

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

LA CONCEPCIÓN DEL MAL EN  
*CUENTOS MALÉVOLOS* DE CLEMENTE PALMA

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

**PRESENTA:**

JOSÉ FRANCISCO ROMERO MEZA

**ASESOR:**

DR. JOSÉ OSCAR LUNA TOLENTINO



CIUDAD UNIVERSITARIA, 2018

CDMX



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice



Introducción.....	7
Capítulo primero: Clemente Palma, el decadentismo y el mal .....	13
Clemente Palma, esbozo biográfico.....	13
La influencia del decadentismo .....	19
La delimitación del mal .....	32
Capítulo segundo: el mal activo o en acciones.....	39
Actores malvados .....	39
La mujer sexual y perversa en la nueva burguesía .....	48
La maldad de la humanidad.....	56
Capítulo tercero: el mal prosopoeizado .....	59
El mal como animal.....	59
El mal en seres mitológicos .....	64
El mal personificado en diablos.....	70
Capítulo cuarto: el mal conceptual argumentativo .....	87
La dicotomía Jesús-muerte, Satán-vida y el fracaso de Cristo .....	88
Ensueños mitológicos y la equivalencia de los mitos.....	95
La granja blanca y la ruptura de la realidad y la muerte.....	98
Conclusiones.....	103
Bibliografía.....	107



## Agradecimientos

En primer lugar a mis padres: José Romero Méndez y Verónica Meza Haro; gracias por el amor, el apoyo y la paciencia.

A Miguel Ángel Ramírez Solano, Gabriel Valentín Hernández Torres, Cesar Adrián López Carballo, Jimena Suarez Sánchez y Pablo Aftab Gálvez.

A mis sinodales: el Lic. José Antonio Muciño Ruiz, el Mtro. Cesar Eduardo Gómez Cañedo, el Lic. Daniel Castañeda García y la Dra. Lucila Navarrete Turrent.

Y a mi asesor el Dr. José Oscar Luna Tolentino.



*Deo gratias*  
*Caeli enarrant gloriam Dei*



*Lo bello no tiene más que un tipo; lo feo, mil.*

Víctor Hugo

*La belleza en la perversidad, en la tristeza, en la amargura, en los desalientos y fracasos humanos, han sido las bellezas que han informado pálidamente mis cuentos.*

Clemente Palma



## Introducción



Clemente Palma fue un autor peruano que escribió su obra a finales del siglo XIX e inicios del XX. Su narrativa literaria publicada en vida consta de la compilación de datos histórico-geográficos llamada *El Perú* (1898), tres libros de cuentos: *Cuentos malévolos* (1904), *Tres cuentos verdes* e *Historietas malévolas* (1925), y una novela, titulada *XYZ* (1934), además de algunos cuentos publicados en el periódico *El Comercio*, de los cuales varios fueron incluidos en la antología *Cuentos malévolos*. Su obra narrativa siguió cierta estética que algunos consideran modernista y otros decadentista.<sup>1</sup>

Palma fue un caso peculiar dentro de la literatura peruana. Fue caracterizado por una cierta «obscuridad» que relaciona su obra con autores como Poe o Baudelaire, esta particularidad de su creación ha sido bien identificada por la crítica en trabajos como “De la tradición gótica en la literatura hispanoamericana: ‘La granja blanca’ de Clemente Palma” de Encarnación López González, por ejemplo. Además de este, se han publicado otros escritos que abordan la prosa de Palma: *Lo fantástico en la obra de Clemente Palma* de Arturo Vilchis Cedillo y “Clemente Palma: la malicia del contador” de Pedro Pablo Viñuales Guillén, lo cual deja claro que la crítica se ha detenido en dicho autor. Sin embargo, esta no deja de ser escasa y sus escritos, a pesar de su calidad y singularidad, son poco conocidos. La presente tesis se justifica por el poco estudio y difusión que se ha hecho de la obra de Clemente Palma y

---

1. Ricardo Sumalavia dedica parte importante de su prólogo a la *Narrativa Completa de Clemente Palma* a relacionar a este con el modernismo. Por otro lado, Boyd G. Carter, en su artículo “Clemente Palma en *Prisma*: sobre Darío y el modernismo”, expone cómo Palma defiende a la escuela decadentista europea en su obra crítica y de qué forma oscila entre el modernismo americano y el decadentismo, cargándose más hacia este último.



pretende contribuir a la crítica de este autor para apoyar su estudio y revaloración. Además de pretender ahondar un poco más en la riqueza simbólica e intertextual que los escritos literarios de Palma poseen y que los críticos que lo han trabajado han sabido reconocer; en mi caso enfocándome en el tema del mal.

