosa.

—Por favor...¿dígame quién es usted, señora?...creo engañarme...sin duda un error de mis sentidos...es imposible...hay muchas tierra, mucho mar y muchos años de por medio...pero dígame señora...¿quién es usted?

—Hipólita, presa de intensa emoción, y con las lágrimas corriendo por sus marfilinas mejillas, abrazó a su sobrino.

—Sí, Loredano...no es ilusión de tus sentidos...somos nosotras... soy tu tía Hipólita y aquí están Filomena y Marta.....¡Míralas...! (17).

El rostro iluminado de Hipólita, en medio de las tácitas tinieblas del cuarto, provoca la confusión de Loredano, pero anticipa la aparición astral y luminosa de

Lodoiska al final de la novela. El rostro luminoso es un elemento innegable de santificación, de salvación, de misticismo y de trascendencia, valores que también infiere el sujeto aristócrata a las mujeres de su clase. Razonemos, además, que Hipólita viene de Colmar, un lugar agradable y distante. Tengamos en cuenta que Hipólita, en compañía de sus hermanas, ha cruzado medio mundo para llegar hasta su sobrino amado y rescatarlo del abandono y de la soledad. Además se presenta ante los ojos de éste como una presencia salvadora, “iluminada”, “epifánica”, “beatífica”. Por lo tanto, no es extraño que en la lógica de “Mors ex vita”, Hipólita también pueda ser para Loredano el medio por el cual tenga contacto con los seres lejanos del otro mundo, el camino del retorno de lo agradable, de la también europea Lodoiska. El discurso del sujeto aristócrata sutilmente nos prepara para aceptar esa posibilidad. Incluso, el narrador testigo en el capítulo IV, manifiesta que de las tres tías, Hipólita era la que mejor entendía a Loredano debido a una trágica experiencia amorosa de la juventud:

Hipólita era la que mejor comprendía la grandeza de este amor, y a veces acompañaba por largo rato a su sobrino conversando con él, y llorando la desventura de su amor. La pobre mujer, según supe después, sufrió penas semejantes, pues próxima a casarse con el hombre a quien amaba le vió morir trágicamente, despeñado en una excursión de alpinismo, por el pueril y afectuoso afán de llevar una flor de *ethelweis*, a su amada, que había brotado en la cúspide de una roca escabrosa de la Junfreau. La flor fue adquirida a cambio de la vida. En el cadáver se encontró la flor de *ethelweis*, estrujada entre los crispados dedos. Hipólita la llevaba colgada al cuello, dentro de un medallón, con el retrato de su desgraciado novio (21).

Curiosamente, también Lodoiska llevaba en su pecho el recuerdo de su prometido: “era la novia de un joven teniente de la marina de guerra de Noruega; llevaba en un medallón, del que no se separaba nunca; el retrato de su amado” (11). Así, se producen algunas similitudes que enlazan a Lodoiska con Hipólita: primero, el parecido físico insinuado por el narrador, luego el medallón como prenda de amor que ambas mujeres portan. Estos elementos analógicos sirven para confundir a los personajes. Otro detalle que identifica y confunde a Hipólita con Lodoiska es su

hermosura sin par. Constantemente, el narrador se encarga de remarcar la belleza de ambas sobre el resto de mujeres de la novela.

Las conexiones entre Lodoiska e Hipólita son varias. Razón por la cual no extraña al lector atento aquel final donde el cuerpo de Hipólita sirve como vehículo de contacto con la aparición luminosa del espíritu de Lodoiska. Sin embargo, es posible observar otra figura en la novela corta, la figura del sacrificio. Sin duda alguna, Hipólita y sus hermanas se sacrifican por el bienestar de Loredano. Incluso ellas mismas así lo manifiestan:

Como tres fantasmas, vímos aparecer en la galería las figuras esbeltas de las tres hermanas, vestidas con túnicas negras y que avanzaron pálidas y rígidas hacia Loredano, con paso de sonámbulas...
—Si Loredano—exclamó con voz sorda, pero llena de inflexiones cariñosas, la menor de las tres hermanas—aquí estamos, como siempre, dispuestas a sacrificarnos por ti. Aquí nos tienes una vez más obedientes a tus deseos y dispuestas a hundirnos en el lúgubre misterio que nos está matando (...) (45).

Las tres tías tienen una imagen “afantasmada”, a esta altura del relato han perdido su condición corporal y por lo tanto pueden ser utilizadas a libre disposición del ansioso Loredano. El sonambulismo de las tías, imita el sueño, donde la censura es más débil. Así, es posible la relación endogámica entre Loredano y su tía Hipólita. Por otro lado, su condición de tías solteras, sin hijos, expresaría una suerte de virginidad, de pureza que el “diabólico” Loredano, cual sacerdote del mal, ofrendará para obtener el retorno fugaz de su amada. En este caso, como en todo sacrificio, los signos negativos como la humillación, y el dolor se revierten en signos positivos por lo que tienden a generar la energía primordial. Las tías vírgenes y hermosas son la ofrenda perfecta para obtener los favores de la muerte y el retorno espiritual de la “niña Lodoiska”. De esta forma, hay una búsqueda de lo sagrado, de lo trascendente, de lo solar en la actitud cruel de Loredano.

Nuestro análisis nos permite develar que estamos ante un sujeto aristócrata, Loredano, que es incapaz de enrolarse activamente con las mujeres de su medio, con los cambios económicos y sociales de su entorno (es evidente que Loredano tiene una vida ociosa y pasiva en los albores de la modernidad), y que busca febrilmente la trascendencia espiritual para obtener principios estéticos y hedonistas como lo bello, lo placentero y el éxtasis místico en tiempos donde lo metafísico había sido ya avasallado por el positivismo. La figura del sacrificio religioso no sólo es la negación de la modernidad y de la racionalidad, sino un retorno al primitivismo (al establecimiento brutal de jerarquías sociales signadas por lo litúrgico y lo religioso), el cual tendrá una expresión de tipo bestial en la figura del incesto. Debajo del ropaje de oropel y de los finos modales, subyace en el sujeto aristócrata de principios de siglo un ánimo arcaico, una necesidad de éxtasis místico y un deseo sexual descarnado y sin límites que impide una producción adecuada, una relación armoniosa y directa con su entorno.

En “Mors ex vita” luego de la revelación del incesto la casa es incendiada por Loredano. La destrucción de la casa mediante el incendio conlleva a la aniquilación de un espacio social. En este punto es necesario recordar que durante buena parte del siglo XIX e inicios del siglo XX, las casas de Lima estaban íntimamente relacionadas con los habitantes, al punto que muchas de ellas llevaban el apellido de sus dueños. Teniendo en cuenta este detalle, el incendio y extinción de la casa simboliza a su vez el fenecimiento de la clase aristócrata.

2.1.4. Los espacios de trascendencia y barbarie del sujeto aristócrata: la biblioteca

En el primer capítulo de la novela, las engañosas sesiones espiritistas son llevadas a cabo “en la salita que especialmente arregló Loredano para nuestras sesiones bi-semanales” (2). Pero en el capítulo V, una vez que ha muerto Lodoiska y Loredano

ha empezado su recuperación, y ante la curiosidad de las tías, Loredano reinicia las sesiones esta vez en la biblioteca. En esta oportunidad el narrador nos describirá el estudio con una cierta minuciosidad que no tendrá en otras oportunidades y con otros escenarios:

La habitación destinada a las experiencias era una sala de doce metros de largo por ocho de ancho, dividida en dos secciones por una doble arcada de mármol negro de la que pendían cortinas de terciopelo verde oscuro. En el compartimento posterior, que era el más pequeño estaba el escritorio de Loredano, y en el otro compartimento constituía la biblioteca, cuya estantería estaba empotrada en los muros a la altura de un metro sobre el parquet y rodeaba la estancia hasta poca distancia de la techumbre. Sobre la cornisa una fila de bustos de mármol, representando a las cumbres del pensamiento, nos acariciaba con la mirada benévola y serena de sus ojos sin pupilas. El mobiliario lo formaban divanes antiguos, pedestales que soportaban estatuas de marfil o de alabastro, mullidos sillones y vitrinas conteniendo curiosidades y objetos de alto valor. En esta sección de la sala era donde debían realizarse ahora las evocaciones. En el centro había una mesa redonda de tres patas y de madera liviana, con circunferencia suficiente para que pudieran sentarse en torno hasta seis personas (28).

La biblioteca se caracteriza por tener un orden y un lujo que el narrador se encarga de destacar. La biblioteca no sólo posee una gran cantidad de libros, sino también una serie de bustos sobre la cornisa. Estos bustos puestos en lo alto y carentes de pupila simulan la presencia de imágenes sacras, lo cual le da una suerte de aire ceremonioso y litúrgico a la sesión espiritista. El que estos bustos carezcan de pupilas representa una ceguera que bien sugiere una suerte de talento profético. Asimismo, es posible entender que la presencia de las arcadas de mármol negro y los mismos bustos sin pupilas dotan al espacio de ciertas características macabras.

En ese peculiar espacio, Loredano logra invocar el alma de Lodoiska. A pedido de Marcelo, las reuniones se suspenden, pero luego de un corto tiempo Loredano continúa llevándolas a cabo esta vez en compañía de sus tías y sin su pudoroso amigo. Y aunque, enterado del asunto, Marcelo insiste en participar en ellas, Loredano se excusa diciendo que las sesiones “han llegado a ser tan privadas y personales que ya no puedes ser testigo de ellas” (40). Picado de curiosidad, Marcelo intenta espiar lo que

Loredano lleva cabo a solas con sus tías. Por ello, penetra a la casa sin ser visto acompañado del doctor Kellerman. Marcelo aprovecha unos ventanales góticos para poder entrar en el recinto de la mansión. Estos ventanales nos remiten sin duda a la literatura de horror gótica y refuerzan así la idea del escenario tenebroso.

El sábado trágico (el sábado para el ocultismo es una fecha propicia para la interrelación entre los vivos y los muertos), antes de la sesión donde es descubierto *in fraganti* Loredano en relaciones con el espíritu de Lodoiska y con el cuerpo de su tía Hipólita, Marcelo charla amenamente con Loredano sobre “bibliofilia y bibliografía”; el tema central es Erasmo:

La conversación giró un momento sobre Bibliofilia y Bibliografía, materia ésta en la que era muy entendido Loredano, y en la que poseía verdaderas joyas en su biblioteca, ya que su fortuna le permitía hacer valiosísimas adquisiciones. Discutíamos respecto a las ediciones de Erasmo, de las cuales poseía Loredano más de una docena de ediciones raras. tenía el *Encomium Moriae*, publicado en Venecia, por Aldo, en 1518; varias ediciones de los Coloquios, tanto en latín como en francés, español y otras versiones; las ediciones del *Adagiorum Chiliade*, de Venecia de 1508 y 1523, la de Elzevir de 1650 y de 1643. Nuestra discusión versaba sobre una edición del *Elogio de la locura* traducida al francés por Pedro Guedeville, en Ámsterdam, 1728; y otra edición de París de la misma traducción, revisada por Querlon, hecha en 1751, ambas con láminas (42).

Como bien sabemos, Erasmo era un humanista que atacó siempre el plano corrupto de la iglesia y el racionalismo escolástico; por ello propuso una serie de reformas en el sistema religioso y educativo. Dentro de sus propuestas, Erasmo proponía la vuelta al primitivismo cristiano. En otras palabras, Erasmo fue un sujeto díscolo para la Iglesia oficial. Por su parte, Loredano lleva a cabo prácticas rituales decadentes que son en sí ceremonias también primitivas y, claro está, contrarias al pensar católico. La referencia al Elogio de la locura anticipa el final desquiciado de Loredano, pero también grafica los males que agobiaban al sujeto aristócrata. Recordemos que en Elogio de la locura, se presenta a los compañeros de la locura: el amor propio, la adulación, la voluptuosidad, la pereza, el olvido, la demencia, el festín y

el sueño dormilón¹¹. Todos estos son siervos de la locura, y sirven para ejercer su imperio. Muchos de estos siervos son en sí características estructurales del sujeto aristócrata encarnado en Loredano. Por otro lado, una cosa que devela el texto es la naturaleza culta de la clase aristócrata; empero, esta cultura no se deleita en discusiones sobre temas vigentes sino en revisiones bibliográficas, en insulsos afanes de coleccionista. La discusión tan elevada potencia la idea de una suerte de hermetismo con su entorno, con su sociedad. Así, hasta en sus gustos bibliográficos, el sujeto aristócrata muestra un ánimo anacrónico y hermético.

La biblioteca simboliza el mundo, la memoria y el universo. La biblioteca es la cifra de la sabiduría. Pero esta sabiduría no satisface a Loredano, quien como buen sujeto aristócrata siempre está en búsqueda de nuevas sensaciones. Pero esta búsqueda no tiene miras prospectivas ni constructivas, por el contrario posee una raíz arcaísta y devela la impotencia del sujeto aristócrata de poder interrelacionarse activamente con su época.

Pero, ¿por qué se elige la biblioteca como lugar indicado para el éxito de las sesiones espiritistas? No somos los primeros en decir que una biblioteca permite, en forma figurada, “dialogar con los muertos”, es decir, acceder al pensamiento de las personas físicamente ausentes, escuchar la voz de la gente iluminada, sensible e inteligente. Marcelo y Loredano antes de la sesión hablan de Erasmo, de su pensamiento, de su esencia; evocan metafóricamente a un muerto. De forma análoga, en la sesión espiritista, Loredano evocará a Lodoiska.

Por otro lado, postulamos que para el sujeto aristócrata el espiritismo no era sólo un mecanismo para inspeccionar y acceder a lo trascendente, sino, sobre todo, un mecanismo de retorno a lo instintivo y bestial, un procedimiento de resistencia contra la modernidad. En ese orden de cosas, la biblioteca cede su espacio para un acontecimiento ritual de tipo sacrílego y con ello pierde toda autoridad racional e

intelectual, toda potestad como proveedora de respuestas y como dadora de satisfacciones espirituales. La ceremonia de Loredano se impone y domina el mundo racional. Lo esotérico se erige sobre el emporio de la razón, la sesión espiritista subsume a la biblioteca y la transforma en un escenario ideal para sus fines. Así, sobre el edificio de la razón se erige lo litúrgico y lo primitivo. Este detalle posee un correlato en la estructura de la narración: el narrador de la historia es el racional Marcelo, pero el protagonista central es el extraño y apasionado Loredano. El racional Marcelo queda subsumido por el accionar de Loredano (Marcelo no narra una historia que le ha ocurrido directamente a él, prefiere relatar un hecho extraordinario del que ha sido testigo). Al igual que Marcelo, la biblioteca queda relegada como un templo ceremonial, como un ambiente propicio para el hecho sacro, para el encuentro extraordinario entre Loredano y una mujer muerta.

El sujeto aristócrata de “Mors ex vita” asume que, en la modernidad, el saber no tiene ningún valor, el saber sólo posee un sentido si se constituye como un divertimento; en la modernidad se añora lo ritual como si en él subyacieran las verdades primeras y últimas de la existencia. De esta forma, la modernidad impone un materialismo seductor pero insatisfactorio. Por ello, en el hombre moderno siempre hay una añoranza hacia un orden pasado mediato o distante. Hay una pasión por lo ya ocurrido, pues el presente es inasible o hastiante. Así, la pasión por una muerta, el amor de Loredano por Lodoiska, tiene un matiz ideológico que dialoga perfectamente con la decepción humana ante la modernidad o que simboliza el rechazo radical hacia esta. Esta pasión expresa un sentimiento arcaísta irredimible y a su vez paralizador. De ahí la indiferencia sistemática y persistente del sujeto aristócrata con su tiempo.

El anacronismo caracteriza al sujeto aristócrata de “Mors ex vita”, y aunque esta es una característica de la aristocracia de inicios del siglo XX (Muñoz Cabrejo: 235), en la novela de Palma el icono de ese anacronismo—las ceremonias pasatistas y primitivas

(como hemos tildado a la ceremonia espiritista, por la representación del sacrificio y al incesto)— termina imponiéndose con contundencia sobre cualquier formulismo de progreso o de modernidad esbozados en el texto. La prueba más contundente está en que el narrador racional y positivista del relato, Marcelo, termina asegurando que “no es prudente ni útil profundizar mucho la investigación de los fenómenos misteriosos” (1) y el científico Kellerman, el doctor, de ser un incrédulo de los logros espiritistas, se transforma en un representante conspicuo de las sociedades teosóficas luego de comprobar los logros de la sesión de Loredano (53). Ambos terminan vacilando de sus ideales y acaban opacados por la experiencia fantástica y fanática del sujeto aristócrata.

Un elemento que distancia al sujeto aristócrata de “Mors ex vita” con los ideales de la aristocracia del periodo descrito por la historiografía nacional es su pronunciado ateísmo e incluso se puede hablar de un anticatolicismo (uno de los elementos que definía la mentalidad oligárquica según Burga y Flores Galindo (95) es el catolicismo) y, sobre todo, su renuencia a transformar y hablar siquiera de los valores tradicionales de la cultura criolla urbana. El sujeto aristócrata de “Mors ex vita” no posee un ideal moderno, y es, por el contrario, un ser estrictamente decadente que se muestra autodestructivo y sin fe en el futuro. Este sujeto aristócrata no intenta transformar a los sujetos subalternos y criollos, por el contrario, muestra un completo rechazo hacia ellos, debido a la corrupción moral y racial que estos le inspiran. A partir de estas distancias, Palma crea un circuito de cierta autonomía entre la práctica e ideología social dominante y la praxis literaria, aunque esta autonomía no signifique en sí una completa ruptura con los valores y la ideología planteada por la aristocracia de inicios del siglo XX.

2.2. La representación del sujeto aristócrata en “El hombre del cigarrillo”

“El hombre del cigarrillo” es el segundo relato de Historietas malignas. La anécdota del cuento no deja de ser llamativa: el narrador protagonista, el millonario Klingsor, un 29 de febrero, día en que cumple 46 años de edad, decide matarse. Klingsor siente el cansancio del alma y el cuerpo gastado de quien ha llevado una vida disoluta llena de placeres. El personaje no tiene remilgos en manifestar que siente que durante su existencia no ha hecho nada de provecho ni para él ni para nadie.

En esas circunstancias, Klingsor sostiene un romance idílico, imposible y frustrante: ama a una mujer joven —Annabel—sin ser correspondido, pues ésta prefiere a un muchacho joven y pobre. Sin dilaciones, Klingsor opta por dar fin a sus días ahorcándose, sabedor que al hacerlo tendría una muerte dulce y una convulsión agónica que les permitiría fantasear durante esa agonía con poseer a Annabel “en el delirio de la muerte” (62).

Para tal fin, Klingsor se dirige a un bosque ubicado en las afueras de la ciudad. En el trayecto se encuentra con un hombre de “fisonomía vulgar” y de “clase media” quien parece abstraído leyendo *The Paradise lost*. El hombre se acerca hasta Klingsor y le pide fuego para encender un cigarrillo. En ese momento se inicia la charla. El hombre del cigarrillo llama a Klingsor por su nombre y luego le revela su verdadera y sorprendente identidad; aquél hombre aparentemente modesto es, en realidad, el diablo. Ante la incredulidad de Klingsor, el demonio empieza a hacer algunos trucos con la finalidad de demostrar lo que dice. Aquí se inicia un divertido contrapunto entre los diezmados poderes demoníacos y los prodigios de la ciencia que Klingsor parece conocer bien. Primero, el demonio deshace un cigarrillo y lo convierte en una lluvia de libras esterlinas. Como contrapunto, Klingsor saca su chequera y escribe una suma mayor de la creada por el diablo. Sin rendirse, el diablo arroja de su boca el humo del

cigarrillo y forma la visión de Annabel en ropa de dormir peinándose amorosamente, mientras mira la foto de su joven y pobre amado. Klingsor sin desconcertarse y con aplomo repone que aquella imagen es una visión cinematográfica imperfecta, pues carece de sonido. Picado, el demonio arroja una bocanada de humo aún más intensa; entonces un grupo de esqueletos acosan a Klingsor, éste, sin inmutarse, sugiere que los rayos x son más efectivos para ver la estructura ósea.

Cansado, el diablo renuncia a impactar a Klingsor y le confiesa el verdadero fin de su aparición: quiere llevar conscientemente a Klingsor al infierno, si éste acepta hacer un pacto con él. Como recompensa, el demonio le ofrece el poder de conquistar a Annabel. Así, le promete primero la riqueza, luego la juventud, posteriormente el olvido y finalmente el “Supremo conocimiento”, a lo que Klingsor, uno a uno, responde con sarcasmo y negativas, pues, afirma, que el dinero que él posee no ha podido convencer a Annabel, y que la ciencia puede darle juventud gracias a la cirugía y a los trasplantes, mientras que el olvido lo puede obtener de las drogas. Por otro lado, no le interesa el “Supremo conocimiento”, pues cree que el hombre poco a poco conocerá toda la verdad, además sospecha que la verdad última es que todo es una mentira, por lo que prefiere quedarse con la ilusión y con los preceptos de la ciencia paulatina. De esa forma, Klingsor hace que el diablo se sienta inútil y prescindible. Éste, muy abatido y timorato, se despide dándole un abrazo a su interlocutor. Luego, cuando Klingsor ha encontrado un fresno donde terminar con su existencia, descubre que ya no lleva consigo la soga que horas antes había guardado en su bolsillo. Retrocede unos pasos para buscarla. En su pesquisa, encuentra al demonio colgado de un ficus con la mitad de la soga de Klingsor, la otra mitad yacía en el suelo con un cartel escrito que rezaba: para Dios.

Estamos convencidos de que “El hombre del cigarrillo” presenta por lo menos dos niveles de lectura. Un primer nivel ha sido el más explorado por mis predecesores

(Kason y Mora principalmente); el nivel fantástico. En este nivel de lectura el hecho central es el diálogo de Klingsor (el narrador protagonista) con el diablo. Esta dimensión de interpretación permite desentrañar los argumentos teológicos y las raíces del escepticismo de inicios del siglo XX, así como la paradójica ideología positivista que se desprende del texto. Este plano de lectura ha sido fundamental para que muchos críticos reconstruyan el perfil religioso e ideológico del Palma de la década de los 20.

No obstante, juzgamos que hay un segundo nivel de lectura donde podemos observar a los personajes representados como sujetos sociales, como enunciadores de un tipo de discurso que define relaciones sociales e imaginarios. En este nivel podemos ver a Klingsor como un representante de la aristocracia y al demonio como un sujeto de la clase media. Nuestra propuesta no es arbitraria: a lo largo del relato, el narrador en primera persona se encarga de definir las correspondencias de clase. Sin duda este hecho no es casual y responde a una pretensión pragmática. Para develar dicha pretensión pensamos que es importante definir el espacio y el tiempo representado en el texto, para así entender a cabalidad el entorno donde se realiza el vínculo social ya dicho.

El texto se inicia definiendo una fecha y un acontecimiento: “Aquel día era un 29 de febrero”, la fecha es pertinente a un año bisiesto¹², y es el día además del cumpleaños número 46 del protagonista. Gabriela Mora ha querido ver en el relato una coincidencia entre el autor real y el personaje Klingsor; esta coincidencia le permite explicar el escepticismo creciente de Palma en sus años de madurez: “El cuento está narrado en primera persona por Klingsor (como el mago de Parsifal) su protagonista, que curiosamente tiene la misma edad del autor” (77). Pero este hecho no sólo es indemostrable sino falaz. Pues el relato publicado en 1925, sugiere que el texto fue escrito por esos años cuando Palma tenía 52 o 53 años y no 46 años como el protagonista (como bien sabemos, Palma nació en 1872). En realidad, no hay

información certera que anuncie o sugiera que el relato fue escrito en 1918. El dato de Mora no sólo es falso sino que trata de causar una artificiosa impresión de correspondencia entre el autor y el personaje, con el fin de demostrar la transformación de algunas ideas de Palma. Por otro lado, el cuento no fue publicado antes de su aparición en Historietas malignas en ninguna revista o periódico¹³.

De esta forma, el cuento se presenta con un efecto aparentemente realista. Es sabido que muchos textos realistas franceses empiezan definiendo claramente el tiempo o el lugar del relato (técnica utilizada por Balzac o Stendhal en muchos de sus textos). Pero este efecto realista en el caso de “El hombre del cigarrillo” es engañoso: el 29 de febrero es un día extraño, un incidente que ocurre cada cuatro años, una curiosidad de los calendarios, un tiempo extraordinario o no común que sugiere un intersticio en nuestro tiempo regular y lógico, un intersticio que nos prepara sutilmente para la presencia de hechos poco comunes o cotidianos. El asunto es más llamativo si sabemos que ese día nació Klingsor, el cual se presenta como un sujeto determinado desde su nacimiento por la extrañeza al nacer en la fecha más extraordinaria de nuestro calendario. Por otro lado, es conocido que, en el ámbito del ocultismo, el año bisiesto despierta suspicacias y supersticiones de todo tipo.

En cuanto al espacio configurado en el relato, éste no es determinado con precisión por el narrador protagonista. Aunque sin duda la historia transcurre en una región que no corresponde a Europa, Asia y América (EEUU). El territorio o país de Klingsor es un lugar de vida tranquila, sin mucho movimiento, y con muy poca alegría: “(...) toda mi juventud transcurrió en la mayor disolución en las ciudades de Europa, Asia y América mas propicias para la vida agitada y alegre y extenuadora” (61). El narrador protagonista sugiere un espacio subdesarrollado, no industrializado, una ciudad económicamente dominada por países extranjeros, exactamente regulada por la economía inglesa, pues recordemos que el diablo para impresionar a Klingsor

transforma los filamentos del tabaco en libras esterlinas. La ciudad es además pequeña pues permite, con algo de esfuerzo, el tránsito a pie de la ciudad al campo, el cual queda en los extramuros de la ciudad; recordemos que Klingsor camina (el texto no indica lo contrario) hasta el bosque. El espacio representado en el texto es un lugar de clima templado, pues el narrador nunca refiere alguna peculiaridad climatológica: no hay señas de intenso frío o de calor agudo. Todos estos detalles, sumados además, a la presencia del “vulgar y robusto” ficus (el demonio para ahorcarse elige este tipo de arbusto¹⁴) en el bosque devela que estamos en un país latinoamericano. Acaso por el lenguaje utilizado carente de vistosas peculiaridades y de giros dialectales (el narrador en primera persona del texto utiliza el “tú”) podemos estar hablando de un cuento que representa un hecho ocurrido en la zona costera del pacífico, acaso en Lima. Nuestro análisis de lo dicho y de lo no dicho por el narrador nos permite hacer esta deducción.

Definido el tiempo y el posible *topos* representado en el relato, analizaremos ahora los sujetos sociales.

2.2.1. La confrontación entre el sujeto aristócrata y el sujeto de clase media en el relato “El hombre del cigarrillo”

En el mundo representado en el relato, el sujeto aristócrata tiene el poder, pues es Klingsor, el narrador en primera persona, el dueño del discurso: él construye el relato; así conocemos, por medio de su palabra, al demonio de la clase media. Por ello, postulamos en este acápite que el relato narra el encuentro de dos clases sociales distintas: la clase aristócrata ociosa y la clase media laboriosa.

Ahora bien, el narrador protagonista, Klingsor, es un sujeto aristócrata cuyo discurso está regulado por una retórica científica, con sesgos burocráticos:

Yo cumplía años: 46 años hacia de que, por el juego funcional biológico de los sexos, el amor de mis padres se resolvía en una hora de dolor y en la eclosión de un conjunto de células organizadas y coordinadas que constituyeron el niño, el joven, el hombre que bajo la razón social de Klingsor, escribe estas líneas (61).

Este breve discurso narra con frialdad y objetividad científica el nacimiento de Klingsor. Si leemos con atención podemos notar que el cientificismo de Klingsor posee un perfil evolutivo (el narrador protagonista habla de la constitución de un niño, joven y hombre, secuencia que sin duda nos remite a diferentes estados de desarrollo, es decir, al evolucionismo biológico). Su ánimo burócrata se colige a partir de una frase que nos remite a los despersonalizados servicios públicos, al lenguaje de un funcionario: “razón social”. En un primer momento, la personalidad de Klingsor posee un perfil claramente materialista o, si se quiere, positivista, así como un apego a las normas cívicas, a las formalidades ciudadanas

Sin embargo, este discurso tiene un componente singular, la presencia del amor. El narrador, en un primer momento, no asume el amor con la perspectiva de un romántico, sino como parte de un sistema natural, pues Klingsor nunca hace un distingo entre amor y conducta biológica, y más bien sugiere que el amor es parte del mismo “juego funcional biológico de los sexos”. Sin embargo, más adelante Klingsor define el amor como algo “puro y sentimental que hace cifrar la felicidad en el afecto noble y sereno de una mujer, bella o fea pero que por razones de sutileza espiritual nos impresiona como la única que responde a nuestras exigencias afectivas” (61-62).

El amor es, para Klingsor, también algo que estupidiza: “me enamoré como un idiota” (62). Así el discurso cientificista o positivista del sujeto aristócrata se contrapone a la enunciación del amor desde una perspectiva romántica. Pero, ¿a qué se debe esta paradoja? Acaso las contraposiciones en el cuento expresan una ambigüedad, debido a ese sentimiento de atracción pero también de temor ante los cambios traídos por la ciencia y el progreso. Bajo esta perspectiva, el amor para el positivista Klingsor sería

una suerte de arma arrojada romántica, de bastión de resistencia contra dichos cambios.

En otro punto del texto, cuando Klingsor narra su origen, describe su estado improductivo e inútil:

Lo suficientemente rico para no necesitar de poner a contribución el músculo ni el pensamiento, en la satisfacción de mis necesidades y de mis placeres, toda mi juventud transcurrió en la mayor disolución en las ciudades de Europa, Asia y América más propicias para la vida agitada y alegre y extenuador. Llegué a la edad madura con el alma y el cuerpo gastados, sin haber hecho nada de provecho para mí ni para nadie (61).

Al igual que los sujetos aristócratas de “Mors ex vita”, Klingsor no realiza ninguna actividad económica directa y más bien parece vivir de bienes o pensiones ligadas a su linaje. Pero en la sociedad en la que vive Klingsor, estos recursos no son suficientes para ser feliz; Klingsor necesita relacionarse con otros, darle un sentido mayor a la vida mediante el vínculo familiar. Sin embargo, esto es imposible: Klingsor, quien padece de insomnio y dispepsia nerviosa, tiene el cuerpo y el espíritu gastados, y en ese nefasto estado físico es incapaz de producir dinero y de relacionarse activamente con una mujer. Su sentimiento de amor es tardío, pues aparece en el otoño de su vida. Ama a Annabel, una mujer joven, bella y buena, pero ésta prefiere a otro joven digno de ella, “un varón pobre” (62). Tal como ocurrió en “Mors ex vita”, la improductividad y vida disoluta de la clase aristócrata se extiende al terreno sexual y amoroso. Como una sombra, la irreparable esterilidad recorre la vida del sujeto aristócrata. En una época industrializada que requiere la participación activa, la fortaleza física para afrontar con altura dicho proceso, el sujeto aristócrata se muestra deprimido, enfermo e inoperante. La disolución total aparece como el destino lógico y previsible. Acaso por ello, Klingsor, dolido de amor y consciente de su inutilidad en el mundo, decide autoeliminarse.

Curiosamente, Klingsor elige darse muerte con un objeto tradicional; no utiliza un método moderno para autoeliminarse como el disparo de una pistola, alguna sobredosis de drogas, etc. Esto prueba la naturaleza epidérmica del cientificismo y modernismo de Klingsor para el cual, en las cosas esenciales de la existencia como el amor (referencia a la vida, pues en el inicio del relato se evoca al amor para explicar el origen de Klingsor) y la muerte, opta por lo tradicional antes que por lo novedoso. Por ello, no es casual que ligue la idea de la agonía del ahorcado con la posesión amorosa y sexual, pues tanto el amor como la muerte están íntimamente ligados en la mentalidad tradicional del sujeto aristócrata¹⁵. Así, el sujeto aristócrata muestra una postura arraigada en la tradición premoderna ante los dos hechos capitales de la existencia humana: el origen de la vida y el fin de la misma:

Por eso aquel día de mi cumpleaños, en que amanecía con la boca amarga y el pensamiento lleno de sombras, resolví matarme. Tras de rápida y tranquila selección de los géneros de muerte al uso en los suicidios, elegí la horca. Tenía noticias de que los ahorcados tienen una muerte dulce y se me había asegurado que, en los pocos segundos en que el sujeto físico se debate en las convulsiones agónicas se produce una delectable sensación de amor que me imaginaba habría de darme la emoción suprema de la posesión de Annabel en el deliquio de la muerte (62).

Luego de decidir su muerte, Klingsor busca el escenario ideal para su ahorcamiento. El bosque es el espacio indicado para el sujeto aristócrata. En dicho lugar se encontrará con el diablo:

En las afueras de la ciudad había precisamente un magnífico bosque en el que tendría ocasión amplia de escojitar el árbol que más me conviniera, sin temor a estorbos, pues, esa arboleda, frecuentada en los días festivos por los enamorados, en los días de trabajo estaba solitaria (63).

Dos hechos se contraponen aquí: primero, Klingsor elige el bosque, el cual será su futuro escenario de deliquio amoroso y, por ende, el terreno de la vida aunque también el feudo de su muerte (Klingsor se ahorcará en dicho paraje, aunque también poseerá imaginariamente a Annabel en su agonía). Segundo, en un día de trabajo (el

lugar estaba vacío, pues era un día laborable), el despreocupado Klingsor se quitará la vida, en un acto que no tiene nada de grave y sí de placentero. Pero en esta parte del relato encontramos un revelador refuerzo al siniestro plan de Klingsor. Inesperadamente, el sujeto aristócrata esboza un lamentable cuadro de su clase social cuando comenta la insustancialidad y banalidad de sus amigos que va encontrando en el camino hacia el bosque:

Bastante tiempo empleé en cruzar la ciudad antes de llegar a los extramuros, porque a cada momento me tropezaba con amigos, algunos de los cuales me detuvieron para charlas insustanciales, comento de noticias, indagaciones necias sobre tópicos banales. Recuerdo que con alguno me cité para cenar en la noche después de ver el estreno de una opera nueva (63).

El chisme, la conversación frívola, el diálogo engañoso con marco intelectual son los tópicos centrales de la comunicación entre los personajes de la clase aristócrata. No existe el diálogo sincero, ni el impulso íntimo, ni la confesión emocional, ni la discusión sobre problemas sociales, ni menos aún el sostenimiento de un diálogo donde se entrevea los planes de trabajo o de proyectos laborales. Estamos ante una esfera social sin mecanismos de comunicación auténticos y proficuos; el marco cultural no aviva la inteligencia ni invita a la praxis, sino más bien crea una suerte de fascinación sensorial y un letargo donde el tedio y la trivialidad se superponen y ocultan las crisis sociales o los problemas humanos auténticos. Por lo demás, dicha situación ya es insostenible para Klingsor, quien no duda en ningún instante en autoeliminarse. Pero un detalle llama la atención del lector en este párrafo citado: Klingsor se cita con un amigo para cenar en la noche luego de ver el estreno de una opera nueva. Claro está que Klingsor miente a su amigo, pues, en realidad, es evidente que no tenía pensado asistir a dicha cita.

Si nuestra hipótesis sostiene que el relato tiene lugar en la Lima de las primeras décadas del siglo XX, debemos tener en cuenta, para la cabal comprensión del texto, las

transformaciones humanísticas y de costumbres que se vivieron en dicho periodo. Al respecto, Fanni Muñoz Cabrejo, al comentar las diversiones en el discurso modernizador, en el periodo 1890-1920, sostiene que por ese tiempo existió en Lima una elite modernizadora que intentó alejarse de los gustos y diversiones tradicionales y populares para inculcar a los limeños, a través de fomentar espectáculos educativos como el teatro culto o de variedades, los espectáculos deportivos o la opera, los nuevos valores, gustos y costumbres del ideal burgués (75). Dicha elite intentó construir un repertorio de actividades educativas, formadoras y sobrias que estén a la altura del espíritu moderno de la época. Teniendo en cuenta este factor, juzgamos que el indirecto repudio de Klingsor por el espectáculo de la opera, lo aparta de esta elite modernizadora con intenciones de transformarse en una burguesía operante, disciplinada y productiva. Gracias a este detalle podemos ya advertir que la aristocracia de Klingsor se presenta, desde los primeros instantes del relato, como algo inmutable o irrenunciable.

Cuando el cuadro de decadencia de la oligarquía ha quedado definido, Klingsor se encontrará con el demonio. Nótese que este encuentro se realiza en las afueras de la ciudad, en el campo abierto camino al bosque:

Había comenzado el trecho del campo abierto que se interponía entre la ciudad y el bosque, y en uno de los tapias del camino ví sentado a un hombre de mediana edad, decentemente vestido, hombre de la clase media que por lo demás nada ofrecía de particular en su aspecto. De fisonomía vulgar, parecía abstraído en una lectura divertida, pues me pareció verle sonreír burlonamente en dos o tres pasajes de su lectura. Cuando llegué cerca de él, dejó el libro abierto sobre el tapial, sacó de una petaca un cigarrillo y buscó inútilmente en sus bolsillos la caja de fósforos (63)

Es conocido por todos que la ciudad es el emporio del orden, de la seguridad, es la edificación humana donde converge lo lógico, lo funcional y lo racional. Por su parte, el bosque es su antípoda: es el espacio no humano, no racional. Es por esa razón que el encuentro con el demonio ocurre en este espacio, en este escenario propicio para el hecho fantástico.

Algo que llama la atención del lector es el calificativo de “hombre de clase media” con que el sujeto aristócrata adjetiva al diablo. Indudablemente el objetivo del narrador es subrayar el papel de hombre mediocre a que se ha reducido el otrora Príncipe de las tinieblas. Pero este calificativo de “hombre de clase media” tiene también otras connotaciones ocultas, acaso de tipo social. Es notorio entonces que estamos ante el choque entre dos clases sociales distintas: la clase media y la clase aristócrata. El objetivo de esta confrontación para el narrador, para el sujeto aristócrata Klingsor es el interés señorial de demostrar la poca calidad intelectual de esta clase, sus modos arcaístas poco efectivos, el carácter vicioso, y el aspecto inferior que ésta posee. Desde el inicio de su configuración, la clase media queda desprestigiada, pues posee características negativas como: el ser dueña de una fisonomía vulgar y poseer vicios, como el consumo de una sustancia adictiva como es el tabaco. Klingsor no condena jamás el vicio al cigarro, aunque sí deja entrever el daño que este acarrea en el hombre, pues será en el humo del cigarro donde verá imágenes siniestras. Además, es sabido que recién en la década del 40 el consumo del tabaco será vendido por los publicistas como un acto glamoroso, por lo que antes de esa fecha fumar tabaco era una acción aún indeterminada como positiva o negativa por las normas sociales.