El objeto de estudio de esta tesis consiste en *Cuentos malévolos*, obra que tuvo reediciones en 1913, 1959, 1974 y, finalmente, en 2006 en la *Narrativa Completa*. El *corpus* será justamente esta última edición, preparada por Ricardo Sumalavia. En ella se fija la segunda edición de *Cuentos malévolos*, impresa en París en 1913, la cual incluye ocho cuentos que no fueron publicados en la de 1904: “Tengo una gata blanca”, “Ensueños mitológicos”, “El príncipe alacrán”, “Un paseo extraño”, “El nigromante”, “Las vampiras”, “El día trágico” y “Las mariposas”. Además conserva el prólogo de Ventura García Calderón que apareció en la edición de 1913. Sumalavia también reproduce el prólogo de Miguel de Unamuno a la edición de 1904.

A partir de dicha antología, en esta investigación propongo el análisis del tema del mal, más concretamente las diferentes formas en que Palma concibe y representa el mal en sus cuentos. Desde el título del texto, se manifiesta que este concepto desempeña un importante papel dentro de la obra y, por lo tanto, debe considerarse en su estudio. Sin embargo, el mal no es una categoría cerrada, es completamente relativo, y varía tanto entre culturas como entre individuos, por ello no se puede crear una definición tajante de este. A partir de lo anterior surgieron las siguientes preguntas: ¿Existe una definición del mal en Clemente Palma? ¿Cuál es la concepción del mal en su obra? ¿Cómo se representa? ¿Existe más de una forma de concebir o representar el mal? Para contestar estas dudas parto de la hipótesis de que Palma es consciente del carácter ambiguo del concepto, lo que choca con apreciaciones dogmáticas del bien y el mal, las cuales ocupa y transgrede deliberadamente en su obra. También planteo que en *Cuentos malévolos* el mal es uno de los temas centrales de la antología y que aparece de diferentes formas. Para comprobar esto establezco diferentes clasificaciones de concepción del mal adecuadas a los cuentos de Palma, las cuales estarán basadas en cómo aparece dentro de los cuentos. Con esta finalidad me apoyo en múltiples textos. Para acercarme a la crítica previa de este autor uso, entre otros escritos, las tesis *Lo fantástico en la obra de Clemente Palma* de

Arturo Vilchis Cedillo, y *La representación del sujeto aristócrata y del sujeto juvenil drogado en Historietas malignas de Clemente Palma* de Moisés Samuel Ysmael Sánchez Franco; además del artículo “Clemente Palma: la malicia del contador” de Pedro Pablo Viñuales Guillén. Para analizar el estilo narrativo del autor, utilizo *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología* de Mieke Bal. Para delimitar el concepto de mal, me apoyo en *Conceptos fundamentales de filosofía* de múltiples autores, *Del mal, ensayo para introducir en filosofía al concepto del mal* de Denis R. Rosenfield y en *La genealogía de la moral* de Friedrich Nietzsche. Y finalmente, para la organización del aparato crítico, sigo lo marcado por la *Guía de estilo editorial para obras académicas* de Mauricio López Valdez.

Como ya aclaré, uno de mis principales apoyos para el estudio del *corpus* es la metodología en *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*. No expondré un análisis narratológico detallado de cada uno de los cuentos, ya que la presente tesis se concentra en cómo el concepto del mal se ve concebido o representado en la obra, y por lo tanto me enfocaré en la explicación de los aspectos pertinentes a dicho tema. Sin embargo, me parece adecuado aclarar brevemente los conceptos manejados que son más socorridos en el análisis.

La metodología propuesta por Mieke Bal disecta a la obra narrativa en tres elementos principales: fábula, historia y texto. Fábula consiste en una serie de acontecimientos, los eventos que son narrados o descritos; historia es el cómo son ordenados o estructurados los eventos de la fábula; y el texto es de qué manera son narrados, principalmente el tipo de narrador y los tipos de descripción. Sobra decir que de estos tres elementos principales se desprenden varios más, de entre los cuales los más útiles para el rastreo del mal son los conceptos de fábula, focalización, comentarios no narrativos y los niveles de narración. Expongo, de manera breve y como nota al pie, explicaciones más claras de cada concepto conforme se ocupen para resaltar algún u otro punto referente al mal en cada cuento. Entonces, la presente tesis, toca los cuentos desde lo narratológico, con el análisis de las estrategias narrativas del autor, y desde lo ideológico, al introducir el concepto de maldad y su relación con el contexto social y literario del Perú del siglo XIX. Esto para poder apreciar cómo lo conceptual, el mal, se ve concebido y plasmado a través de las estructuras narrativas que Clemente Palma ocupa.