Por otro lado, es bueno preguntarse ¿a qué llama el sujeto aristócrata una “fisonomía vulgar”? Sin duda a un hombre que no posee ningún distinguo físico que le de hermosura o que lo afee siniestramente. Pero el carácter de hombre de clase media del demonio nos puede otorgar una respuesta racia lista; el nombre del sujeto aristócrata, Klingsor, nos incita a pensar en un ser de ascendencia aria, a partir de ello bien podemos determinar que el demonio posee una naturaleza “inferior”, que para la mentalidad de la época y para el pensamiento racia lista de Palma, respondería a una fisonomía mestiza. Dicho hombre de clase media, de naturaleza mestiza, tiene una “mediana edad” y está “decentemente vestido”. Es llamativo que una de las primeras

cosas que juzga Klingsor es la apariencia de la ropa. La referencia a la ropa y a la fisonomía del hombre de clase media revela los patrones de juicio con los que el sujeto aristócrata califica o descalifica al *otro*. Dichos elementos de juicio responden a caracteres epidérmicos que tienen que ver con el consumo, aunque también con la raza.

Por otro lado, para Klingsor, el sujeto de clase media tiene otra característica negativa: es incisivo y escrutador:

(...) sentí como si ejercitara un registro interior de mi personalidad. Me irritó esta incisiva fuerza de su mirada y me disponía a continuar mi viaje, cuando el individuo recogiendo su libro y doblándole una punta de la hoja en cuya lectura se había quedado, se levantó, sacudiéndose el polvo del pantalón (65).

Dos hechos se le objetan al demonio de la clase media en este fragmento citado: su mirada profunda e impertinente y el polvo de su pantalón. Así, para el sujeto aristócrata, el sujeto de clase media posee una “profundidad”, una fuerza en la mirada, que irrita en este caso a Klingsor, el cual carece de experiencia en vínculos introspectivos, por lo que reacciona defensivamente, con desconfianza e ira. Esta propiedad del sujeto de clase media no es comprendida por Klingsor, y es más bien despreciada. Este detalle no debe extrañarnos. Al desprecio de clase que denota la acción del sujeto aristócrata, también está la carencia de un mundo interior propio por parte del narrador, el cual es un ser con una cultura trivial y con emociones tamizadas por un afán hedonista, donde el dolor o la melancolía son transformados en potenciales placeres sensuales y sexuales. Pero este demonio de clase media tiene además los pantalones sucios de polvo. A la suciedad de este hombre se añade la insolencia que refiere Klingsor cuando el sujeto de clase media le pide acompañarlo en su paseo en el bosque:

Me exasperó el ademán confianzudo y la insolencia de la pregunta. En ese momento sentí el deseo incontenible de dar un bofetón a ese bellaco, y para efectuarlo dí un violento tirón del brazo que me había cojido, exclamando:

–Nada le importa a usted quien yo sea. Acaso me importa a mí quién sea usted? Ea, déjeme en paz y siga su camino.

Con gran asombro mío el hombre del cigarrillo no se movió ni un milímetro por efecto del tirón de mi brazo y su mano continuó cojida a él sin experimentar la menor contracción. Era como si el hombre fuera de hierro y estuviera adherido al suelo.

¡Demonio!—exclamé estupefacto—¿Quien diablos es usted?...

—¡Hombre! Pues parece que me conociera usted mucho: dos veces me ha nombrado: soy el demonio, soy el diablo. (66)

Así pues, se le otorga otros dos rasgos negativos a la clase media: la poca higiene y la carencia de modales urbanos, rasgos que distancian a las clases sociales, pues Klingsor representaría a la acicalada, protocolar e “intachable” clase aristocrática. Para Fanni Castillo Cabrejo, la elite modernizadora limeña que forjó la construcción de la ciudad moderna y que formó al individuo burgués, problematizó, desde un sesgo racista, los males que aquejaban a la sociedad limeña. En ese orden de cosas, intentaron erradicar “la inmoralidad de las costumbres” de la población limeña, la cual fue observada por la elite como un óbice para la constitución en Lima del individuo moderno. Así, esta elite calificaba como inmoral y bárbaro la falta de comportamientos moderados, recatados, y el escaso hábito de higiene (61). Todas estas características negativas eran propias de las razas inferiores como los indios, chinos y negros e incluso de razas mezcladas como los criollos. Por todo ello, planteamos que el sujeto de clase media configurado en el relato tendría que ser un sujeto mestizo, que aún no haya erradicado de su vida, a ojos del sujeto aristócrata, los “hábitos inmorales”.

Pero además de estos antivalores degradantes, el sujeto aristócrata configura al sujeto de clase media como un ser de carácter demoníaco. Burga y Flores Galindo ya han señalado que una característica esencial que definía la mentalidad oligárquica era el catolicismo (95). Por ello, “muchos opositores del orden oligárquico empezaron o terminaron siendo anticlericales” (95). El sujeto de clase media configurado por el sujeto aristócrata es repudiable, entre otras cosas, porque no comulga con el catolicismo conservador y devoto que identifica a la clase privilegiada. Ciertamente es que Klingsor se

presenta a sí mismo como ateo, pero en el texto las individualidades de los sujetos muchas veces trascienden en intereses y en mentalidades de clase.

La distancia entre estos dos sujetos parece ser infinita. No obstante, el hombre de clase media lee a Milton en inglés. Además de la sobreentendida omnisciencia del demonio, y ajustándonos a nuestro patrón de lectura, podemos decir que este detalle nos remite también a una clase media preparada, con un nivel cultural que lo emparenta con la clase oligarca, al punto que le permite compartir un código cultural: su conocimiento del idioma inglés, su gusto y admiración por lo europeo, por lo anglosajón.

La insolencia, falta de normas urbanas, su anticlericalismo y la suciedad son los valores negativos que el aristócrata Klingsor observa en el demonio de la clase media. Pero una de las cosas que más ofusca a Klingsor es el hecho de ser tocado por el hombre del cigarrillo como si se trataran de dos iguales. Klingsor intenta marcar distancia con un ser que le parece distinto y despreciable. El sujeto aristócrata desea castigar dicho atrevimiento con un bofetón. El pensamiento violento de Klingsor revela su gesto paternal de abofetear al “pequeño insolente” y pone sobre relieve su incapacidad para entablar un diálogo horizontal, franco o una discusión vigorosa con sujetos sociales distintos.

Pero el sujeto aristócrata destaca un valor aparentemente positivo del demonio de clase media: la fortaleza física. Más allá de la fuerza sobrenatural que la literatura y la fe le han otorgado al demonio, esta fortaleza sugiere una actividad muscular, acaso laboral. Debido a ello, un hombre de cuerpo gastado y debilitado por los placeres y agobiado por la dispepsia nerviosa como Klingsor se maravilla ante este vigor.

Por otro lado, la presentación del hombre del cigarrillo como el demonio no desconcierta a Klingsor, el demonio explica esta incredulidad apelando a las leyendas literarias que lo han retratado como un ser de temible aspecto animal. El punto de interés en este apartado es la conciencia que posee el sujeto aristócrata para dar cuenta

del poder determinante del discurso literario al momento de configurar a seres determinados:

Ya esperaba su incredulidad. Todos esos señores que han escrito sobre mí han contribuido a que las gentes tengan de mí un concepto extravagante. Cuando nos encontramos leía precisamente a un escritor inglés para quien soy una especie de mono blanco y mestizo de murciélago, de bello torso y fisonomía hermosa, con el aditamento de un respetable rabo. Toda la frailería de la edad Media me ha atribuido los aspectos más horripilantes y divertidos (...) Goethe me ha representado con un poco de más caridad estética (67).

El discurso literario legitima imágenes y logra invertir características propias de un ser determinado. En el fragmento citado podemos comprobar que hay una conciencia sobre el poder del logos y de la literatura en el imaginario social.

Ahora bien, al escuchar la inusitada presentación del sujeto de clase media, Klingsor lo juzga como loco al hombre del cigarrillo: “me formé el juicio de que estaba en compañía de un sujeto con el juicio trastornado” (68). Acaso como respuesta al resquemor de Klingsor, el demonio se apresta a demostrarle su verdadero poder. En realidad, aquí se revela otra de las intenciones del diálogo: el demonio de la clase media intenta demostrarle a Klingsor que son semejantes, que se corresponden y se necesitan. Hay un intento arribista en el gesto del demonio, del sujeto de clase media, hay una necesidad oculta de ganar estatus y, de esa forma hundir, a la oligarquía ociosa y tradicional:

—Quizás exagera usted su situación—me contestó dirigiéndome una de esas miradas punzantes que me hurgaban hasta el fondo del alma, —y añadió: bien supondrá usted, amigo Klingsor, que le he hablado desinteresadamente **con la simpatía que se tiene por lo propio** (68).

El oligarca Klingsor sospecha del demonio de clase media, y lo juzga un vividor, un aprovechador. Obviamente, el sujeto aristócrata no quiere perder ni compartir su estatus. La desconfianza prima entre estas dos esferas sociales. El demonio cree que Klingsor es “un sensitivo que necesita de la prueba de los sentidos” para creer. Así, inicia su demostración haciendo brotar fuego de un tronco. Pero este hecho que en un

primer instante maravilla a Klingsor, es luego relativizado por el sujeto aristócrata al aducir que dicho truco es un efecto teatral ya observado en la representación del Fausto de Goethe. El demonio, desesperado y furibundo, realiza tres trucos más valiéndose del cigarrillo, los cuales analizaremos en el capítulo siguiente. En general, en esta parte del debate entre el demonio y Klingsor, el sujeto aristócrata intenta demostrar al demonio que las técnicas de éste han perdido vigencia y sus creencias son desfasadas y ya no asombran, pues estas han sido expropiadas por la ciencia y el progreso. El sujeto aristócrata juzga como viejas e inútiles los arrebatos y estrategias de la clase media para ocupar un lugar de poder en la sociedad oligarca.

Luego comenzarán las propuestas del demonio a Klingsor. Hemos dicho que el nivel cultural del sujeto de clase media permite el diálogo con el sujeto aristócrata. Pero el diálogo que se sostiene es desigual y está marcado, primero, por el intento de agresión e intimidación y, luego, por el sarcasmo. El diálogo revela dos hechos significativos: en tiempos de cambios y de avances científicos notables, el sujeto de clase media poseedor del vigor físico y del ingenio sigue apoyándose en creencias tradicionales y supersticiosas, mientras el sujeto aristócrata posee la noticia del conocimiento pero no la técnica del procedimiento, ni menos el interés ni la voluntad para promover investigaciones o para participar en las producciones y avances de la ciencia. Hay una suerte de inercia física, de apego al pasado y de mirada superficial a la actualidad y al futuro que uno puede entrever en las palabras del sujeto aristócrata. De ahí, que ambos busquen autodestruirse luego que han comprobado la imposibilidad de fusionarse armónicamente, de adaptarse el uno al otro.

Volviendo a las propuestas del demonio, cabe analizarlas una a una para entender su significado. Primero el demonio le promete a Klingsor la fortuna, convertirlo en millonario. Pero este ofrecimiento no seduce al ya pudiente Klingsor:

Yo puedo hacerle el hombre de mayor riqueza sobre la tierra, y el oro bien sabe usted que transforma todas las condiciones de las cosas y abre todas las puertas, el le abriría la puerta de Annabel.

—Olvida usted, diablo, que soy rico y en este sentido no puede seducirme su ofrecimiento porque no me puede usted asegurar que se abrirá con la riqueza inagotable la puerta de un amor, cuando con lo que tengo no he podido hacer la más pequeña hendidura en el corazón de ella (73).

El demonio, el sujeto de clase media, le ofrece a Klingsor asociarse con él, ser parte de su territorio infernal y despreciable. Acaso en el plano simbólico de relaciones y tensiones sociales en el que nos manejamos esto significaría que el sujeto de clase media incita al sujeto aristócrata a asociarse para realizar una actividad laboral, una empresa conjunta con el fin de ganar muchísimo dinero y, de esta forma, lograr el amor de Annabel, que en este caso significaría, la vida misma, la belleza, la juventud moderna. Pero el oligarca Klingsor cree que esta asociación sería inútil. Por esta razón, desprecia el pacto, pues sabe que el amor de Annabel es inalcanzable por esa vía. La vía para obtener el amor de Annabel no está en la acumulación de las riquezas. El sujeto aristócrata parece advertirnos que la asociación entre el capitalista y el músculo no conduce a la consecución de la belleza y de la pureza; hay una desesperanza por parte del narrador con respecto a la visión capitalista, pues indirectamente juzga que ésta conduce al hombre a la perversión y no a la mejora estética y moral de la humanidad.

Luego de que su ofrecimiento no le rinde frutos, el demonio cambia de estrategia y le ofrece la juventud y la fuerza de la atracción al escurridizo aristócrata:

Si la parte externa de su amado es lo que ha dado a este posesión de Annabel, eso podrá usted tenerlo, y con mayor brillo y fuerza de atracción.

—Comprendo: me daría usted juventud y los atributos y prestigios ajenos, de otro para robarle lo que éste por sí, con lo suyo conquistó (...) Y eso que usted con su poder infernal me ofrece, me lo ofrece al torcer la esquina la ciencia humana. Creí que al ofrecerme usted el amor de Annabel, era porque tenía usted poder para modificar su alma en el sentido de amarme tal como soy; viejo, feo, huraño, sin ilusiones por los goces del mundo, harto de ellos (...) No, bien veo en su fisonomía que no puede usted cambiar el alma de una mujer buena, dejándola igualmente buena (74-75).

El sujeto aristócrata cree que el demonio de la clase media, con su fisonomía vulgar, sus creencias arcaicas y sus gestos viciosos, pervierte todo lo que toca y más aún denigra todo objeto de belleza, por lo que juzga que no vale la pena aliarse con él. El demonio de la clase media no trae a los oligarcas ni beneficios económicos ni estéticos, y más bien empobrece todo logro. Además Klingsor se aferra a su apariencia física y no intenta ni acepta una renovación de imagen. Lo arcaico, lo tradicional y lo degradado revisten al sujeto aristócrata, el cual es incapaz de optar por la renovación sea por vía de la ciencia moderna o de la tradición, debido a su fascinación esencialista y a su inesperado prurito ético.

Otro ofrecimiento del demonio a Klingsor es el de convertir a este último en un hombre poderoso: “Le daré el poder, le haré el amo de un gran pueblo de la tierra” (75). A lo que Klingsor, con suma indiferencia, contesta: “El poder no crea vínculos afectivos, amigo diablo, sino de subordinación rencorosa” (75). La oferta de poder tampoco seduce al sujeto aristócrata; el poder crea odios pero no genera el amor. Hay una abulia en la clase aristocrática que representa Klingsor, abulia que se explica en el escepticismo ante el modelo económico moderno. El progreso científico existe, el amor vive, el mundo se mueve, pero se mueve muy lejos de la apática existencia del sujeto aristócrata, quien parece observar ese progreso como quien observa un espectáculo de opera, con diversión y fascinación pero también con distancia y respeto. Por otro lado, la renuncia al poder anuncia también un sentimiento de derrota: el mundo se transforma y el aristócrata, con sus gustos tradicionales y su adormecedora languidez, se siente inútil y vencido.

Cuando Klingsor rechaza el poder y humilla al demonio al no aceptar ninguna de sus ofertas, empieza a llamar al sujeto de clase media: “hijo, mío”. El paternalismo que arguye como mecanismo retórico de subyugación de clase es visible. Klingsor se siente

superior al demonio de la clase media, no en virtud a su fuerza ni a su edad, sino de su saber:

—Pero, hijo mío,—le contesté—si en todo lo que Ud. me ofrece, con todo su poder infernal, que en algunos momentos quebrantó el poder del Incognoscible, no hay nada maravilloso, extra humano, supra sensible, nada que seduzca, nada que valga la pena como conquista de planos superiores a la vida misma, nada que responda a un orden supremo de fenomenología divina (...) Lo que usted me ofrece es tan vulgar y necio, como concesión del demonio, y lo sería como gracia de Dios. Porque sin uno y sin otro, eso me lo pueden dar los hombres (76).

En el mundo del sujeto aristócrata ya no hay hechos increíbles o inexplicables. Todo se ha convertido en algo vulgar y predecible. Para el oligarca todo está a su alcance, pues cuenta con el dinero que le permite satisfacer sus necesidades y antojos. Pero el amor de Annabel es lo único inalcanzable. El amor es lo único que no se puede obtener por cuestiones materiales. El amor es algo que está más allá de cualquier intervención racional o sobrenatural. Sin embargo, a pesar de lo dicho, en el relato no hay una exaltación del amor, pues acaso éste está muy lejos del alcance del científico, orgulloso, sensitivo y sarcástico Klingsor y del degradado demonio. Así el sujeto aristócrata es incapaz de reflexionar sobre un sentimiento que no disfruta y que no puede entender. Klingsor niega el sufrimiento y la agonía de meditar sobre lo que no está a su alcance, y es esta ausencia de reflexión agónica, esta renuncia a enfrentar y sobreponerse a sus límites lo que le resta densidad a su mundo interior y lo sumerge en la abulia. Estamos ante uno de los primeros personajes abúlicos de nuestra literatura, ante un ser incapaz de luchar por lo que anhela aunque sí presto para criticar y opinar sobre cualquier materia relacionada con la marcha del mundo. La literatura peruana tendrá más de estos personajes a lo largo del siglo XX.

Klingsor busca la felicidad, y la felicidad para éste no se encuentra en la explicación de las cosas sino en negar la hondura del sufrimiento. Es, por esa razón, que

ante tantas negativas del sujeto aristócrata, el demonio, creyendo encontrar esta vez un ofrecimiento aún más cautivador le ofrece a Klingsor el olvido:

Pero desde que lo que usted, según entiendo, consideraría el punto central de su felicidad, sería el no sufrir el dolor de amar y no ser correspondido, yo le puedo ofrecer el remedio para ese dolor.

—¿Cuál?

—El Olvido.

—¡Já!, Já, já!— prorrumpí, en un acceso de risa incontenible que duró varios segundos y que dejaron desconcertado al hombre del cigarrillo.—(...) me ofrece usted como una flamante novedad el olvido! pero ignora usted, desgraciado, que para procurarnos el olvido, tenemos el alcohol, el opio, la morfina, el hachisch, la heroína, el éter, la cocaína, la cannabina y algunos alcaloides más y los que seguiremos preparando? (77).

El olvido tampoco seduce a Klingsor. Las ofertas del demonio de clase media pecan de estar desactualizadas. No existe nada que el demonio de clase media pueda ofrecer al oligarca, pues su repertorio de novedades suena a oídos del sujeto aristócrata como algo ya superado y experimentado. Por otro lado, Klingsor conoce una serie de drogas y sabe de su poder efectivo, lo que reafirma la naturaleza disoluta del personaje.

El sincero desprecio de Klingsor y la refutación de sus ofertas convencen al demonio de su inutilidad. El relato se inicia con el convencimiento del sujeto aristócrata, Klingsor, de su propia inutilidad en la vida, el relato acaba con el convencimiento promovido por Klingsor de la inutilidad del demonio de clase media. El discurso plantea una transferencia de antivalores. El relato termina con el robo de la soga del demonio a Klingsor. El robo es otra cosa llamativa que no debemos descuidar en nuestra lectura interpretativa. El demonio bien pudo agenciarse su propia soga con todo el poder del que dispone, pero este hurto hablaría de un rasgo llamativo del demonio de clase media: la necesidad voraz de apropiarse de las posesiones de la aristocracia, de amoldarse a sus costumbres más díscolas y tradicionales en sus arrebatos modernos.

Otra cosa que llama la atención del lector son los árboles que eligen los suicidas: Klingsor elige un fresno: “Después de caminar un rato entre el bosque encontré un

fresno de ramaje sólido y bajo que me pareció como mandado hacer para el menester de mi fuga de la vida” (80). Por su parte, el demonio elegirá un ficus. El fresno, como bien se sabe, es un árbol característico de Europa y Asia. La elección de ese árbol guarda una connotación especial, si tenemos en cuenta el aire cosmopolita de Klingsor. Por otro lado, hay una correspondencia entre los espacios que le quitaron vida y juventud a Klingsor (al inicio del relato el narrador protagonista confiesa que vivió una vida disoluta en Europa, Asia y América). El fresno es un árbol con cierto estatus, con un caché internacional, propicio para el aristócrata Klingsor.

Pero Klingsor no llega a suicidarse. El demonio, como ya hemos dicho, le roba la soga. En su confusión, Klingsor cree que ésta cayó de su bolsillo por un descuido. Cuando retrocede a buscar la soga, encuentra al demonio colgado de “un vulgar y robusto ficus” (82). El ficus es una planta de origen subtropical, muy común en el continente americano. En los calificativos de Klingsor sobre el árbol elegido por el demonio podemos notar su mirada jerárquica y excluyente con respecto a los bienes naturales latinoamericanos; en la elección del demonio de clase media podemos observar su gusto por lo local. Para la perspectiva del sujeto aristócrata su amor por los hermosos objetos europeos o foráneos lo deben conducir a una plácida muerte, mientras que la preferencia por los vulgares objetos locales lo lleva a un fin poco vistoso al demonio de clase media. Además, esta descripción tan poco amable del ficus se condice con la imposibilidad del narrador de mencionar el espacio preciso de representación del cuento, lo que expresaría un soterrado desprecio por el espacio geográfico al que pertenece.

Como hemos podido apreciar, el relato muestra que en la segunda década del siglo XX, no hubo forma de reconciliar a dos clases tan desunidas (la clase aristócrata y la clase media). El desprecio racial, el prejuicio, la falta de perdurables mecanismos de comunicación carentes de jerarquías y la ausencia de un entorno de posibilidades

iguales marcaron las vías de desencuentro, de fragmentación y exclusión tan palpable ya en los albores de la modernidad de la sociedad peruana.

2.2.2. El sujeto aristócrata femenino en “El hombre del cigarrillo”

Los personajes femeninos de Historietas malignas son los objetos de deseo del sujeto aristócrata; curiosamente, poseen casi siempre un aire fúnebre. En el caso del cuento que nos ocupa, es indudable que el nombre del personaje femenino nos remite al personaje del poema “Annabel Lee” escrito por Edgard Allan Poe. La crítica norteamericana Nancy Kason encuentra también una referencia intertextual en el texto de Palma, pero señala una diferencia: “Her name reveals the influence of Edgard Allan Poe, who wrote the poem “Annabel Lee” in 1849. Although Palma’s basic store is different, the underlying idea is that of an unattainable, beloved woman” (54-55).

Sin embargo, discrepamos de Kason. Pensamos que sí existen algunas similitudes entre el actante Annabel Lee y la Annabel de “El hombre del cigarrillo”. Por ejemplo, el texto de Poe nos habla de un grupo de ángeles de sentimientos negativos que matan a Annabel Lee para despojarla del amor del poeta. En otras palabras, estamos ante un grupo de ángeles demoníacos que interfieren en el destino de una pareja que se quiere y se ama:

Ángeles, menos faustos en el cielo
nos envidiaban, a ella como a mí,
Y esa fue la razón –todos lo saben-
En ese reino junto al mar turquí-
por la cual salió el viento de esa nube
Que heló y mató a mi bella Annabel Lee (1974: 224).

Estos ángeles menos faustos intervienen en el amor del poeta y matan a Annabel Lee con un viento helado. En el relato de Palma el demonio busca intervenir en ese amor pero a favor de Klingsor. Como bien sabemos, el poeta inglés John Milton hizo

una referencia en El Paraíso perdido del demonio como un ángel caído e infeliz, un ángel menos fausto si se quiere dentro del emporio celestial.

Por otro lado, el poeta anuncia que comparte el lecho de Annabel Lee en su sepulcro cerca al mar, en una nota que tiene un tinte amoroso, pero también necrofílico y siniestro:

Que no brilla la luna sin traerme
Los sueños de la bella Annabel Lee,
Y las estrellas no aparecen nunca
Sin la mirada fiel de Annabel Lee,
Y así durante el flujo y el reflujo,
Duermo junto a mi esposa Annabel Lee,
En el triste sepulcro abandonado,
En nuestra tumba, allá en el mar turquí (1974: 225).

En el cuento de Palma, Klingsor busca poseer imaginariamente a la esquiva Annabel durante su agonía de ahorcado, mientras que el poema de Poe es el relato de un ficticio desposorio post mortem, de una posesión sexual acaso también imaginaria. Es claro que la vida del poeta gira en torno de Annabel, sin su amor, nada parece tener sentido; el sujeto aristócrata en “El hombre del cigarrillo” se liquida por hastío, pero sobre todo por no tener el amor de Annabel. Por último, otra característica común de ambos textos es la perspectiva única del amante masculino.

La descripción de Annabel también nos entrega más luces sobre el relato. El narrador personaje Klingsor nos describe en dos oportunidades a su amada:

Y cuando creía que mi espíritu era incapaz de sentir el amor, ese amor puro y sentimental que hace cifrar la felicidad en el afecto noble y sereno de una mujer, bella o fea, poder que por razones de sutileza espiritual nos impresiona como la única que responde a nuestras exigencias afectivas, cuando empezaba a sentir el frío del hogar solitario y me resignaba a esa espantosa tristeza fungiforme me enamoré como un idiota de una mujer joven, buena y bella, a cuyo corazón toqué tarde, pues amaba con pasión fuerte y sana a un hombre, joven también y digno de ella. Mi amor y mi fortuna pesaron mucho menos en su alma que el amor del varón pobre a quien había entregado su corazón. Era justo, y, por ser, justo, era irremediable mi desgracia y terrible mi rabia y mi impotencia (61-62).

Mientras el maduro y cansado Klingsor se describe como un hombre “viejo, feo, huraño, sin ilusiones por los goces del mundo, harto de ellos”, encuentra en Annabel un atractivo ser opuesto. De esta forma, podemos deducir que ella es joven, vital, hermosa, llena de ilusiones. Klingsor anhela aquello que ha perdido o carece: belleza, salud y pasión por la vida. Pero lo curioso de este deseo es que está mediado por una perspectiva poco romántica. Antes de describir su amor por Annabel, el sujeto aristócrata especifica que la perspectiva en el amor nunca es objetiva y que siempre está mediada por la impresión y la sutileza espiritual. Por ello, la belleza y el amor de Annabel no es un hecho estrictamente romántico, pues hay una cierta racionalidad que le da un marco lógico a su pasión. A nuestro juicio hay, por parte del sujeto aristócrata, una fascinación estética por Annabel, lo cual queda demostrado en el segundo cuadro que tenemos del sujeto femenino. El diablo, para provocar a Klingsor, muestra en el humo del cigarro a Annabel en su habitación acicalándose para su joven y pobre amado:

y cual si fuera una chimenea arrojó una densa humareda por los labios, humareda que formó como un lienzo o telón vaporoso en el cual apareció primero borrosa y luego fue definiéndose con mayor precisión la alcoba de Annabel, en el momento en que la hermosa joven, cubierta con el saut de lit hacía su tocado. Sobre el mármol del mueble, entre los frascos de perfume y utensilios de tocador, en un marco de plata, estaba el retrato del joven a quien ella amaba, y para el cual cultivaba sus encantos con diligente fruición. Estaba de espaldas, pero veía su rostro, tan bello como expresivo de candor y bondad, reflejado en la fina luna de Venecia (70-71).

La imagen de Annabel en su intimidad parece plasmada en un lienzo, el mármol del mueble, y la fina luna de Venecia donde se refleja el rostro de la joven nos sugieren la idea de diferentes objetos relacionados con el arte, con el fino decorado y la estética; todos ellos implicados con la belleza y la juventud de Annabel. Además, ella es una mujer que gusta de perfumes y goza de ciertos objetos lujosos, por lo que ahora sabemos que es una mujer que pertenece a la aristocracia. Dicha mujer se enamora de un hombre pobre. El narrador no puede sino desde su impotencia exclamar que el amor de Annabel hacia aquel varón es algo justo. Ahora sabemos que la nueva generación de

aristócratas, representadas en Annabel, revierten las interdicciones sociales y eligen su vida amorosa sin tener en cuenta los intereses económicos ni los intereses familiares, que acaso primaban al momento de decidir los lazos de familia en las épocas juveniles de Klingsor. El conocimiento de ese amor y la anulación de esas interdicciones sociales convierten en algo irremediable la desgracia del narrador protagonista, quien no tiene otra opción que admitir la justicia de tal nueva situación. Luego de eso, al descubrir el impacto de los cambios dinámicos de la sociedad en la vida íntima, que está alterando las normas de la vida social aristocrática, el sujeto aristócrata decide matarse. El amor de Annabel por el varón pobre consolidan la soledad del narrador protagonista y su esterilidad como clase.

De esta forma, la elección de Annabel condena a Klingsor y a la clase aristocrática que éste representaba a la extinción por integrar una clase cerrada y llena de prevenciones; Annabel, por el contrario, entabla un nuevo vínculo real y perdurable con otra clase; el viejo aristócrata, en cambio, sucumbe por su imposibilidad de interrelacionarse y de asociarse firmemente con los sujetos pertenecientes a las clases emergentes.

2.3. La representación del sujeto aristócrata en “La aventura del hombre que no nació”

“Aventura del hombre que no nació” es el tercer relato del Historietas malignas. En este caso, Aristipo Bruno es el desasosegado y filosófico narrador protagonista del cuento. En el pasado, Arístipo sufre un incidente que lo sumerge en profundas disquisiciones ontológicas. Siendo diputado de la nación, se enfrenta, en ámbitos políticos, a su doble, el cual recibe la atención y consideración de sus colegas, mientras que Arístipo padece el desdén y desinterés de estos. El doble de Arístipo es elocuente,

se interesa febrilmente por la actividad política y gusta humillar a sus adversarios, todo lo contrario a Arístipo que es timorato, vive fascinado por la filosofía y se considera justo. Finalmente, abochornado por la actitud déspota de su doble en una sesión congresal, Arístipo se refugia en su casa de campo donde a partir de ese día vive en el más absoluto autoexilio, meditando, lleno de incertidumbre y pesar, sobre si es un ser existente o no.

Para iniciar nuestro análisis creemos pertinente definir el tiempo y el espacio configurados en el relato. Arístipo Bruno narra la experiencia de encuentro con su doble, la cual tuvo lugar veinte años atrás del tiempo del discurso. Así, Bruno en 1917 evoca un hecho que vivió y lo marcó en 1897:

Váis a ver cómo todo esto ha provenido de una aventura trivial de mi vida.

En 1897 fui elegido diputado por una circunscripción territorial del país, y una mañana me dirigí al palacio de gobierno para hacer una gestión ante el presidente de la república que me había solicitado mis mandantes...(!) y se me pedía que solicitara el inmediato cambio de una autoridad que evidentemente era incómoda para la provincia (84).

Pero, ¿dónde tiene lugar el relato? Aunque el narrador protagonista no lo menciona sí entrega en su discurso una serie de señas que indican que el relato puede ocurrir en el Perú: Bruno, cuando es humillado por última vez por su alter ego, huye del salón congresal por la “sala de los pasos perdidos”, lo cual indica que el suceso ocurre en la legislatura, conjeturamos, peruana. Además, en los párrafos iniciales del relato, Bruno confiesa que vive en una “circunscripción territorial del país” donde posee algunas propiedades agrícolas. En dichos feudos se cultiva café: “mientras mi espíritu estaba entregado a las más hondas meditaciones sobre las próximas cosechas del café...” (85), por lo que es posible presumir que el territorio enigmático que representa esté ubicado al este del Perú, en la ceja de selva.

Ahora, ¿por qué juzgamos que Bruno es un sujeto aristócrata? Manuel Burga y Flores Galindo postulan que el aristócrata integraba una clase oligárquica, la cual era básicamente terrateniente: “La oligarquía fue una clase social numéricamente reducida, compuesta por un conjunto de familias cuyo poder reposaba en la propiedad de la tierra (rasgo inevitable) (...)” (88). Y ya hemos dicho que Bruno vive dedicado a las labores agrícolas (acaso por su biblioteca de trabajo podemos conocer con precisión lo que Bruno producía en sus tierras: “En mi biblioteca de trabajo se mezclaban los tratados sobre cultivo del café y caña de azúcar, crianza de animales y tratados de agricultura” (84)), pero además tiene gente a su servicio; como buen propietario de tierras, como buen aristócrata hay una suerte de paternalismo en su actitud con sus subalternos: “aunque era seco con mis peones y empleados, en cambio era también justiciero y tolerante con sus faltas, cuando no provenían de maldad ingénita o de incapacidad insubsanable” (85).

Aristipo Bruno no solo es un terrateniente que vive o pertenece a una provincia peruana, sino también es un diputado. El cargo lo adquiere por una suerte de imposición; pues es elegido secretamente por sus electores, quienes le guardan simpatía gracias a su fama de hombre justo, y es persuadido por el ministro de Gobierno, viejo amigo de Bruno (“el verdadero culpable de esta imposición” (85)) a aceptar el cargo. Así, Bruno integra una clase oligárquica y reducida (al igual que los personajes de “Mors ex vita”) donde el estrecho círculo social permite que los compañeros de colegio sean los mismos de la universidad y de la vida adulta y luego entre estos se concedan los cargos de trabajo, incluso los puestos administrativos del Estado.

Pero Aristipo Bruno es también un intelectual. Las cualidades intelectuales del sujeto aristócrata se muestran con contundencia al inicio del relato donde encontramos toda una disquisición general sobre la personalidad:

Son muy pocas las personas que, como Pascal, tienen la preocupación persistente de lo que es y de lo que no es la personalidad, discutiendo con la propia conciencia dónde está el yo, ese yo que no se define claramente ni en el cuerpo ni en el alma (83).

A lo largo del relato se presentan, además, algunas referencias cultas como nombres de pensadores y citas en latín. Entre los autores que se mencionan tenemos Platón, Séneca, Aristóteles, Epicuro, Spinoza, Leibnitz, Locke, Pascal, Descartes, Krausse, Kant, Hegel, entre otros, los cuales son considerados por el sujeto aristócrata como: “pensadores psicólogos moralistas y metafísicos” (84). Como bien sabemos, el positivismo desde el siglo XIX puso en crisis a la metafísica. Y aunque el sujeto aristócrata parece conocer a los pensadores éticos evolucionistas como Spencer, la mención de estos al lado de los “metafísicos” le resta actualidad a la cultura de Bruno; así, el sujeto aristócrata se presenta como una suerte de intelectual desfasado, con conocimientos anacrónicos, asistemáticos y profundamente desorganizados.

Por otro lado, el discurso ensayístico sufre una digresión cuando el narrador refiere una perspectiva íntima sobre el asunto, y emprende una confesión sobre sus preocupaciones, sobre la personalidad:

Desde la aventura que me aconteció hace veinte años, no sé si vivo o si no vivo, si soy o no soy, y me hallo entregado a la atonía de una indiferencia sorda, de una vacuidad de mí mismo que me deja la impresión de que no soy sino un espejo que reproduce la realidad, o mejor dicho las imágenes de la realidad repetidas en otros espejos. Claro es que soy sensible a las modificaciones físicas de la acción, que me duelo de las desgracias o dolores que yó y los demás seres sufren, que reacciono al acicate de los acontecimientos, y que como todos los que viven, parezco seguir la línea de mi destino. Pero tengo al mismo tiempo la sensación de que en todo ello no hay sino la prestación emocional o sentimental de otro yo cuya vitalidad se desborda sobre mí; más claro, me parece que estoy bajo el imperio cognoscitivo y afectivo, no de la conciencia sino de algo así como de una subconciencia conciente, que me mantiene en el estado de larva, de un yo non nato, de un yo excedente no incorporado en el catálogo viviente de la humanidad (83-84)

En este punto, el sujeto aristócrata refiere, de manera deescarnada, su duda sobre su existencia o no. Para reforzar la idea de opacidad y de inacción dice: “parezco seguir la línea de mi destino” (83). Con lo cual confiesa su calidad de hombre sujeto a una inercia vital, actitud que se contrapone al dinamismo pragmático que exige la modernidad.

Hasta este momento, el sesgo ideológico del discurso es notable. Pero el relato tendrá un quiebre cuando Bruno enuncie la frase: “Váis a ver cómo todo esto ha provenido de una aventura trivial de mi vida” (84). Es llamativo, sin duda, cómo el sujeto aristócrata utiliza la locución “aventura trivial” para denominar a un hecho que lo puso en una crisis de tipo existencial. Este hecho trivial y rutinario intenta minimizar el encuentro con el doble y realzar las ideas de Bruno y, por ende, la dimensión filosófica del discurso. Pero este sesgo filosófico se ve reforzado con el nombre del sujeto aristócrata, Aristipo Bruno. Además la actividad especulativa que éste sostiene en el relato relaciona al personaje con dos hombres famosos dentro del mundo de la filosofía, el de Aristipo de Cirene y el de Giordano Bruno.

Aristipo de Cirene (435 a.C.-¿?) fue un filósofo de la antigua Grecia, uno de los cultivadores del hedonismo cirenaico, acaso su fundador. El apellido Bruno acaso derive de Giordano Bruno (1548-1600), el filósofo neoplatónico y panteísta que fue quemado por la inquisición en Roma. Estos dos filósofos unen sus nombres en el personaje central del relato. Así, el nombre del protagonista le otorga, *a priori*, una cierta calidad filosófica al sujeto aristócrata. Incluso, el propio Aristipo Bruno se define a sí mismo como filósofo, como un intelectual de cierta calidad en un medio paupérrimo y poco apegado a las labores cultas: “mi verdadera afición era a los estudios filosóficos, llegando a tener una cultura en la materia que no creo ser inmodesto al asegurar que era poco común, por lo menos entre gente de actividad rural” (84).

Bruno es un aristócrata que habita en territorios rurales y cuyas virtudes intelectuales sólo destacan en territorios paupérrimos y no urbanos. Al parecer Bruno vive y pertenece a alguna provincia peruana. Tal vez es por esa razón que una vez que asume sus funciones como diputado y se dirige al Palacio presidencial, el edecán que lo atiende ad portas de la sala lo mira extrañamente, al punto que, con tono de desconfianza, manifiesta: “Tiene usted cara de no ser de aquí” (89). Frase que indica que Bruno no guarda los rasgos propios de la fisonomía limeña aristócrata. Como sujeto aristócrata de la provincia, Bruno es reservado, abstraído, y tiene un ánimo modesto. Su educación es incompleta, pues, como él bien afirma, no ha terminado la universidad (84). Además, es tosco, ya que carece de roce social y se define a sí mismo como “arisco y huraño” (84).