En el primer capítulo refiero al propio autor y su visión respecto al concepto del mal, así como la contextualidad literaria de *Cuentos malévolos* y los diversos problemas que surgen de dar una definición única de lo que es malo. Después me enfoco en los problemas que surgen de intentar definir el mal y en varios elementos que se han de tomar en consideración al tratar con este tema en el análisis literario de *Cuentos malévolos*. También trataré de exponer el contexto social y estético necesario para abordar la obra de Palma. Es necesario conocer sobre el Perú del siglo XIX, para lo cual me apoyo en *Breve historia contemporánea del Perú* de Franklin Pease y en *La experiencia burguesa en el Perú* de Carmen McEnvoy Carreras; así como algo del contexto europeo, con lo que me ayudo de *Las burguesías europeas del siglo XIX: sociedad civil, política y cultura* de Josep M. Fradera y Jesús Milán. También hablaré sobre el decadentismo en general y cómo este se relaciona con la obra de Palma; ya que, como se verá, los elementos estéticos planteados por esta corriente tienen un peso capital en la conformación de *Cuentos malévolos*. En este aspecto me es útil el artículo “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica” de Jorge Olivares, y *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo* de Matei Caliniescu. De igual manera, trataré la importancia del catolicismo en el Perú de la época, en el decadentismo y en la obra de Palma, además de su peso en la moral social establecida, para ello ocuparé *Decadence and catholicism* de Ellis Hanson. Baso mi definición del mal en trabajos filosóficos sobre el tema, particularmente en *La genealogía de la moral* de Friedrich Nietzsche.

En los capítulos siguientes formulo las diferentes clasificaciones que elaboré a partir de las múltiples formas de concebir y representar el mal en los cuentos, las explico y expongo cómo se recrean en los diferentes *Cuentos malévolos*. A cada clasificación corresponde un capítulo y estas son: el mal activo o en acciones, el mal prosopoeizado y el mal conceptual-argumentativo. Cabe mencionar lo altamente esclarecedora que resulta la tesis de doctorado *Filosofía y arte* del propio Palma, la cual deja claras varias de sus opiniones respecto a la moral y el arte, así como la relación entre estas; opiniones tanto personales como estéticas que se reflejan en sus cuentos más de una vez.

En el capítulo segundo se trata la concepción del mal activo o en acciones. Esta forma del mal, como su nombre lo indica, se presenta como acciones realizadas por los propios personajes y no requiere de una figura concreta y reconocible que lo represente. Esos actos tienen que ser voluntarios, es decir, tiene que haber volición y/o malicia por parte de aquel que los ejecuta. En ocasiones nos encontramos con personajes que realizan dichas acciones no por el beneficio material que podrían obtener, sino por el placer de ejecutar dicho acto, placer proveniente a su vez, no de la acción en sí, sino de su carácter malvado. Sin embargo, no todos los casos siguen este patrón, algunos de dichos hechos malvados tienen motivaciones que no tienen nada que ver con su aspecto malo; es decir, el personaje ejecuta el acto por motivos ajenos a si es malvado o no, pero la acción no deja de ser voluntaria y se ejecuta a pesar de que este es consciente de lo malo de esta. La categoría se entrecruza mucho con la idea de «perversión», ya que ambas son basadas en actos por parte de los personajes. En esta clasificación incluyo a los cuentos: “Los canastos”, “Idealismos”, “Parábola”, “Una historia vulgar”, “Los ojos de Lina”, “La granja blanca”, “Las vampiras” y “Tengo una gata blanca”.

El capítulo tercero trata al mal prosopoeizado, el cual llega a aparecer como diablos, figuras mitológicas o animales. En la primera de las tres prosopopeyas mencionadas entra cualquier cuento donde aparezca el Maligno, que es un personaje recurrente dentro de la cuentística de Palma y es muy valioso en cuanto a simbolización del mal se refiere, ya que dentro de la imaginería cristiana, a la cual Palma recurre mucho, el Diablo es la encarnación por excelencia del mal. Aquí incluyo “El quinto evangelio”, “El hijo prodigo”, “Ensueños mitológicos” y “El nigromante”. Palma también recurre a los seres mitológicos como una representación del mal, sin embargo esta forma de concebirlo no es tan clara como en otros casos. En esta tesis el mal se define por ser algo que se contrapone a aquello que está establecido como lo natural, normal o bueno por un sistema moral específico. Al tratar seres mitológicos se da un juego de contraposición: la moral cristiana presenta toda una serie de elementos mitológicos como son las órdenes angelicales o la estamentación celestial, así como figuras tales como Jesucristo, el Diablo y demás personajes que habitan el cielo y los infiernos. Palma presenta a estas figuras y, literalmente, las confronta con las

figuras de la mitología clásica. La presencia de personajes mitológicos clásicos es una confrontación al orden cosmológico propuesto por la cristiandad y por ello es una ruptura de este orden, es decir, son malos porque se oponen al orden bueno del cristianismo. Aquí se encuentran “El último fauno” y “Ensueños mitológicos”. Finalmente, está el mal en forma de animales, los cuales, con diferentes pasajes descriptivos, son plasmados como seres que pueden ser agresivos, violentos o crueles. Aquí clasifico a “Tengo una gata blanca” y “El príncipe alacrán”.

En el cuarto capítulo analizo la concepción del mal conceptual-argumentativo. Como he mencionado, el mal no es una categoría cerrada, consiste en la ruptura de un orden natural del mundo considerado como «bueno» y establecido por algún sistema moral. En esta clasificación coloco a aquellos cuentos que realizan esta ruptura de manera abstracta o metafórica. En varios de los cuentos dicha ruptura afecta de maneras extrañas a lo concreto o el mundo material, como es el caso de “La granja blanca”; en otros simplemente se plantean ideas que contradicen o se oponen al orden moral. Lo importante en esta clasificación es que la ruptura, lo malvado, no se presenta principalmente con alguna acción o personaje en concreto, sino con las ideas planteadas por la narración o las implicaciones de lo acontecido en el relato. Aquí, lo malo no yace en una entidad o acto, sino en las ideas, en la narración misma. En esta clasificación incluyo: “El quinto evangelio”, “El hijo pródigo”, “La granja blanca” y “Ensueños mitológicos”.

## Capítulo Primero: Clemente Palma, el decadentismo y el mal

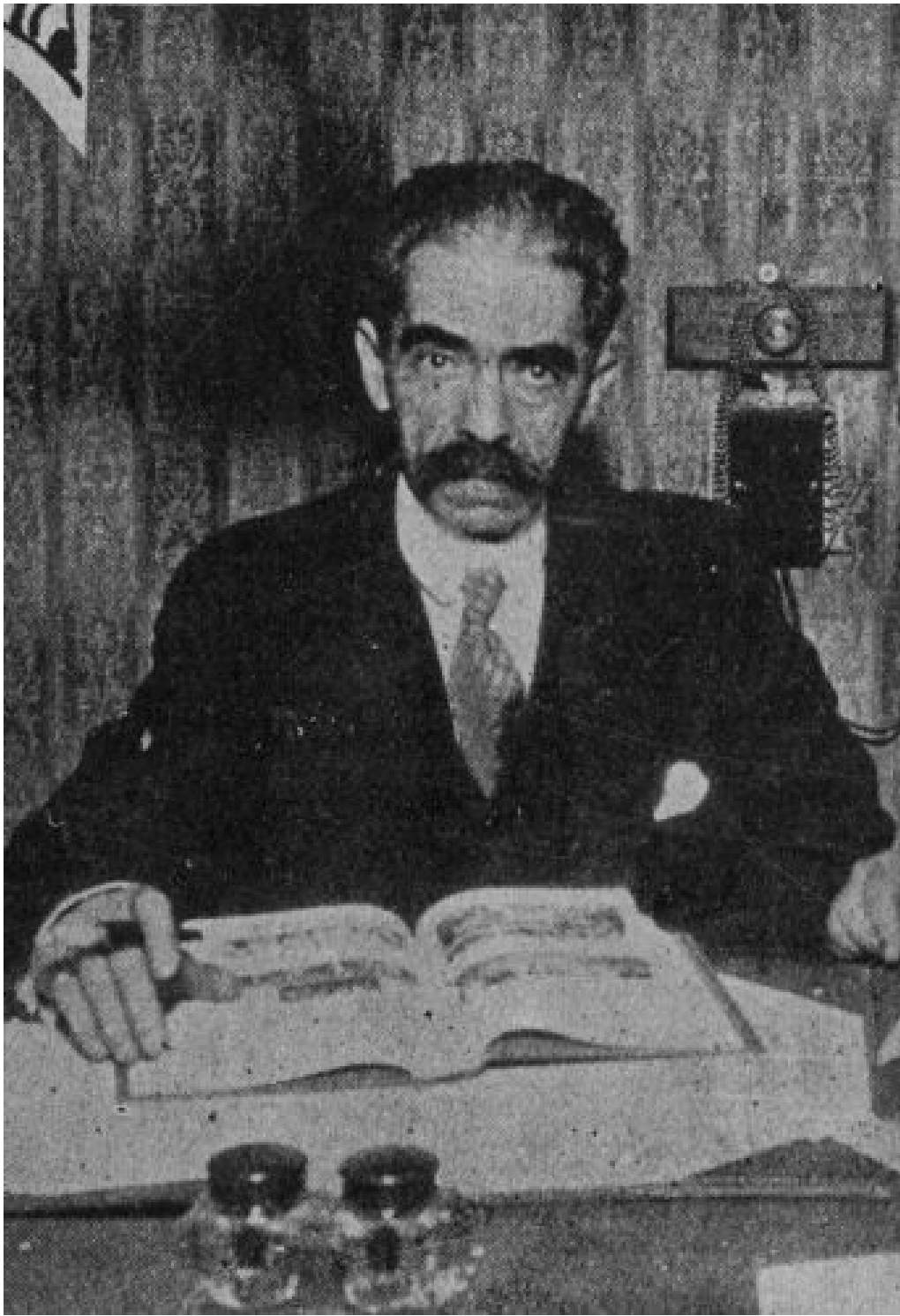


### Clemente Palma, esbozo biográfico

Clemente Palma nació el 3 de diciembre de 1872 en Lima. Fue hijo del escritor Ricardo Palma y de Clementina Ramírez. Ingresó a la educación de bachiller en 1884 en el Colegio Manticorena y fue posteriormente trasladado Colegio Nacional de Guadalupe. En 1886 pasó al Colegio Lima, donde concluyó sus estudios medios en 1890. En 1892 ingresó a la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde obtuvo el título de bachiller con la tesis *El porvenir de las razas en el Perú*. En ella, Palma sostenía que, por medio de la integración de alemanes en la estructura social del Perú, la sociedad sufriría una dramática mejora, esto basado en presupuestos deterministas raciales provenientes del pensamiento científico-positivista de la época.<sup>1</sup> En 1897, obtuvo el grado de doctor en letras con otra tesis, *Filosofía y arte*, en la cual expuso sus ideas acerca del ateísmo, así como de las narrativas provenientes del ámbito religioso, las cuales, de acuerdo con el autor, son

---

1. En *El porvenir de las razas en el Perú*, Palma argumenta basándose en ideas provenientes de la eugenesia. Este término tiene su etimología a partir del vocablo griego «eugoniké» (ευγονική), traducible como «buen origen». Desde la antigüedad ya existían ejemplos de selección de miembros de la población con el objetivo del mejoramiento de esta (como pueden ser los casos de discriminación de recién