Por otro lado, Bruno posee algunos valores negativos como la carencia del don de la palabra. Así, cuando se comunica lo hace de manera inoportuna, utilizando cultismos que lo convierten en un ser extraño y hasta ridículo, y, claro está, sumamente, ininteligible para su interlocutor de ocasión. El episodio de Bruno intentado ingresar al departamento presidencial grafica nuestras palabras:

Tal era el motivo por el que una mañana, poco antes de las once, me encontraba yo ante un guardia situado de centinela en la puerta del departamento presidencial, procurando convencerle, por el principio *de los indiscernibles de Leibnitz*, de que debía dejarme pasar como a los demás diputados que habían entrado antes que yo. El buen hombre, que creo que por instinto era epicúreo y adepto del principio de Locke de que *nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu*, no tuvo la sensación ante mi persona de que yo fuera miembro del parlamento, y sólo cuando un asistente llevó mi tarjeta al edecán de servicio y éste ordenó mi ingreso es que pude entrar a la sala de espera, a aguardar mi turno (86).

Es visible que hay una suerte de despotismo ilustrado en el discurso del sujeto aristócrata. Además, Bruno desconoce las formas sociales y políticas, así como las prácticas comunicativas limeña u oficiales; por ejemplo, intenta convencer oralmente al centinela sobre su calidad de diputado. Ingenuamente, Bruno no sabe que en ese

ambiente burocrático las palabras están demás, los papeles demuestran todo lo que uno es o representa, pues definen las personalidades y las jerarquías. Por ello, tan sólo luego de demostrar su tarjeta de diputado, obtiene el permiso para entrar.

Asimismo, es sugestivo cómo el sujeto aristócrata configura al sujeto subalterno, en este caso, el centinela. Para Bruno, el centinela posee instinto (“creo que por instinto era epicúreo”) y sensaciones (“no tuvo la sensación ante mi persona...”), mientras que Bruno, por contraste, se muestra como un ser falsamente orgulloso, culto y racional. Como es fácil comprobar por nuestra cita, hay una notable distancia, un abismo inmenso entre ambos sujetos, abismo que al sujeto aristócrata no le interesa abolir sino más bien remarcar. Por ello, su discurso está cargado de tintes cultista poco efectivos, rigurosamente herméticos y notablemente áridos.

Ahora bien, precisemos que Bruno va a hablar con el Presidente para que éste remueva a una autoridad provincial. Al parecer estamos en una época donde el Estado es un ente primario, similar a un reinado: en dicho reino no hay instituciones judiciales o fiscales que canalicen los reclamos y los resuelvan. Este estado primario, visiblemente campesino, de vez en cuando se ve sacudido por problemas agrícolas, por políticas impositivas que afectan a los terratenientes y que derivan en crisis repentinas, problemas en los cuales, el sujeto aristócrata, siempre inclinado hacia la especulación metafísica, no parece interesarse. Por ello, no sorprende que mientras el país está sumergido en una grave crisis política, cuando se discuten nuevos cambios en la directriz de la nación, Bruno se dedique a entregarse por completo a su afición intelectual, a meditar y abstraerse de la realidad:

Me pareció escuchar en un grupo que se trataba del asunto del día: la crisis ministerial provocada respecto a un impuesto a las cebollas. En el rincón más lejano ví un sillón desocupado y allí me repantigué. Había leído en la noche unos hermosos capítulos de Hegel, desarrollando su teoría del devenir, y al acomodarme en la amplia butaca de cuero me dediqué con fruición a meditar en la teoría hegeliana y a relacionarla con las teorías de Spencer muy en boga en esa época (86).

Ante la crisis política, mientras el resto de compañeros de legislatura discuten el asunto, Bruno se aparta y prefiere meditar sobre cuestiones filosóficas. Bruno no participa de la discusión sobre las grandes crisis del país, su ánimo solipsista, metafísico y sensualista se lo impiden. Por el contrario, su alter ego sí encara la discusión y debate con sus camaradas sobre el tema del día, aportando algunas soluciones o tejiendo posibles entramados que reparen la crisis; la participación del alter ego de Bruno lo convierte en el candidato perfecto para asumir algún cargo ministerial:

Cual no sería mi asombro, digo mal, mi espanto cuando vi penetrar en la estancia... mi propia figura. Después de saludar al edecán se dirigió a un grupo de camaradas que le acogió con cariñosa deferencia, y abordaron el tema del día, haciendo alusiones a las probabilidades de que entrara en la combinación ministerial que debía sustituir al gabinete dimitente (87).

Por su gran intervención, el alter ego de Bruno es reconocido hasta por el edecán como un posible candidato a asumir un ministerio. Así, primero la clase alta política y luego la clase subalterna o al servicio del grupo dirigente reconoce la alta calidad del doble de Bruno:

Es posible que sea usted pariente del caballero a quien nombra y está allí, al frente, conversando con sus compañeros...espere a que le nombren ministro y le podrá servir. En efecto fijándose bien se observa que se le parece usted mucho... (89).

Bruno no ha adquirido las formas elegantes, oportunistas, vigorosas, ágiles y sociales que su alter ego luce. Su doble es la versión acriollada de Bruno, es un ser que se interesa por los asuntos graves del país y propone medidas, defiende ideas con ardor para adquirir protagonismo y para enderezar la decadencia de la nación. Los enredos mentales de Bruno, su aspecto marginal y enfermizo provocan compasión y tristeza. Más tarde, el alter ego de Bruno también participa con éxito en otra discusión: esta vez polemiza en la legislatura “un proyecto para reducir el personal de las dependencias del estado y orientar el espíritu y la actividad de los hombres hacia el trabajo de la tierra, las

industrias y el comercio” (92). En suma, el proyecto solicita la modernización de la nación, la anulación de los parásitos del aparato gubernamental y el establecimiento de un sistema económico que permita a las altas clases transformarse en generadores de empresa y de recursos. El proyecto, enunciado por el alter ego de Bruno a nombre del gobierno, encuentra una serie de resistencias en la sala debido a que muchos congresistas ven peligrar las prebendas o los favores de ”amigos” (93) (la corrupción y el clientelismo campean desde ya en este congreso peruano de 1897). Empero, la fuerza del discurso del alter ego de Bruno logra convencer fácilmente a la mayoría.

Así, la elocuencia, agilidad y elegancia de alter ego de Bruno contrastan con el decir pausado y arisco del original. Hay una suerte de sentimiento de inferioridad, de complejo en el intelectual y político terrateniente, acaso provinciano encarnado en el sujeto aristócrata Bruno: “Escuchaba mi misma voz en conversación suelta, llena de agilidad y elegancia de frase, que contrastaba con la concentración e inmaleabilidad de mi espíritu” (88).

Para entender bien el marco histórico del relato, recordemos que el cuento está ambientado en 1897. En esa época, el gobierno del Perú estaba a cargo de Nicolás de Piérola quien gobernaba la nación por segunda vez. El gobierno de Piérola durará cuatro años (1895-1899) y fue crucial para la modernización de la nación. Basadre juzga que durante ese tiempo empieza la llamada República Aristocrática, época en la que se trata de abandonar la etapa de estado protector para apostar por la liberalidad, y periodo en el que el poder pasa a manos de la burguesía civilista. Otros historiadores, apoyados en Basadre, tienen opiniones similares:

Con el gobierno de Nicolás de Piérola se inicia la República Aristocrática (...) Durante esos años (...) el Estado fue nominalmente liberal y burgués y la oligarquía estableció un dominio casi absoluto sobre la sociedad peruana. Este dominio excluyó de la vida política a las grandes mayorías y el país fue controlado por un grupo bastante reducido, compuesto por un conjunto

de familias cuyo poder estaba sustentado en la propiedad de la tierra, en la posesión de minas, en el comercio tanto de exportación como de importación y en la banca. También el poder de esta oligarquía estaba sustentado en el respaldo que podía recibir del imperialismo y en la presión violenta que los gamonales imponían en el interior del país. (Silva Santisteban, El Perú republicano, 87).

Las reformas de Piérola se dan en todos los planos de la sociedad. Sin embargo, estas medidas no permitieron crear una plataforma de inclusión y participación en las cuestiones estatales a todos los sectores sociales, ni menos propició la creación o formación de mecanismos de desarrollo que coadyuven al traspaso justo y democrático del poder. Por el contrario, el poder de la nación estuvo a cargo de una clase segregadora, que exigía una cierta “condición de clase” para poder integrar el grupo selecto de los nuevos dueños del país. En un país con voluntad modernizadora, los rezagos coloniales persistían en su nueva clase dirigente:

Aunque el origen de las familias oligárquicas, en la mayoría de los casos, sólo se remontaba a la época del guano, para pertenecer a este grupo además del poder económico se requería del prestigio social del apellido, de determinados lazos de parentesco y de cierto estilo de vida; es decir, a las condiciones de clase se añadían otras de tipo estamental, como herencia y rezago de la colonia, lo que hacía de este grupo el menos permeable a la ósmosis social (Manuel Burga y Alberto Flores Galindo: 87).

Por ello, el alter ego de Bruno se expresa con un arte retórica notable donde luce conceptos racialistas acordes con la mentalidad estamental de la clase oligarca, protagonista de la nueva etapa de la nación. El alter ego de Bruno busca convertir a la clase dirigente y ociosa típica del estado protector, en una clase productora. Gracias a esto podemos decir que el concepto de vida que esboza se define en torno al concepto de producción, de autonomía, de iniciativa para generar riquezas y recursos propios que traigan desarrollo al país. Pero este proceso no puede iniciarse sin un análisis y una autocrítica. Por ello, el alter ego de Bruno sugiere que el país se encuentra en un subdesarrollo debido a la inactividad, la incapacidad para generar riquezas, la poca

predisposición del estado para determinar políticas que estimulen dichas actividades y la estrechez o pequeñez del aparato administrativo estatal. Otro factor sería las “fallas biológicas” (llámese “malos elementos raciales”), los cuales originan la ociosidad, la molicie y el envejecimiento de la nación:

Hubo un momento en que se refirió a la esterilidad de la vida de los hombres que constituían el mecanismo burocrático de la administración:

Son seres que la molicie de la vida sin esfuerzo, reglamentada en un automatismo y un isocronismo envilecedor, han llegado a la atrofia de su personalidad, a la muerte de toda iniciativa para la vida y de toda autonomía espiritual. Hay que salvar esas almas regresándolas a los castigos moralizadores y disciplinarios de la vida difícil, entregarlos de nuevo al engranaje de la actividad, a los estímulos regeneradores del dolor y de la lucha...Oh, señores, vosotros que sólo véis de la vida la superficie visible a la mirada vulgar, no os dáis cuenta de todas sus complicaciones y mirajes...No todos los que viven viven, ni todos los que mueren mueren. Hay vivos que están muertos y muertos que están vivos en este complejo hervor de paradojas y absurdos, de realidades oscuras y de misterios reales que se barajan con la vida misma. Aquí, estad seguros, en las galerías, en los pasillos, en las oficinas, en esta misma sala, hay seres que son un error biológico, seres que juzgan vivir y desarrollarse y sin embargo no viven, no han nacido aún, son reflejos de otras existencias sin existencia real sino imaginaria, seres non natos, larvas...(93-94).

El estado de inoperancia de los ciudadanos de la nación que arguye el alter ego de Bruno y que se constituyen en un óbice del desarrollo se condice con la descripción que hacían los viajeros y cronistas de los limeños durante el siglo XIX e inicios del siglo XX, quienes veían a los seres de esta ciudad como seres consumidos por “las costumbres fáciles y disolutas” (Muñoz Cabrejo: 39). Esta descripción es significativa, pues Lima, como capital del país, fue la ciudad desde donde se dirigió el proceso de modernización nacional. Empero todos estos males relacionados con la inactividad encuentran un haz de explicación en el deficiente aparato económico, el cual generaba una desocupación alarmante:

La economía se encontraba escasamente desarrollada y los grupos socioeconómicos más representativos eran los militares, los comerciantes, los funcionarios y los aristócratas y los artesanos, quienes convivían junto a una masa desocupada que fácilmente podía ser considerada como “vaga” (Muñoz Cabrejo: 38).

Pero el sujeto aristócrata configurado por Palma, como hemos dicho, no atribuye ese estado de inoperancia tan solo a la masa criolla urbana, negra, indígena o china, sino también a cierto sector de la clase dominante y de la clase política: “Aquí, estad seguros, en las galerías, en los pasillos, en las oficinas, en esta misma sala, hay seres que son un error biológico, seres que juzgan vivir y desarrollarse y sin embargo no viven (...)”. Claro está que el sujeto aristócrata parece juzgar a partir de una perspectiva racialista a aquellos seres de su clase que cree están agobiados por la molición. Recordemos que Palma postulaba que la raza era un factor determinante en el desarrollo de la nación. Así, planteaba en El porvenir de las razas en el Perú que la raza criolla, el peruano propiamente dicho para Palma, carecía de carácter por el complejo entrecruzamiento racial del que había sido objeto. De esta forma, Palma utiliza el discurso literario como un vehículo efectivo para cuestionar la calidad biológica y racial del grupo aristocrático. Este detalle marcaría una distancia singular con la mentalidad oligárquica de la época, la cual achacaba los males de ociosidad y vagancia (verdaderos obstáculos de la modernización) a las clases subalternas que integraban las denominadas razas inferiores (la raza negra, india o china), mientras que la aristocracia se entronizaba como signo de prestigio, esplendor y dominación (Burga y Flores Galindo: 96).

En ese sentido, Aristipo Bruno es un sujeto aristócrata, pero también una larva; su medianía intelectual y económica así lo sugieren, pues pertenece a ese grupo vil que vive del Estado sin aportar ideas y sin enriquecer la discusión sobre un proyecto nacional. Bruno, al “no ser de aquí”, acaso posee esas “fallas biológicas” que lo convierten en un ser abstraído e inútil. Bruno es el engranaje de un sistema arcaico al ser un burócrata y un empresario agrícola distraído por asuntos filosóficos. El sinfín de actividades que despliega y que cumple a medias lo convierten en un hombre mediocre tanto a nivel político, intelectual y agrícola.

Desde nuestra perspectiva, el relato parece postular que en un momento de cambios radicales en el país, los sujetos aristócratas y terratenientes que viven en la provincia, debido a su inactividad legisladora, a su apocamiento, a su saber solipsista son excluidos del sistema, por improductivos y por ser una carga para la nación. El nuevo proyecto nacional que se configura en 1897 no requiere de intelectuales ni de políticos ni menos de empresarios timoratos y huraños, sino de hombres que participen activamente de todos los planos de la vida económica, intelectual, y cultural del país. El nuevo proyecto nacional excluye a dichos personajes, aunque, ciertamente, el texto propone que dichos personajes se excluyen a sí mismos y se refugian en la tristeza y en las disquisiciones poco productivas y sumamente angustiantes.

Finalmente, se puede deducir que no hay una transformación total de la clase dirigente y aristócrata como solicita el alter ego de Aristipo Bruno, pues el mismo Bruno se refugia en el campo y continúa, lleno de tormentos y siempre en soledad, sus reflexiones sobre la identidad, a la vez que sigue a cargo de sus labores de hacendado. Asimismo, los mecanismos de interacción y los procedimientos discursivos que el alter ego luce en su discurso, repiten algunos de los males que intenta anular, como la ausencia de una plataforma de proyectos integradores y de pautas para organizar los distintos poderes del Estado, de tal forma que pueda darse una administración más impersonal, democrática y justa, así como perentoria; características básicas de un Estado que se quiere moderno.

2.3.1. La esquizofrenia del sujeto aristócrata terrateniente finisecular

Sin duda, el relato configura los problemas de la indefinición de la clase dirigente peruana finisecular, a través de la figura de un ser que se desdobra: la primera parte de este ser binario (Aristipo Bruno) es un intelectual provinciano, un sujeto

aristócrata silencioso, abstraído y partidario tácito del estatus quo, del orden arcaico de la nación donde la burocracia y las actividades del campo son las únicas fuentes de riqueza. La segunda parte (el alter ego) es un sujeto de origen provinciano, un intelectual que intenta reformular el orden político y económico de la nación, dicho personaje es destacado por el narrador debido a su elocuencia, su ánimo excluyente, sus arrostros de modernidad y su participación intelectual activa en la sociedad. El primero, debido a su pasiva defensa de un sistema pasatista donde la clase dirigente es parásita del Estado, no se reconoce a sí mismo como un poseedor de un carácter de ser existente, y el segundo, debido a su participación activa en la nación, posee el protagonismo y el liderazgo, y por lo tanto determina quiénes son los hombres imprescindibles y quiénes, las larvas.

Al observar con atención el esquema que hemos trazado, se puede comprobar que es posible leer el relato como una suerte de espacio discursivo donde se configura la esquizofrenia de la clase dirigente política peruana finisecular. Esta clase intenta por un lado modernizar el Estado, pero a su vez no puede abandonar sus costumbres arcaicas ni sus actividades agrícolas que la alejan de la ciudad y del sistema político donde la discusión sobre la modernización de la nación tiene lugar. Estamos ante la muestra discursiva de la génesis de una modernización fallida de la nación peruana: hay una voluntad de arriesgar en los sujetos aristócratas, pero a su vez hay un temor a que el cambio y la modernización del Estado les quite identidad. El temor al trabajo y al cambio lo expresa Aristipo Bruno, fiel representante de la timorata y medianamente culta, clase aristócrata peruana latifundista de inicios del siglo XX.

CAPÍTULO III
ANÁLISIS DE LOS RELATOS DE DROGAS DE HISTORIETAS
MALIGNAS: EL CIGARRILLO Y EL ALCOHOL COMO
AGENTES DECADENTES Y REVELADORES DE LOS
MECANISMOS RETRÓGRADAS DE LA SOCIEDAD
ARISTOCRÁTICA

En Historietas malignas, existen dos textos que tienen una relación directa con la literatura de drogas; ellos son: “El hombre del cigarrillo” y “En el carretón”. En Cuentos malévolos ya se puede apreciar la afición de Palma por representar al sujeto drogado. Relatos como “Leyendas del hachisch” y “El príncipe alacrán”, así lo demuestran. En otros relatos inéditos de Palma también se presentan personajes alucinados: “El credo de un borracho”, “Anacreonte ebrio” y “Las queridas de humo”, son pruebas de lo que decimos. Por ello, no es forzado proponer a Palma como uno de los instauradores de la literatura de drogas en el Perú. Pero, ¿qué entendemos por literatura de drogas? Desde nuestra perspectiva, es aquella cuya anécdota central lo constituye la experiencia de un personaje protagonista con una droga determinada. Dicho alucinógeno altera la cotidianeidad del mundo representado del personaje protagonista y logra confundir sus percepciones.

No dudamos de la importancia de leer “El hombre del cigarrillo” y “En el carretón” bajo la óptica de la literatura de drogas. Ya Gabriela Mora ha planteado que “En el carretón” pertenece a la modalidad del discurso alucinado. Sin embargo, su análisis no ha sido pormenorizado. En esta última parte de nuestra tesis pretendemos cumplir con esa tarea.