nacidos en la Esparta antigua). Igualmente, la atribución de características de personalidad o de aptitudes según el origen racial ya tenía antecedentes antiguos, cuando estaba más bien ligada a la teoría médica de los humores de Hipócrates. Esto no sería sistematizado dentro del campo científico moderno hasta el siglo XIX por Sir Francis Galton tras leer *El Origen de las Especies* de su primo, Charles Darwin. Galton postuló que la civilización, en su esfuerzo por proteger a los desfavorecidos, frustraba los procesos de selección natural sobre la humanidad. Si bien sobra decir que tales hipótesis hoy en día son desacreditadas por la comunidad científica y es clara su relación con los genocidios de la Segunda Guerra Mundial, en la época de Palma la eugenesia era un área de la ciencia aceptada y estudiada por mentes como las de Alexander Graham Bell y Nikola Tesla, entre otros.



*Clemente Palma*. Fotografía.

útiles para la producción artística. Más tarde entró a la Facultad de Jurisprudencia de la que, después de los cinco años de estudios, se graduó de bachiller habiendo hecho su práctica jurídica en el estudio del doctor Javier Prado y Ugarteche.<sup>2</sup>

De manera simultánea a su formación académica, en 1891 consiguió un puesto de meritorio en la Biblioteca Nacional del Perú, la cual dirigía su padre, Ricardo Palma. En 1893, ascendió a la plaza de auxiliar de conservador y, posteriormente, a conservador; puesto que ejerció hasta que recibió el cargo de cónsul de Perú en Barcelona, el cual desempeñó entre 1902 y 1904. De regreso a Perú, retomó el puesto de conservador de la Biblioteca Nacional del Perú hasta 1912, cuando fue removido de este por el Ministerio de Instrucción, probablemente a causa de sus críticas al gobierno publicadas en la revista *Variedades*.

De 1919 a 1930 fue diputado por Lima. En su labor parlamentaria inició como opositor del gobierno de Augusto B. Leguía, de quien fue luego partidario. Sin embargo, Palma sería depuesto por dicho mandatario y obligado a exiliarse en Santiago de Chile, donde vivió durante año y medio.<sup>3</sup> Viajó como delegado al Congreso Panamericano de Periodistas en Washington en 1926; posteriormente, en 1929, se le nombró delegado oficial de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla. En 1938 se desempeñó como secretario de la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual, cargo que mantuvo hasta 1946. Más tarde llegó a ser miembro de la Academia Peruana de la Lengua de la Sociedad Geográfica de Lima, así como presidente del Ateneo de Lima.

2. Javier Prado y Ugarteche (1871-1921) fue un político y abogado importante para la historia peruana. Ejerció como presidente del Partido Civil (1915), ministro plenipotenciario en Argentina (1904-1905) y ministro de Relaciones Exteriores (1905-1906). También fue vocal en la Corte Suprema (1906), Senador por Lima (1907-1913 y 1919), Presidente de la Comisión Diplomática del Senado (1908-1912), Ministro de Gobierno y Presidente del Consejo de Ministros (1910), y rector de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1915-1920).

3. Augusto B. Leguía gobernó Perú durante dos periodos, el primero de 1908 a 1912 y el segundo de 1919 a 1930. Fue durante el primer periodo que Clemente Palma mostró su oposición, principalmente en artículos en su revista *Variedades*. A raíz de la deposición de Palma, su célebre padre, Ricardo Palma, decidió renunciar a su puesto de director de la Biblioteca Nacional, renuncia que tuvo que presentar tres veces antes de que fuera aceptada por Leguía. Curiosamente, Clemente mostró apoyo al mandatario durante su segundo periodo, probablemente debido a la prosperidad que Perú disfrutó durante este segundo mandato, proveniente del ingreso de noventa millones de dólares del gobierno norteamericano para apoyar la industria minera peruana. Sin embargo Leguía seguía siendo detestado por muchos, principalmente por marxistas y comunistas, y fue depuesto y encarcelado por Colonel Luis Sánchez Cerro en 1930.



Respecto de su obra literaria, en 1892, ya antes de graduarse en letras, Palma se había ganado un lugar en el periódico *El Comercio*, en el que tuvo a su cargo la columna “Excursión literaria”. Después publicó *El Perú* (1898), una compilación de datos históricos y geográficos presentados de forma novelada. En Barcelona dio a la imprenta la primera edición de *Cuentos malévolos* (1904), una selección de cuentos de los cuales varios ya habían sido publicados en *El Comercio* y, más tarde, se incluirían en las páginas de *Variedades*. Esta primera edición de *Cuentos malévolos* incluyó un prólogo del amigo de su padre, Miguel de Unamuno; en 1913, la obra se reeditó en París en una versión ampliada que además sustituyó el prólogo de Unamuno por uno de Ventura García Calderón. En ese mismo año publicó la novela corta de tema espiritista *Mors ex vita*, la cual sería impresa posteriormente en otro libro de cuentos titulado *Historietas malévolas* (1925). Entre sus obras narrativas destacan también *Tres cuentos verdes* (1925) y una novela titulada *XYZ* (1934), la cual José Miguel Oviedo considera como “un antecedente algo ingenuo” de *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares.<sup>4</sup> Aunados a su labor como narrador, destacan sus trabajos en los ámbitos de la crítica literaria y del periodismo. En este sentido, se puede mencionar que en 1894 se convirtió en director de la revista *El Iris*.<sup>5</sup> En 1905 fue uno de los fundadores de la revista *Prisma*, y en 1908 creó el semanario *Variedades*. En 1922 publicó *La cuestión Tacna y Arica*, una serie de artículos sobre materias internacionales. En 1934 editó en Lima *Había una vez un hombre*, un conjunto de artículos de polémica política, y el estudio crítico *Don Alonso Enríquez de Guzmán y el primer poema sobre la conquista*. Posteriormente, en 1938 imprimió *Crónicas político-donístico-aurinas de corrales*, una selección de artículos políticos con tono humorístico ya escritos para *Variedades*. Esta selección contaba con un prólogo del

---

4. José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*. 3. *Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. p. 107.

5. Esta revista, aunque de gran valor para el modernismo peruano, fue de una vida muy breve, con su primer volumen publicado el primero de noviembre de 1893 y el último el primero de octubre del siguiente año. Inició siendo dirigida por Vicente H. Delgado, Clemente Palma tomaría las riendas de la revista el primero de junio de 1894. Entre sus páginas, este último publicó ocho poemas, cuatro ensayos literarios, uno sociológico y un cuento. De la segunda época de *El Iris*, la dirigida por Palma, solo se dieron a conocer cinco números, y Boyd G. Carter, en “Darío y el modernismo en *El Iris* (1894) de Clemente Palma”, afirma que los números de la primera época, publicados por Delgado, son una rareza.

propio Palma, un epílogo de José Gálvez y un glosario del argot limeño. Clemente Palma murió de cáncer de páncreas el 13 de agosto de 1946 en Lima, misma ciudad en la que nació.