Por otro lado, juzgamos que es importante investigar esta temática de Historietas malignas como parte de nuestra tesis, pues nos permite conocer algunos de los agentes que contribuyeron a la decadencia social y moral que regía la realidad gris e insustancial del sujeto aristócrata y de su entorno a fines del siglo XIX y a inicios del siglo XX. Al respecto, nos interesa probar en este capítulo cómo el sujeto aristócrata utiliza las drogas, en “El hombre del cigarrillo”, como un mecanismo de representación de lo degradado, como un procedimiento para retratar la “bajeza” de los sujetos subalternos; asimismo demostraremos cómo en “En el carretón” es un relato alegórico que, desde la configuración de un sujeto juvenil drogado, devela los mecanismos retrógradas de la sociedad aristocrática. En este caso, el relato de drogas permite describir, desde la marginalidad y sin tapujos ni censuras, las diversas interdicciones y la miseria social y moral que imperaba en los inicios del proceso de modernización en el Perú.

3. 1. “El hombre del cigarrillo” y el primer discurso drogado del texto

La mayoría de escritores cuando han hablado de las drogas como tema central o como motivo de un texto siempre presentan a los alucinógenos como un elemento negativo para la salud o para la tranquilidad mental y la estabilidad social. Aunque en un inicio pueden sugerir que las drogas producen en quien las consume una cierta y edificante sensación, los textos de la literatura de drogas suelen develar una resistencia al vicio, un intento de desvinculación, cuando no son testimonios penosos de descontrol y decaimiento total o parcial. Así, pues, hay una suerte de subtexto moral, de discurso autoinquisidor en los discursos alucinados.

En ese orden de cosas, el narrador protagonista de “El hombre del cigarrillo” presenta al demonio como un fumador compulsivo¹⁶. Como bien hemos visto en el

capítulo anterior, el demonio representa a un ciudadano de clase media, clase signada por lo perverso, lo vergonzoso, lo vulgar, lo sucio, lo ridículo y lo supersticioso. Proponemos que el gusto por el tabaco refuerza en el relato esa idea de elemento lamentable con que se quiere retratar al sujeto de clase media. Alguien podrá refutar nuestra propuesta planteando que el cigarrillo fue un objeto de prestancia en la *belle époque*. No obstante, hemos visto a lo largo de nuestro trabajo las distancias entre la mentalidad oligárquica y la ideología aristocrática que subyace en los relatos de Palma. Además, si se toma en cuenta la dura y racalista posición de Palma con la raza indígena, planteada en El porvenir de las razas en el Perú, tal vez se pueda entender a cabalidad nuestra hipótesis. En otras palabras, al ser el tabaco una planta de origen indígena es posible que Palma la haya apreciado como un elemento de retraso e incluso de degeneración.

Por otro lado, se puede argumentar que gracias al cigarrillo el diablo puede realizar sus proezas y por lo tanto sería un conducto o instrumento mágico o maravilloso. Empero, si se analiza cada una de las supercherías del diablo podemos entender a cabalidad el propósito real del sujeto aristócrata al narrar los supuestos actos mágicos del demonio. En primer lugar, con el dedo con que sostiene el cigarrillo, el diablo creará un chorro de fuego: “Y poniendo el dedo meñique de la mano en que tenía el cigarrillo sobre un tronco cortado por los leñadores hizo brotar un largo chorro de fuego” (69). La presencia del fuego sobre un tronco cortado denota la idea de salud y de vida sobre un ente mutilado y casi sin vitalidad. Acaso con esta imagen se nos quiere decir que el cigarrillo (llámese la droga) puede provocar vitalidad y energía incluso en organismos agobiados por la decadencia física y la enfermedad. Pero esta vitalidad y energía es engañosa, pues el fuego lo que hará es consumir el tronco seco hasta extinguirlo. Así, esta escena grafica la posibilidad siniestra de aniquilamiento que la droga puede inferir en el organismo del adicto.

En un segundo momento, el diablo transformará ante los ojos del sujeto aristócrata los filamentos de un cigarrillo en “brillantes libras esterlinas de oro que cayeron al suelo en sonora cascada” (69-70). La imagen, indudablemente, nos incita a pensar en los perjuicios económicos que el gusto excesivo por el cigarrillo o por cualquier vicio acarrea en sus consumidores. De esta forma, a la imagen del desmoronamiento físico que produce la droga se sumaría el de la decadencia económica que provoca el sostén del vicio.

En un tercer momento, el diablo evocará dos imágenes con el humo del cigarrillo. En la primera presentará ante los ojos del sujeto aristócrata la alcoba de Annabel y a ésta acicalándose para su joven amado. En la segunda, un grupo de siniestras calaveras acosarán al incrédulo y sarcástico Klingsor. En este juego de evocaciones, el humo del cigarrillo es configurado como un elemento que permite la alucinación o el vuelo de la imaginación a terrenos sensuales aunque finalmente siniestros. Como todo vicio, las imágenes alucinadas que el cigarrillo sugiere son una suerte de develación del encanto y del embelesamiento, sin embargo, las distintas formas de la muerte se esconden detrás de toda esa sutil y agradable parafernalia.

En otra parte del cuento, el sujeto aristócrata cita una serie de drogas que sirven para lograr el olvido: “ignora usted, desgraciado, que para procurarnos el olvido, tenemos el alcohol, el éter, la cocaína, la cannabina y algunos alcaloides más y los que seguiremos preparando” (77). En su relación de psicotrópicos no menciona el cigarro o el tabaco, pues este, creemos, es un elemento díscolo para la clasificación dentro del grupo de los alucinógenos. Aún con ello, el tabaquismo es visto por el narrador protagonista como un vicio que no induce a la tranquilidad y al sosiego, sino a la desesperación y al desmoronamiento, por lo que sin ser una droga, en el sentido estricto de la palabra, es un hábito vicioso que conduce a la nulidad y a la debilidad del cuerpo y de la mente. A su modo, el narrador protagonista nos advierte sobre los peligros de este

vicio, aunque para ello tome prestado efectos de otras drogas para magnificar así sus escenas diabólicas y para condenar un vicio que ocultamente juzga como degenerado.

Este efecto de evocación y de ensueño, típico efecto de la droga, puede verse de manera más directa y fehaciente en el cuento “Las queridas de humo” (2007) que Palma no incluyó en ninguno de sus libros de cuentos¹⁷. Allí, el solitario narrador es a la vez el protagonista de la historia. Éste entrevé en las ondulaciones del humo del cigarrillo a una serie de personajes femeninos que gozan en la literatura de un gran prestigio y fascinación como son Ofelia, Eglantina y la Muerte. Fumar para el narrador protagonista es un efectivo mecanismo de huida, una técnica que permite aislarse de una sociedad vulgar, agresiva e insoportable por su implacable ánimo comercial. Otra vez el consumo del tabaco cumple los efectos comunes de cualquier otra droga: el alejar a su consumidor adicto y solitario de la realidad hostil, y trasladarlo a un lugar alucinado:

Cuando nadie me rodea es cuando estoy más acompañado. Repantigado en un sillón de mi alcoba y fumando un cigarrillo, mientras se afana en llegar hasta mí los ruidos de la vida comercial, me encuentro entre una sociedad exquisita, evocada por mis ensueños siempre en parranda. Entre las nebulosidades del humo, vaporosas y sutiles vienen a mí, en largísimo cortejo, las visiones que han vivido en mi fantasía efervescente... (435).

En su ensoñación, mientras fuma, el narrador, que utiliza la primera persona para relatar su historia, modalidad narrativa que también usará Palma en “El hombre del cigarrillo” —la primera persona es el recurso narrativo preferido por los escritores de la literatura drogada—, se figura pequeños y frustrados romances con las extraordinarias mujeres ya mencionadas, las cuales tienen un irrefutable tinte cruel y fúnebre. Por ejemplo, Ofelia es descrita como dueña de una fisonomía cadavérica: “Recibo. Pálida y con los ojos secos viene Ofelia” (435). Por su parte, Eglantina tiene actitudes brutales con el enamorado fumador, al punto que castiga con un látigo sus arrebatos amorosos:

Eglantina se apoya en mi hombro de nuevo, y yo, más atrevido, la cojo por la cintura y estampo un rápido beso en sus labios. Un latigazo crúzame el rostro. La dama ha castigado mi osadía (...)/ Un nuevo fuetazo me hiere y veo a Eglantina preparándose a la lanzarme la jabalina (2006: 433-434).

Los latigazos que recibe el narrador por parte de Eglantina representarían el deterioro físico, el derrumbamiento del cuerpo que acarrea en el fumador el vicio pernicioso del tabaquismo, pero también el envilecimiento o abyección moral que recubre al fumador. Por otro lado, la evocación de la Muerte al final del cuento, nos deja entrever el deterioro inminente que deviene del abuso del tabaco. Así, el narrador protagonista parece sostener que si bien el cigarrillo brinda, en un primer momento, placer al fumador, con el tiempo lo lleva a la decadencia y al hundimiento más pavoroso, doloroso y trágico; en otras palabras, el cigarrillo le señala al fumador el tortuoso camino hacia los feudos de la pálida dama, de la Reina Muerta:

—¿Quién eres, novia mía?— la pregunto con ansiedad.
—Soy la muerte, ¡la Reina Muerta!..
Nos unimos en un estrecho abrazo.
Entonces ella junta sus labios a los míos y siento un dolor agudo y terrible que me hace gritar... (439).

Tal como hemos visto, el relato “Las queridas de humo” está imbricado con “El hombre del cigarrillo”; en ambos textos el tabaco permite la fantasía y la ensoñación, permite disfrazar la decadencia con la energía, permite entrever la sensualidad y la vitalidad fugaz sin perder nunca ese trasfondo siniestro y mortuorio. Asimismo, en ambos relatos, el fumador es observado como un ser bajo, degradado, repudiable, demoníaco y siempre digno de burla.

3.2. La representación del sujeto juvenil drogado en el relato “En el carretón”

El cuento “En el carretón” es el cuarto relato de Historietas malignas, y por lo tanto, es el que cierra el libro. Allí, el narrador Heinrich relata su historia en primera

persona. Heinrich es un estudiante de medicina que inicia su relato confesando una aventura alucinante que él mismo ha experimentado: creyéndose muerto ha viajado en el carro mortuorio de los pobres.

Luego de beber ajeno toda la noche en la taberna con su amigo y compañero de estudios, Karl, éste reta a Heinrich a un juego de dados: Karl quiere poner en riesgo a su novia, la rubia anémica Silvia, y le propone a Heinrich apostar a la novia ideal de éste, la Luna. Ante la negativa de Heinrich de apostar a su novia, Karl se enfurece y se le enfrenta. Fuera de sí, Karl le confiesa que en realidad quiere su sangre para curar a su amada Silvia. En la refriega, los dos amigos ebrios se hieren aparentemente de muerte. Entonces Heinrich es recogido por el carro mortuorio de los pobres y es trasladado a la fosa común. En el carretón, Heinrich reconoce entre los cadáveres a un viejo epiléptico y a una cortesana que murió víctima de una enfermedad venérea y a los cuales él atendió, además de otros dos sujetos que parece no conocer, pero que juzga como un asaltante de caminos y un sacristán. Cuando el carro mortuorio sale de la ciudad, los cadáveres empiezan a animarse. En el carretón también viaja Rob, el ayudante del verdugo que parece proveer de cadáveres a los estudiantes de medicina. Rob ha sido decapitado por el verdugo cuando éste se ha enterado que el joven andaba en amoríos con su hija. Apesadumbrado y con su cabeza en el regazo, Rob le relata su trágica historia de amor a Heinrich. Al terminar el relato de Rob, los demás muertos se percatan de la presencia de Heinrich y cuando éste les dice que está vivo, los cadáveres, irritados, se acercan amenazantes hacia él, mientras que Pierrot, quien había muerto al hacer una pirueta mortal y viajaba silenciosamente en la carroza, se ríe burlescamente. Cuando el carro llega al cementerio y el cochero abre las puertas del carretón, Heinrich puede huir no sin despedirse sarcásticamente de los muertos y sin ser maldecido por estos. Luego, Heinrich regresa a su casa y duerme toda la noche con la claraboya abierta para que la Luna ingrese a su lecho y él pueda desposarla.

Ahora bien, ¿por qué afirmamos que “En el carretón” es un relato signado por la literatura de drogas? Germán Labrador Méndez (2003) es uno de los pocos estudiosos que ha elaborado una poética del texto literario de drogas. En ese esfuerzo, establece algunas características de lo que él denomina “el texto drogado” entre las cuales tenemos: a) La mención del fármaco en el relato. Al respecto, es necesario precisar que en el segundo capítulo de “En el carretón”, el narrador comienza su discurso con la frase reveladora: “Yo había bebido mucho ajenjo en la taberna...” (95). El ajenjo, como bien sabemos, es un licor amargo y altamente tóxico que altera los sentidos. Así, el sujeto juvenil menciona la droga que determinará las secuencias alucinadas del texto y que incitará a Heinrich a vivir una experiencia psicotrópica. En este viaje delirante, Heinrich se enfrenta a su amigo Karl, a quien hiere con la daga, no sin ser herido luego por su compañero con una puñalada en el hombro. Lo que seguirá a continuación— su viaje en el carretón y su encuentro con los muertos— pueden ser asumidas por el lector como visiones provocadas por la sustancia alucinógena. b) Otra característica del texto de drogas es la difuminación del tiempo y el espacio. Correspondientemente, “En el carretón”, el sujeto juvenil no especifica puntualmente el tiempo y el espacio donde tuvo lugar la anécdota; dichas referencias se difuminan. c) Labrador Méndez juzga que existe una tensión retórica en el texto drogado, pues este tiene que verbalizar lo que no admite palabras para decirse. Esta característica también la podemos encontrar en nuestro relato; el narrador de “En el carretón” utiliza más de una vez los puntos suspensivos, símbolo gráfico que muestra esa tensión entre lo que vive y lo infame.

Por todo ello, creemos que es posible afirmar que la anécdota de “En el carretón” es en realidad la confesión de los delirios de un bebedor de ajenjo. Como todo texto drogado de ese tiempo, el discurso quiere adiestrar al lector sobre los peligros del exceso alcohólico. Empero, el relato tiene otra insospechada intención pragmática: elaborar la representación simbólica y alucinada de una sociedad regida por una

mentalidad feudal y retrógrada. En este caso, el discurso drogado actúa como un sensor y, a su vez, como una manifestación figurativa y, paradójicamente, palmaria de una sociedad misérrima y degradada ad portas de un proceso de modernización, tal como veremos en el siguiente acápite.

3.3. “En el carretón”: una alegoría de la sociedad peruana de fines del XIX

“En el carretón” es el relato más extraño de Historietas malignas, ya que se diferencia en gran medida de los otros cuentos de la colección: no configura, en primera instancia, un espacio peruano y el protagonista no es representante de la aristocracia. No obstante, también hay algunos elementos que lo emparenta con los otros tres relatos del conjunto: el texto está narrado en primera persona, el personaje central muestra una actitud autodestructiva, hay una fascinación del protagonista por una mujer imposible y que, por si fuese poco, posee tintes fúnebres, además éste ostenta un nivel intelectual considerable de tipo científico y, a su vez, romántico o metafísico.

Sin lugar a dudas, la distancia que tiene el relato con los otros cuentos del texto encuentra una explicación en el prólogo escrito por Palma para Historietas malignas: “La última de las narraciones que aparece en este libro fue escrita en 1897, y la he incluido como un homenaje de mi madurez desilusionada y escéptica a mi juventud fervorosa y audaz¹⁸” (VI). De esta forma, “En el carretón” es un relato de juventud y un texto audaz por confrontativo. No obstante, cabe preguntarnos, ¿confrontativo con qué? Una primera respuesta sería: con la moral rígida de la época. Juzgamos como un hecho posible que Palma haya sido conciente de que el protagonista del relato era un sujeto drogado y de que el texto, a pesar de estar transfigurado por la simbología y la alegoría, era sumamente crítico con las interdicciones sociales existentes en su tiempo, e incluso discrepante de la moral cristiana.

De esta forma, planteamos que este texto de drogas, adscrito a un periodo de inicios de la modernidad, nos permite entender cabalmente la decadencia moral y económica de los sujetos juveniles y de la sociedad en la que estos habitaban, así como el fracaso del discurso científico en un emporio anacrónico, caótico y conflictivo. Desde este punto de vista, el relato se presenta como una sutil alegoría, es decir, como una representación simbólica de la situación penosa de la sociedad peruana de fines del XIX. Es claro que el texto drogado magnifica y distorsiona los hechos, afantasma los espacios y las situaciones, empero no deja de representar, acaso de manera exacerbada, dichas circunstancias sin paliativos, pues la droga, en este caso, el ajenjo, la sustancia embriagadora, permite al narrador describir la sociedad finisecular desde una mira marginal y desprendiéndose de censuras, de pruritos morales y de cualquier ideal de clase.

Así, en el cuento “En el carretón” se nos narra las desventuras amorosas y alucinadas de un sujeto joven: Heinrich, el cual se presenta a sí mismo como un estudiante pobre, sin familia y sin fortuna, en suma, un ser marginal: “Me creyeron muerto, y como soy un pobre diablo de estudiante sin familia y sin fortuna, el carro mortuorio de los paupérrimos me recogió para conducirme al cementerio a la fosa común de los anónimos” (95).

Pero Heinrich es sobre todo un gran bebedor de ajenjo y un hombre dedicado a los juegos de azar (95). Al respecto, Fanni Muñoz Cabrejo apunta que en Lima “La ociosidad y el juego fueron problemas sociales que se hicieron explícitos desde mediados del siglo XIX” (62). La historiadora cita a Manuel Atanasio Fuentes quien dejó constancia de que Lima por esa época era una ciudad llena de hombres vagos y corrompidos, pues los vicios dominantes “eran la beodez y el juego” (62). Es claro que estos dos vicios guardan una gran implicancia no sólo con Heinrich, sino también con la anécdota central del texto, por lo que se convierten en elementos de resistencia contra

ese ideal burgués cosmopolita y científicista propios del periodo. La continua tensión entre lo moderno y lo anacrónico culminará, al final del cuento, con el triunfo de los hábitos pretéritos sobre los ímpetus progresistas.

Por otro lado, Heinrich y Karl, son estudiantes de medicina, pero estos personajes lejos de utilizar las ciencias médicas con fines proficuos, sienten una atracción peculiar por lo mórbido y lo decadente, específicamente por las diversas formas de la muerte y la enfermedad. Así esta suerte de ideología positivista, y los ideales de progreso, producción y desarrollo que esta conlleva, quedan relegados, en la mentalidad del sujeto juvenil, por el vicio y el regusto por lo abyecto y lo improductivo. Por ello, en el espacio donde se desplazan los sujetos juveniles, las mujeres que los atraen poseen una fisonomía anémica¹⁹, lo cual no sólo habla de la pobreza y de la miseria de la ciudad, sino también de una improductividad e infertilidad, absolutamente antimoderna, en ciernes:

Yo había bebido mucho ajenjo en la taberna, y Karl, que había bebido más, mucho más que yo, quiso jugarme a los dados el amor de su querida una rubia anémica, con ojos luminosos de tuberculosis—contra el amor de mi novia ideal: la Luna. —Oh, no acepto—le dije—Silvia es bella, pero no lo es tanto que su belleza pueda compararse a la de mi amada!... Karl se irritó grandemente con mi menosprecio por su dama: arrojó su capa sobre el mostrador de la taberna, desenvainó su daga y vino violento hacia mí: —Heinrich, el viejo Kauffmann nos ha enseñado a hacer la transfusión de la sangre, y necesito de la tuya para hacer que los lirios de las mejillas de mi Silvia se truequen en rosas... Ea, defiéndete! (95).