Según Luis Alberto Sánchez, la llegada de la antología *Cuentos malévolos* causó una gran conmoción en prácticamente todos los círculos literarios del Perú<sup>6</sup> y, desde la publicación de su obra hasta hoy en día, siempre ha sido notorio para sus lectores y para la crítica la presencia y prevalencia de los temas irónicos, pesimistas y sombríos en la narrativa de Palma, elementos que permiten clasificarlo fácilmente dentro del movimiento decadentista.<sup>7</sup> Sin embargo, durante su vida él fue más bien considerado en la literatura como un modernista, categoría en la cual aún lo clasifican varios de los críticos que lo han trabajado, como Arturo Vilchis y Ricardo Sumalavia, aserción que no es del todo desacertada, ya que la adopción de la influencia de las literaturas romántica, simbolista y decadentista de Francia, Alemania e Inglaterra, así como la reelaboración de varias características de estas, son elementos propios del modernismo.<sup>8</sup> Pero se debe tomar en cuenta que la influencia de los decadentistas europeos en Palma va más allá del estilo; también es muy notable en los temas, en el tratamiento de estos y, en varias ocasiones, en cierto trasfondo ideológico dentro de su narrativa, como es la ya mencionada afición por lo perverso e inmoral. En el tomo tres de su *Historia de la literatura hispanoamericana* José Miguel Oviedo se refiere a Palma en los siguientes términos:

El gusto por el satanismo, el esoterismo y los tipos de la psicología anormal, algo ingenuo a ratos, distingue al joven Palma y explica la notoriedad que sus relatos le ganaron en su tiempo: ese escalofrío de horror y esa sombría delectación criminal no habían aparecido antes en la literatura peruana.<sup>9</sup>

Cita que apunta a que la narrativa de Palma fue un caso particular dentro de la literatura peruana. Ya que, si bien su estilo lo acerca a la corriente del modernismo,

6. Luis Alberto Sánchez, *La literatura del Perú*. pp. 135-136.

7. Arturo Vilchis Cedillo, *Lo fantástico en la obra de Clemente Palma*. pp. 43-49.

8. Pedro Pablo Viñuales Guillén, “Clemente Palma: la malicia del contador”, en *Anales de literatura hispanoamericana*. pp. 104-105.

9. José Miguel Oviedo, *op. cit.* p. 107.

su fascinación literaria por lo macabro y lo inmoral fue un aspecto proveniente de la literatura europea que no fue tan adoptado por los autores latinoamericanos y que al ser tan trabajado por Palma lo hace destacar en las letras de su país.

Curiosamente, mientras que muchos autores decadentistas, tanto americanos como europeos, llevaron vidas bohemias, breves e inestables a raíz de sus ideologías, Palma mantuvo una vida larga y profesionalmente exitosa. Por ejemplo, Arthur Rimbaud (1854-1891) murió bastante joven y su vida estuvo marcada, entre varios pasajes dolorosos, por su tormentosa y entonces escandalosa relación con el poeta Paul Verlaine; Bernardo Couto Castillo (1879-1901) también murió joven y en vida estuvo aquejado por el abuso del opio y el alcohol. Clemente Palma, por el contrario, falleció hasta los 74 años y no vivió grandes escándalos o tragedias fuera de aquellos provenientes de su vida política o de lo escandalizador de su obra. Otro aspecto aparentemente contradictorio en este autor es la fascinación en su literatura por lo sobrenatural y, particularmente, con lo religioso, mientras que en su vida diaria siempre fue un determinado ateo y un creyente convencido en los ideales de progreso del positivismo. Además de que, al contrario de su padre y de gran parte del contexto literario del Perú de su época, él fijó la mayoría de los escenarios e influencias de su literatura lejos del costumbrismo, de lo indígena o de lo nacional y miró mucho más intensamente hacia lo extranjero —lo ruso, lo francés o lo norteamericano— para la construcción de su obra literaria. De allí que su narrativa muestre muy a menudo correspondencias con el decadentismo europeo.

Al hablar de decadentismo me refiero principalmente a una serie de ideas estéticas y artísticas que proliferaron en la literatura del siglo XIX. Principalmente las provenientes de autores europeos, ya que al leer los cuentos, y como se verá más a detalle en capítulos posteriores, Palma es muy eurocentrado en su narrativa, decantándose más por lo extranjero en sus escenarios, sus personajes y en sus influencias literarias. Las temáticas abordadas por este movimiento tuvieron un fuerte impacto en *Cuentos malévolos* y en el resto de la obra de Palma. Para entender la influencia de dichos autores en los textos del escritor peruano, así como sus diferencias con las obras europeas, es importante notar ciertas características del decadentismo europeo.