Como es comprensible, la amistad, en ese ambiente viciado por el alcohol y el juego, es asunto pasajero y violento. El nihilismo y la deshumanización se imponen en ese ambiente sofocante. Al respecto, Enrique Ocaña plantea que el juego de la ebriedad suspende el principio que encierra a los sujetos tras el muro de la individualidad, además que tiende a la infracción de normas impuestas por la sociedad (Ocaña: 23). Ello explicaría la apetencia de los sujetos juveniles por el alcohol y la deficiencia de

este elemento para crear sociedades armónicas o íntimas. De esta forma, el relato drogado parece retratar a una sociedad, aunque en realidad da cuenta de una serie de individualidades que se confrontan gratuita y rabiosamente. En este ambiente marginal donde es necesario andar armado (la capa y la daga que llevan ambos amigos así lo probarían), la droga actúa como un catalizador de la tristeza, la amargura, la frustración, la marginación social y la contradicción, y el juego, como una forma de aislarse de las inalterables y rígidas reglas sociales y de crear un sistema alterno de posibilidades de beneficio personal.

Esa suerte de nihilismo, que el sujeto juvenil drogado retrata, conlleva a que las escenas más extensas del relato tengan lugar en espacios cerrados y poco vistosos, como son la taberna y el carretón. Estos universos de clausura obligan al sujeto juvenil ebrio, Heinrich, a centrarse en sí mismo. De ahí que los diálogos no sean abundantes y que, sobre todo, prime a lo largo del relato la descripción y los monólogos, los cuales están caracterizados por las declaraciones agresivas y traumáticas. Recordemos además que, a nivel estructural, “En el carretón” posee 14 micro capítulos; factor estructural que juega a favor de la noción de espacio indeterminado y de sujeto fragmentado que propone el texto. Así, pues, en la atmósfera violenta y procaz donde ocurre la historia es imposible la continuidad armónica, la comunicación y los grandes discursos lógicos y unitarios.

Es notable también la falta de una autoridad estatal que regule las disputas sociales en la ciudad donde vive Heinrich. Al respecto cabe precisar que Burga y Flores Galindo describen como endeble el aparato estatal que constituyó la República aristocrática (89). Asimismo, para el sujeto juvenil ebrio las autoridades eclesiásticas han caído en descrédito por su corrupción: en el carretón Heinrich advierte que el ladrón de caminos viaja abrazado del sacristán (una imagen claramente herética y anticlerical). Por otro lado, el sujeto juvenil desacredita la vida monárquica al retratarla como una organización enferma, cruenta y paupérrima. Recordemos que el relato habla de

“cortesanas, duquesas e hidalgos copetudos”, acaso símbolos alegóricos del estado feudal, característica estructural del Estado oligárquico (Burga y Flores Galindo: 9). En este ámbito miserable, el verdugo es un personaje que ha hecho riqueza por su oficio al punto de poder darle vida de duquesa a su hija. El descrédito de la iglesia y de las autoridades políticas y judiciales, y la insalubridad que impera en este espacio, provoca, por rebeldía o por pura distracción, la necesidad de fuga de sus habitantes más jóvenes, así como el ocaso del anhelo científicista y, por ende, la hegemonía de la marginalidad como estilo de vida.

Otro sujeto juvenil del cuento es Rob, el cual es el ayudante del verdugo principal de la ciudad. En este caso, el sujeto juvenil ebrio se apropia del discurso de Rob, del relato sobre la muerte dramática y espantosa del joven sirviente, otro asiduo parroquiano de la taberna:

Sabéis a quien ví entre mis clientes? Pues... a Rob, a ese mocetón de blusa y pantalón rojo, a quien todos los estudiantes hemos conocido y con quien nos hemos emborrachado, Rob, el ayudante del verdugo titular, y que desde ha varios días dejó de concurrir a la taberna. Rob estaba sin cabeza: la tenía sobre las rodillas (97).

Como todos los jóvenes del relato, Rob también está enamorado de una muchacha que guarda en sí alguna relación con la muerte. Pronto descubriremos que esta mujer es Luty²⁰, la hija del verdugo, a quien Rob embaraza. Sin embargo, Rob será el único que muestre las señas de algún contacto físico y sexual con su amada (el pantalón rojo de Rob simbolizaría la subyacente pulsión sexual). Con su relación, Rob se atreve a superar las barreras sociales mediante el amor. Empero, de inmediato, es castigado mortalmente por el verdugo quien deseaba un príncipe para su hija y no a un siervo:

Y me contó su historia. Amaba a la hija de su patrón y fue calurosamente correspondido. Sucedió lo que era natural que sucediera: ella

tenía mucho fuego en los ojos, el tenía mucho fuego en la sangre...Una mañana despertó su amada pálida, descompuesta, ojerosa, y sobre todo turbada el alma y llena de confusión y angustia...El verdugo titular, que amaba entrañablemente a su hija, pensó que la vergüenza y el sufrimiento de ella se debían a la infamación injusta que la humanidad hacia caer sobre su oficio. le dijo que ya tenía riquezas suficientes para vestirla y alhajarla como a una duquesa, que se irían a un país lejano, donde algún príncipe bello y valiente se prendería de su belleza y pediría su mano...—Padre—contestó ella, esforzándose por sonreír— ya tocó mi puerta el príncipe gallardo que reclamó mi amor, y lo obtuvo...— ¿Quién es él? —Rob—El verdugo dio un rugido de rabia, llamó a Rob y le despidió brutalmente de su servicio. — ¿Por qué me maltratáis y me despedís, patrón? Porque eres un miserable, que has osado levantar tus ojos hasta mi hija—Pues ya es tarde, patrón: Luty es madre y vos sois abuelo.- El ofendido padre cogió rápidamente el machete de gran filo q', según el protocolo penal, servía para degollar hidalgos copetudos. Y la cabeza de Rob rodó por el suelo (99).

La actitud del poderoso verdugo, figura alegórica, a nuestro juicio del “corrosivo e indolente” aristócrata peruano, se condice con esa intolerancia y esa fuerte tendencia represiva que la oligarquía mostraba cuando se sentía rodeada o asediada por los grupos subalternos (Burga y Flores Galindo: 100). Rob muere en manos del verdugo y con su muerte el sistema de interdicciones sociales y de jerarquías rígidas queda reestablecido. Estamos ante un sistema social en el que los matrimonios se organizan de acuerdo a conveniencias económicas o de clase, acaso una típica costumbre aristocrática. Pero el relato de la historia de Rob sirve como detonador del clímax del texto y, por ende, de la conclusión de la aventura alucinada de Heinrich. Curiosamente, el amor tormentoso de Karl por Silvia lo llevará a Heinrich al carretón y es también su diálogo sobre el amor dramático del atormentando Rob lo que desencadenará el punto final del cuento: la persecución a Heinrich por parte de los muertos. En suma, el amor para el narrador de “En el carretón” no es vivificante, debido a que no es un vehículo de libertad absoluta, pues no permite anular definitivamente las interdicciones sociales, ni abolir las diferencias de clase. El único amor que logra su cometido de libertad es el amor ideal (el amor de Heinrich por la Luna), un amor inocuo y lírico, pero netamente improductivo. A diferencia de Karl, la pasión de Heinrich no lo conduce a la agresión, y

a diferencia de Rob, su amor no lo conduce a la muerte. En tiempos violentos donde impera la lujuria, donde las instituciones religiosas están devaluadas y la institución política es inexistente o corrupta, el relato propone que el amor es una institución que sólo pervive como un hecho lírico e irreal, como una abstracción, como un objeto distanciador y deshumanizador.

Queda claro, entonces, por qué en el espacio opaco y profundamente sórdido descrito, el sujeto juvenil busque la ebriedad como una forma de trasgredir las normas y las limitaciones que su sociedad le impone. De ahí la importancia de leer este relato de drogas como una alegoría, narrada desde una perspectiva marginal, de la sociedad peruana en la época de la República aristocrática: Heinrich, el sujeto juvenil ebrio, esboza, de manera descarnada y sin sufrir peligro alguno, las limitaciones de su espacio y las interdicciones y las penalidades sociales de quienes trasgreden conscientemente las normas impuestas por la oligarquía.

Debemos agregar que, a nuestro juicio, el sujeto juvenil ebrio de “En el carretón” se constituye como uno de los antecedentes lejanos de los protagonistas de la literatura joven y marginal que casi un siglo después prosperará en nuestro país. De ahí la necesidad de leer el relato y repensar las diversas interpretaciones que se han construido en torno al mismo.

CONCLUSIONES

1) Existen cinco rutas de lectura que han definido las interpretaciones y valoraciones de la obra narrativa de Palma: a) algunos han destacado el carácter exótico de las narraciones palmistas (Espinoza, García Calderón, Bazán, Abril y Castro Arenas); b) otros la retratan como la fundadora del cuento en el Perú (Tamayo Vargas); c) Un tercer sector (Ahern, Sánchez, Escobar, Silva Santi-Esteban) la ha relacionado con el discurso exotista de las crónicas de Corrales y con el costumbrismo criollista precedente; d) un grupo de estudiosos (Ahern, Delgado, Sumalavia, Oviedo) ha utilizado las narraciones palmistas como plataforma para definir el modernismo de Palma o para polemizar en torno a este tópico; e) Un quinto sector de la crítica (Kason, Viñuales Guillén, Mora, López Maguiña, Velázquez Castro, González Espitia) postula que la narrativa de Palma es un discurso representativo del cuadro sociohistórico de los inicios de la modernidad en nuestro país.

2) La mayoría de críticos nacionales (Luis Alberto Sánchez, Augusto Tamayo Vargas, Estuardo Núñez, Francisco Carrillo y Washington Delgado) al comentar Historietas malignas (1925) suelen equivocarse llamativamente al precisar la fecha de edición o, en su defecto, emiten juicios laxos, especulaciones o razonamientos poco acertados sobre el texto, lo que ha cocontribuido al olvido sistemático del texto. Por otro lado, quien inaugura el tópico de erigir a Cuentos malévolos como el principal texto de Palma

parece ser Armando Bazán (1942) (el cual ni siquiera menciona a Historietas malignas) y quien empieza a establecer la poco feliz comparación entre Cuentos malévolos e Historietas malignas es Luis Alberto Sánchez (1951).

3) Desde la perspectiva de la hermenéutica social del texto (campo poco explorado por la crítica palmista), podemos apreciar que en tres cuentos de Historietas malignas (“Mors ex vita”, “El hombre del cigarrillo” y “En aventura del hombre que no nació”) se representa al sujeto aristócrata, categoría discursiva que utilizamos para describir al representante de una clase social reducida y privilegiada, que interpreta, describe analiza y configura, desde una posición hegemónica y cerrada, a los sujetos de su clase y a los sujetos subalternos. Por medio de él podemos entender, desde la literatura, la experiencia traumatizante que significó el proceso de modernidad para la clase aristócrata capitalina y provinciana de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX, además de desentrañar las razones de su decadencia.

4) En “Mors ex vita”, el sujeto aristócrata se mueve en un círculo social cerrado y reducido, donde el tedio y la rutina gobiernan sus actividades de ocio. Por otro lado, este sujeto asume la vida familiar con hermetismo y celo. Además, tal como se puede comprobar, en este relato, el sujeto aristócrata es inequívocamente racista. Por ello, controla el discurso y configura al sujeto subalterno como un ser vicioso, deshonesto, vulgar y dueño de una “fisonomía de bribón”, mientras que el sujeto aristócrata se presenta como un elemento hermoso, cariñoso, trascendente e inteligente. Esta división marcada dificulta gravemente la interrelación del sujeto aristócrata con su sociedad, en una época donde era necesario integrar los sustratos sociales para ir acorde con los tiempos modernos de producción industrial y de mancomunados proyectos nacionales.

5) El sujeto aristócrata de “Mors ex vita” se mueve entre un científicismo escéptico y una fascinación desbocada por la superstición y la metafísica; esta dualidad le impide afianzarse en la modernidad racional y progresista. Además su hermetismo social y familiar lo llevan a cometer actos degenerativos como la endogamia, la necrofilia; símbolos de su decadencia física y moral.

6) En “El hombre del cigarrillo”, se representan dos sujetos: el sujeto aristócrata (representado por el narrador protagonista de la historia, Klingsor) y el sujeto de clase media (representado por el Diablo). El relato grafica el fracaso de una posible asociación entre los sujetos de clase media y los sujetos aristócratas (burguesía y oligarquía) debido al desprecio que estos últimos sienten por los primeros. Entre los motivos de este repudio tenemos: el anticlericalismo, la suciedad, la fisonomía vulgar, el ánimo intimidador, el afán arribista y los conocimientos desactualizados y supersticiosos que poseen, a juicio del sujeto aristócrata, los sujetos de clase media. El pacto fracasa debido a estos juicios y a la procacidad del acercamiento, donde cada cual intenta sacar ventaja del otro y donde el diálogo sardónico y vertical predomina.

7) En “El hombre del cigarrillo” es posible observar el carácter de ser contemplativo del sujeto aristócrata con respecto a los sucesos modernos; enterado de los avances del mundo y conocedor de los progresos de la ciencia, el sujeto aristócrata no posee el ánimo suficiente para participar como protagonista en dicho proceso. Además, la ciudad de Lima es representada como una ciudad pequeña, sin una animación significativa, con grupos sociales dedicados a la chismografía y a la banalidad y rodeada de bosques, es decir de naturaleza. Así, de acuerdo a la configuración del relato, la ciudad de Lima es un espacio premoderno.

8) En “Aventura del hombre que no nació” se nos plantea la figura del sujeto aristócrata intelectual, político y provinciano en la etapa del segundo gobierno de Piérola (1895-1899). Este sujeto posee una serie de conocimientos asistemáticos y confusos y se mantiene ajeno al proceso de modernización del Estado. Por otro lado, el alter ego del sujeto aristócrata asumirá la labor de liderar la reforma estatal para modernizar la nación. El texto plantea los dos frentes antagónicos en la alta esfera intelectual política y social nacional durante el inicio de la República Aristocrática: aquella que se plegó por entero al cambio y que asumió la mentalidad oligarca, racalista y segregadora para construir la nueva república, y aquella que prefirió encerrarse en los problemas del campo y pasar sus días sumergidos en inútiles y áridas disquisiciones metafísicas.

9) “En el carretón” y “El hombre del cigarrillo” son textos que deben ser leídos bajo la óptica de la literatura de drogas, es decir, deben ser asumidos como discursos cuya anécdota central lo constituye la experiencia de un personaje protagonista con una droga determinada que altera la cotidianeidad del mundo representado y logra confundir las percepciones de los sujetos representados. Las drogas en ambos relatos son mecanismos de representación de lo degradado, artilugios o procedimientos para retratar la “bajeza” de los sujetos subalternos o para mostrar una mirada condenatoria con la sociedad degradada y con las posiciones señoriales de tipo monárquico que asumía la clase privilegiada. Asimismo, permite observar la perspectiva de oscuro porvenir que tenían los escritores finiseculares sobre la nación al configurar sujetos juveniles implicados con vicios viles como el alcoholismo.

10) “En el carretón” es un relato que representa la decadencia de fin de siglo, llevada a cabo por estructuras políticas añejas como la monarquía y por sus vigías morales como la Iglesia (asociada en el cuento con lo corrupto y perverso). En este relato, el mundo de

los sujetos juveniles está en ruinas. Los hombres de ciencia e intelectuales como el narrador protagonista no gozan ni de fama ni de dinero y viven en la marginalidad. El relato es una clara alegoría, narrada desde la marginalidad, de la penosa situación social a la cual el Estado oligárquico ha conducido a la nación. Las drogas y la situación marginal del sujeto juvenil enunciador del texto permiten que el narrador pueda describir la sordidez de la sociedad oligarca sin tapujos morales ni pruritos de clase.

11) Los cuatro relatos que integran Historietas malignas comparten una característica que los emparentan: prima el uso del narrador protagonista (salvo en el caso de “Mors ex vita” en el que se utiliza un narrador testigo”), este narrador posee un pronunciado perfil intelectual de tipo filosófico (metafísico), literario y científico. Asimismo, muchas veces los sujetos representados juzgan la historia a relatar como banal o insignificante como en “Aventura del hombre que no nació” y “En el carretón” (lo que, en cierta medida, aclararía el término “Historieta” elegido para el título, el cual significa “cuento o anécdota menor”).

12) En los cuatro relatos de Historietas malignas hay un nulo protagonismo de los personajes femeninos. Asimismo, los sujetos aristócratas y juveniles representados en el relato sostienen una pasión por mujeres que poseen tintes fúnebres o que simplemente son inalcanzables; este detalle implicaría una tendencia a la improductividad económica y social, así como a la imposibilidad de reproducirse, lo que implica el fin del sujeto aristócrata.

13) En cuanto al mundo representado, es posible hallar un predominio de los espacios cerrados sobre los abiertos, dichos espacios poseen indiscutibles señas de ambientes peruanos en “Mors ex vita”, “El hombre del cigarrillo” y “Aventura del hombre que no

nació”, mientras que “En el carretón”, el espacio y el tiempo configurado está difuminado por el elemento psicotrópico (el ajenjo) que rige el texto, aun así es posible afirmar que este texto es una alegoría de la sociedad peruana finisecular.

14) Existe un repertorio de textos que sirvieron como modelos de representación del sujeto aristócrata decadente y que incluso guardan una relación intertextual con Historietas malignas. Estos textos son: “La caída de la casa Usher”, el poema “Annabel Lee” de Edgard Allan Poe y el relato “Vera” de Villiers de l’Isle-Adam; en todos ellos se configuran a sujetos aristócratas integrantes de una clase social privilegiada venida a menos y condenada por su hermetismo, su cultismo exquisito, su desprecio hacia lo local y su ideal de pureza de casta (“La caída de la Casa Usher” y “Vera”); estos sujetos están entregados a deleites necrofilicos (como el personaje enunciador del discurso en “Annabel Lee”) o envueltos en situaciones endogámicas (como los hermanos de “La caída de la casa Uher”); características y peculiaridades posibles de hallar en los relatos de Historietas malignas.

NOTAS

¹ Octavio Espinoza utiliza el seudónimo “Sganarelle” para firmar su artículo.

² Espinoza establece, en el inicio de su artículo, una tradición cuentística cuya estructura es: *Las mil y una noches*, Bocaccio, Hoffmann, Poe, Mendes y Maupassant. De esta forma, se puede advertir que hay en los intelectuales peruanos de principios de siglo una conciencia sobre el desarrollo del cuento, aunque es notable la importancia que se le concita, dentro de una caracterización a todas luces evolucionista, a la literatura francesa.

³ Gracias a él sabemos de la firme oposición de Palma al nazismo establecido en el Boletín de la Comisión Nacional Peruana de Cooperación intelectual en el año 1941.

⁴ Yates, a modo de bastión de sus ideas, recuerda esa frase célebre de Borges “Yo soy, sencillamente, un hombre que ha hecho literatura con perplejidades”.

⁵ De acuerdo a la información obtenida por Silva-Santiesteban, el primer capítulo de esta novela se publicó en *La Revista de América* N° XI, París, abril de 1913, pp. 344-357 y se reprodujo en *Ilustración peruana* Año V, N° VIII, Lima, julio 1913, pp. 205-207. El capítulo segundo apareció en *Cultura* N° 1, Lima, junio de 1915, pp. 9-20.

⁶ El mismo López Maguiña, teniendo como base teórica el texto de Todorov: Nosotros y los otros. Reflexiones sobre la diversidad humana, propone distinguir entre racismo y racialismo. Así, “racismo” refiere al odio y desdén que nos producen personas con características bien definidas y distintas a la nuestra, mientras que “racialismo” concierne a la ideología y a las doctrinas relacionadas con las razas humanas.

⁷ Esta idea, según confiesa la misma Mora, se halla en un ensayo de 1966 escrito por Earl M. Aldrich.

⁸ Curiosamente, ninguno de los críticos de Palma se ha preguntado sobre la razón por la cual Clemente Palma publica “Mors ex vita” en Historietas malignas, apenas dos años después de su publicación a nivel masivo. Como no tenemos un testimonio de Palma, sólo caben aquí algunas conjeturas, las cuales apuntamos pues nos permiten dar alcances sobre algunos aspectos del ideal de narrativa palmista. Cabe recordar que Palma publicó en 1904 Cuentos malévolos y luego volvió a publicar el mismo texto con 7 cuentos más en 1913. Esto indica que Palma no veía cada uno de sus libros como espacios cerrados o como recintos clausurados sino como formaciones textuales en continua expansión. Incluso en el prólogo de Historietas malignas, el autor siente que su último libro de cuentos guarda un lazo de fraternidad con Cuentos malévolos. De esta forma, estamos ante un escritor que ve a su obra como un todo y no como a una serie de segmentos diferenciados. Pero quizás otra de las razones capitales de las tres publicaciones continuas de “Mors ex vita” sea la poca calidad de la edición de la Novela Peruana. En dicha publicación de tiraje masivo podemos encontrar un sinnúmero de errores tipográficos, algunos severamente graves y grotescos. Por ejemplo, no aparece señalado en guarismos los primeros dos capítulos de la novela. Empero, la edición de 1925 presenta un mejor papel y una serie de gráficos de mejor factura, no obstante tampoco está exenta de errores de imprenta. Dichos errores se esparcen por todo el libro y por momentos dificultan la lectura. Estamos seguros que dichas erratas jugaron en contra de la adecuada difusión y entendimiento del libro. Con respecto a la publicación en *El Mercurio Peruano* y las dos ediciones que le siguieron, caben dos conjeturas: Palma habría querido rectificar la dedicatoria y a la vez unir su obra de manera integral para que el lector la goce de un solo tirón.

⁹ Es muy sintomático que el feto sea visto por Max Gilchisth, el segundo narrador testigo de la *nouvelle*, el cual es retratado por el narrador testigo, Marcelo, como un hombre despilfarrador, un calaverón que derrocha su fortuna placidamente por las capitales de Europa. El horror que provoca en Max y en su primo Marcelo dicha noticia guarda un significado oculto, la conciencia del estado cataléptico y descompuesto de su propia clase.

¹⁰ En este punto, es necesario aclarar algunos detalles más sobre la representación de la misoginia en la novela corta de Palma. Los personajes femeninos tienen poco protagonismo y son en su mayoría instrumentos u objetos de deseo de los personajes masculinos. Los personajes femeninos mueren trágicamente, pocas veces tienen voz propia y sufren humillaciones en pos del bienestar del varón. A nuestro juicio, la misoginia esconde un pesimismo hondo y desesperanzado en el futuro del hombre, y busca anular la continuidad de la estirpe masculina. El misógino ve a la otra como un mar de defectos. Como bien piensa Luc de Heusch, el hombre considera a la madre como la mujer ideal, como la única mujer con la cual no compartirá los defectos de su sexo, por ello, hay una relación edípica entre Loredano

y su tía Hipólita. Loredano busca inconcientemente en ella, en Hipólita-Lodoiska, el deleite perfecto pero, a su vez, y esto en un plano inconciente, la extinción.

¹¹ He parafraseado el capítulo IX de: Róterdam, Erasmo. *Elogio de la locura*. Buenos Aires: ediciones Orbis, 1982.

¹² La expresión ‘bisiesto’ procede de *bis sexto calendas martias*, el cual es la denominación impuesta por los romanos en los días anteriores a las calendas

¹³ Para subsistir en Chile, en su época de exiliado, Palma publicará el relato el 4 de septiembre de 1932 en *El Mercurio* de Chile, lo cual a nuestro juicio anuncia la poca o nula difusión del libro a nivel continental. Este hecho no es menor y sin duda fue uno de los factores que jugó en contra del éxito del libro, pues mientras *Cuentos malévolos* fue publicado en Europa en sus dos primeras ediciones, *Historietas malignas* fue publicado en Lima, un emporio carente entonces y aún de una gran maquinaria de producción, promoción y difusión cultural.

¹⁴ Se dice que el Árbol del bien y el mal fue una higuera, es decir un ficus; en el Antiguo Testamento, en el Libro de Jeremías, los árboles carcomidos del ficus son símbolos de la destrucción. La relación entre el ficus y el mal, el pecado y la destrucción tiene una connotación religiosa que, acaso, Palma conocía muy bien.

¹⁵ No podemos dejar de mencionar la notable connotación erótica del texto de Palma, al relacionar la posesión sexual con la muerte por ahorcamiento. Bajo la figura planteada, acaso la soga del ahorcado representaría los brazos rígidos de la mujer sujetando con vigor y placer al hombre, el ahogo del hombre figuraría el sofocamiento típico durante el tope del goce sexual; la muerte luego de la agonía, el orgasmo final, la disolución del amor. Años antes que Bataille enlazara la idea de la muerte y del sexo, Palma lo insinúa en su texto.

¹⁶ De acuerdo con Karina Malpica: Rodrigo de Jerez y Luis La Torre, compañeros de Cristóbal Colón, fueron los primeros españoles que observaron fumar tabaco a los indios americanos. Cuando Jerez los imitó y regresó a Europa fue castigado por la Inquisición pues “solo el diablo podía dar a un hombre el poder de sacar humo por la boca”. Tal como podemos comprobar, desde sus orígenes la perspectiva occidental tildó de demoníaco el hábito de fumar. Es posible suponer que Palma conocía esta historia y por ello establece esta relación entre el fumador y el demonio.

¹⁷ El relato fue publicado en el número 52 de la revista *Prisma*, el 17 de agosto de 1907.

¹⁸ Según Nancy Kason, el relato fue publicado en el número 4 de *Ilustración peruana* 5, en 1913.

¹⁹ La fascinación por la Luna por parte de Heinrich no es muy disímil de la fascinación de Karl por la rubia anémica Silvia, pues en el ambiente oscuro donde se desplazan, ambos estudiantes parecen buscar la belleza, aunque, en el fondo, no deje de atraerles la lobreguez, lo infecundo y lo siniestro. De ahí el sentido de su enamoramiento y fijación por un símbolo intermediario entre la belleza y la muerte: la hermosa y clara piel de la anémica Silvia o la fascinante y pálida Luna nocturna. La estética decadente de lo sórdido impera en esa realidad agobiante y peligrosa.

²⁰ Este nombre parece haber seducido a Palma, pues el escritor lo utilizará también en su famoso relato: “Idealismo” publicado en *Cuentos malévolos*.

BIBLIOGRAFÍA

ABRIL, Xavier

1946 “Clemente Palma”. *Cultura Peruana, Año VI, N° 28*. Lima: diciembre; pp. 8-9.

AHERN, Maureen

1961 “El cuento finisecular peruano, 1890-1910. Consideraciones y bibliografía”. Tesis doctoral en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

AUERBACH, Erich

1996 *Mimesis*. México: Fondo de Cultura Económica.

BASADRE, Jorge

1968 *Historia de la república del Perú 1822-1933*. Lima: Editorial Universitaria, 16 vls, 6a. edición.

BATAILLE, George

1997 *El erotismo*. Barcelona, Tusquets.

BAZÁN, Armando

1942 *Antología del cuento peruano*. Santiago de Chile: Zig Zag.

BELEVAN, Harry

1977 *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor San Marcos.

BERNABÉ, Mónica

2006 *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren* (Lima, 1911-1922). Lima: Beatriz Viterbo editora/ Instituto de Estudios Peruanos.

BERMAN, Marshall

1999 *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. La experiencia de la modernidad. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

BURGA, Manuel Y FLORES GALINDO, Alberto

1979 *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Ediciones Richkay Peru- N° 8.

CARRILLO, Francisco

1966 *El Cuento Peruano*. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria.

CARRERA VERGARA, Eudoxio

1954 *La Lima criolla de 1900*. Lima: Sanmartí y Cía. S.A. Impresores.

CASTRO ARENAS, Mario

1970 *La novela peruana y la revolución social*. Lima: José Godard Editor,

CIRLOT, Juan Eduardo

1997 *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

CHATMAN, Seymour

1990 *Historia y discurso*. La estructura narrativa en la novela y en el cine. Madrid:
Alfaguara.

DAVENPORT-HINES, Richard.

2001 *En búsqueda del olvido. Historia global de las drogas, 1500-2000*. México:
Fondo de Cultura Económica.

DELGADO, Washington

1980 *Historia de la Literatura Republicana*. Lima: Ediciones RIKCHAY.

ESCOHOTADO, Antonio

1996 *Historia elemental de las drogas*. Barcelona: Anagrama.

GENETTE, Gerard

1989 *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus.

1989 *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.

ESCOBAR, Alberto

1960 *La narración en el Perú*. Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca.

1965 *Patio de letras*. Lima: Ediciones Caballo de Troya.

ESPINOZA, Octavio

1904 “Clemente Palma”. En: *Actualidades*, Año II, N° 70. Lima: junio. p.8.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura

1910 *Del romanticismo al modernismo: prosista y poetas peruanos*. París: Librería Paul Ollendorff.

1913 Prólogo a *Cuentos malévolos* de Clemente Palma. París: Librería Paul Ollendorff.

1986 *Obras Escogidas*. Lima: Ediciones EDUBANCO.

GÁLVEZ, José

1938 Epílogo de *Crónicas político –doméstico-aurinas* de Clemente Palma. Lima: CIP.

GONZÁLEZ ESPITIA, Juan Carlos

2002 “Clemente Palma y Vargas Vila: a contrapelo de la narrativa fundacional”. *Universitas Humanística N° 54*, Julio – Diciembre. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, pp. 85-91.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

1992 *El cuento peruano hasta 1919*. Vol. II. Lima: ediciones COPE.

GULLÓN, Ricardo

1963 *Direcciones del modernismo*. Madrid: Editorial Gredos.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max

1962 *Breve Historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

HEUSCH, Luc de

1961 “Los pueblos sin amor”. *El amor en cuestión*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso editor, pp. 7-16.

JÜNGER, Ernst

2000 *Acercamientos. Drogas y ebriedad*. Barcelona: Tusquets editores.

KASON, Nancy

1988 *Breaking Traditions. The fiction of Clemente Palma*. Lewisburg: Bucknell University Press. London and Toronto: Associated University Presses.

KÖNIG, Irmtrud

1984 *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana*. Francfort del Meno: V. P. Lang.

LABRADOR MÉNDEZ, Germán

2003 “Poéticas bajo influencia: Hacia un análisis literario de la literatura drogada”. *Pliegos de Yuste* [en línea], 2003, n. 1. [fecha de consulta: 9 de octubre del 2006]. Accesible en: <http://www.fundacionyuste.org/acciones/pliegos/contenidos.asp?s=4>

LOAYZA, Luis.

1997 *Antología*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

1990 *Sobre el 900*. Lima: Mosca Azul.

LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique

1953 “Recordando a Clemente Palma”. *Suplemento Dominical de El comercio*. Lima:
Domingo, 7 de junio; p.7.

LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago

1996 “*Racialismo e identidad (Palma, González Prada, Mariátegui)*”. *Lienzo*, N°
17, Lima; pp. 289-333.

LOVECRAFT, H.P.

1992 *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial.

HUYSMANS, J-K.

1980 *Contra Natura*. Barcelona: Tusquets editores.

MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana

1991 “Intrusismos fantásticos en el cuento peruano. En: *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Enriqueta Morillas Ventura (ed.). Madrid: Siruela.

MORA, Gabriela

1996 *El cuento modernista hispanoamericano*. Berkeley: Latinoamericana Editores,.

2000 *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: IEP.

MALPICA, Karina

2007 *Las drogas tal cual*. [Fecha de consulta: 2 de febrero del 2007]. Accesible en:

<http://www.mind-surf.net/drogas/presentacion.htm>

MARCUSE, PAZ y otros.

1969 *El amor en cuestión*. Buenos aires: Rodolfo Alonso Editor.

MARCHESE, Angelo; FORRADELLAS, Joaquín

1994 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.

MUÑOZ CABREJO, Fanni.

2001 *Diversiones públicas en Lima 1890-1920: La experiencia de la modernidad*.

Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú.

NÚÑEZ, Estuardo

1965 *La literatura peruana del siglo XX (1900-1965)*. México: Editorial Pormaca.

1997 *Las letras de Francia en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

OCAÑA, Enrique.

1993 *El Dionisio moderno y la farmacia utópica*. Barcelona: Editorial Anagrama.

ORTEGA, Julio

1986 *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Lima: CEDEP.

PALMA, Clemente

- 2006 *Narrativa Completa*. Dos tomos. Edición, prólogo y cronología de Ricardo Sumalavia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 1986 *La nieta del oidor*. Lima: Ediciones kuntur.
- 1974 *Cuentos malévolos*. Lima: PEISA.
- 1959 *Cuentos malévolos*. Lima: Editorial Nuevos Rumbos.
- 1938 *Crónicas político-doméstico-aurinas* (firmado con el seudónimo Juan Apapucio Corrales). Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.
- 1938 “Clemente Palma”. *Boletín Bibliográfico*, Año XI, Vol.VIII. Lima: Universidad Mayor de San Marcos de Lima.
- 1935 *XYZ (novela grotesca)*. Lima: Ediciones Perú Actual.
- 1935 *Don Alonso Henríquez de Guzmán y el primer poema sobre la conquista de América*. Lima: Comisión Municipal del Centenario de Lima.
- 1935 *Había una vez un hombre...*(artículos políticos) Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.
- 1925 *Historietas malignas*. Lima: Editorial Garcilaso.
- 1923 *Mors ex vita*. Lima: The University Society.
- 1918 “Mors ex vita”. *El Mercurio peruano* N° 3. Lima: setiembre de.
- 1918 “Mors ex vita”. *El Mercurio peruano* N° 4. Lima: octubre de 1918.
- 1913 *Cuentos malévolos*. París: Librería Paul Ollendorff.
- 1904 *Cuentos malévolos*. Madrid: Salvat.

POE, Edgard Allan.

- 1983 *Los crímenes de la rue Morgue, El misterio de María Roget, La carta robada y*

otras narraciones extraordinarias. Buenos Aires: Ediciones Orbis.

1974 *Cuentos, ensayos, poemas*. Selección y nota preliminar de Javier Sologuren.

Lima: Editorial Universo.

PORTALS ZUBIATE, Gonzalo

2002 “Monte sin ánimas. Una aproximación a Clemente Palma desde Dmitri su epígono”. *Ajos & Zafiros*. N° 3/4. Lima: Año 4.

2004 “Antecedentes del cuento de horror en el Perú: Materia Arqueológica en un escenario hartó farragoso”. *Ajos & Zafiros*. N° 6. Lima: Año 6.

OVIEDO, José miguel

1995 *Antología crítica del cuento hispanoamericano/1830—1920*. Madrid, Alianza Editorial

RAMA, Ángel

1983 “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”. *HISPAMERICA*, Año XII, N° 36. Madrid.

RAMOS, Julio

1989 *Desencuentros de la modernidad en América latina*. Literatura y política en el siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica.

REICH, Wilhelm

1985 *La revolución sexual*. México: Planeta.

RIVA AGÜERO, José de la.

1962 *Obras completas*. Tomo I. Carácter de la literatura del Perú Independiente.

Introducción general de Víctor Andrés Belaunde. Prólogo de José Jiménez Borja.

Notas de César Pacheco Vélez y Enrique Carrión Ordóñez. Con un ensayo crítico de Don Miguel de Unamuno. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

1962 *Obras completas*. Tomo II. Estudios de Literatura Peruana. Del Inca Garcilaso a

Eguren. Recopilación y notas de César Pacheco Vélez y Alberto Varillas

Montenegro. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

RULL FERNÁNDEZ, Enrique.

1989 *El modernismo y la generación del 98*. Madrid: Playor.

SALVO, Daniel

2004 “Panorama de la ciencia ficción en el Perú”. *Ajos & zafiros*. N° 6. Lima.

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1986 *Los señores*. Relato esperpento. Lima: Mosca Azul.

1968 *Balance y liquidación del novecientos*. ¿Tuvimos maestros en nuestra América?

Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

1951 *La literatura peruana: derrotero para una historia espiritual del Perú*. Tomo VI.

Asunción, Editorial Guaranda.

SCHOPENHAUER, Arthur.

1933 *El amor, las mujeres y la muerte*. Valencia: Prometeo.

SILVA SANTISTEBAN, Fernando

1982 *Historia del Perú*. Tomo III. Perú Republicano. Lima: Ediciones Búho.

SILVA-SANTISTEBAN, RICARDO

1986 Presentación de *La nieta del oidor* de Clemente Palma. Lima: Ed. Kuntur.

SOMMER, Doris

2004 *Ficciones fundacionales*. Las novelas nacionales de América Latina. Bogotá:
Fondo de Cultura Económica.

SUMALAVIA, Ricardo

2002 “Aproximaciones al ideal estético en cuentos malévolos de Clemente Palma”.
Ajos & Zafiros. Nº 3/ 4. Lima: Año 4; pp. 215-224.

UNAMUNO, Miguel de

1974 Prólogo de *Cuentos malévolos* de Clemente Palma. Lima: PEISA.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel

1998 “Mors ex vita, de Clemente Palma”. *Ajos y zafiros*. Nº 1. Lima: Octubre.

2002 *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la
literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal/ Editorial
Universitaria.

2005 *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en*

el Perú (1775-1895). Lima. Fondo Editorial de la UNMSM y Banco Central de Reserva del Perú.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Augusto conde de
1984 *Cuentos Crueles*. Madrid: Cátedra.

VIÑUALES GUILLÉN, Pedro Pablo.

1991 “*Clemente Palma: la malicia del contador*”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Universidad Complutense, N° 20. pp. 104-120.

TAMAYO VARGAS, Augusto

1953 *La literatura peruana. Tomo II*. Lima: Peisa.

1974 Presentación de *Cuentos malévolos* de Clemente Palma. Lima: Peisa.

TODOROV, Tzvetan

1980 *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia editora.

TORO MONTALVO, César.

1995 *Historia de la Literatura Peruana. Modernismo. Tomo VII*. Lima: A.F.A. Editores.

YATES, Donald.

1972 “Clemente Palma: “XYZ” y otras letras fantásticas”. *Literatura de la Emancipación Hispanoamericana y otros ensayos. Memoria del XV congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de

San Marcos.

YURKIEVICH, Saúl

1996 *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus.

ZAVALETA, Carlos Eduardo

1997 “Los cuentos de Clemente Palma”. *Alma Mater*. Nº 13 y 14. Lima: agosto; pp. 17-27.