## La influencia del decadentismo

En la segunda mitad del siglo XIX el ambiente literario del Perú se hallaba más bien inmerso en un debate sobre la formación de su propia literatura nacional. Por un lado se encontraban aquellos que, como Ricardo Palma, veían al origen y fuente de esta en el pasado colonial del país, lo cual a menudo tomaba en cuenta la influencia de la parte indígena de la población; y por otro lado, se hallaban aquellos que, como José de la Riva-Agüero, consideraban a España como el verdadero origen de la literatura nacional y el eje que debía seguirse. Para estos últimos la influencia indígena no era más que un mero exotismo, cuya extrañeza hacía que sus costumbres fueran tan ajenas a los peruanos modernos como lo pudieran ser las de los egipcios o los persas.<sup>10</sup>

Sin embargo, al margen de este debate, algunos autores vieron más allá de Perú y España. Uno de los más destacables de estos fue Manuel González Prada, el cual consideraba a la literatura española “monárquica, ultramontana, decrepita y extenuada” y a la peruana como a una copia de la anterior que cargaba con los mismos defectos.

En el fondo, a González Prada le interesaba sobre todo instalar al Perú, a su sociedad y a su cultura, dentro de las coordenadas de la modernidad —que él entendía como el nivel más alto alcanzado por un proceso histórico cuya vanguardia era la Europa liberal, descreída y positivista. Frente a este proyecto todo lo demás termina siendo secundario, incluyendo el americanismo que por lo demás, al igual que el nacionalismo, estaba condenado a desaparecer al ritmo de su paulatina adhesión al credo sin fronteras del anarquismo. En última instancia, ser moderno es resultado de la destrucción del anclaje hispánico de la tradición literaria peruana y la correlativa inmersión de la nueva literatura en la corriente viva del arte internacional más avanzado.<sup>11</sup>

Esta visión no dejó de ser marginal y fue eventualmente dejada de lado en favor de ideales más cercanos al nacionalismo. Sin embargo, al leer *Cuentos malévolos*, es claro que la obra de Clemente Palma se acerca más a esta perspectiva de la literatura que al hispanismo o al criollismo adaptados por otros autores y es por esto que la

---

10. Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*. pp. 73-72.

11. *Ibid.* pp. 93-94.

influencia extranjera, particularmente la del decadentismo, tiende a pesar más que la peruana en la obra literaria de este autor.

En su libro, *Cinco caras de la modernidad*, Matei Caliniescu explora las diferentes connotaciones que ha tenido el concepto de decadencia en Occidente a lo largo del tiempo, las cuales están íntimamente relacionadas con la concepción del tiempo proveniente de la religión judeocristiana. En la cosmogonía de las religiones monoteístas la historia avanza de manera lineal hacia un punto específico: el fin de los días, en el que habrá un juicio final tras el cual reinará la eternidad estática. Tal visión implica un antes y un después bien definidos: un atrás que se ha pasado y un adelante hacia el que se *progres*a. Sin embargo, este concepto de progreso estaba inicialmente ligado a las ideas de crecimiento y maduración, entendido más bien en los aspectos biológico-naturales. Así, al hablar de progreso solía referirse al proceso de crecimiento natural de plantas y animales; sin embargo, con el tiempo, el término se fue desplazando hacia otros significados, siendo cada vez más frecuentemente ligado a los avances tecnológicos y científicos de las civilizaciones. Con esto, su asociación a los aspectos biológicos disminuyó y la palabra se utilizó como referente del desarrollo material y cultural de los pueblos y por extensión «decadencia», que inició con la misma relación biológico-natural, adquirió también connotaciones de este tipo.

Hablando sobre la relación entre decadencia y progreso, Caliniescu hace notar que “el acercamiento del Día del Juicio Final es anunciado por el inequívoco signo del decaimiento profundo —la inefable corrupción— y, según la profecía apocalíptica, por el satánico poder del Anticristo”,<sup>12</sup> desde esta perspectiva, la decadencia es concebida como el “angustioso preludio del fin del mundo”.<sup>13</sup> Tal visión se mantuvo desde el auge de la ideología cristiana en la Edad Media, a lo largo del Renacimiento hasta la Ilustración.

De esta suerte, ya en el siglo XIX el término «decadente» comenzó a usarse en el ámbito artístico. Algunos críticos promulgaron que una sociedad en un estado de decadencia produciría un arte inevitablemente inferior a las obras propias de la

12. Matei Caliniescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. p. 155.

13. *Idem*.

«época dorada». Calinescu afirma que fue Désire Nisard el primero en establecer una teoría sobre la estética decadente, refiriéndose a la poesía del Imperio Romano tardío; sin embargo muchos de sus juicios fácilmente se lanzaron contra varios de los aspectos literarios del romanticismo. Fue a raíz de los escritos de Nisard que el término «decadencia» comenzó a adquirir el nivel de relevancia que tomaría en el discurso crítico y artístico de la época. Tales detracciones a menudo apuntaban contra los excesos de imaginación y novedad de autores que se liberaban por medio de estos elementos del yugo de la razón. Contra estas ideas, según Nisard, la obra de arte debía tener un orden y jerarquización racionales. Ya que, a falta de éstos se perdía la coherencia; para él, sin un orden claro el arte se concentraba en detalles poco importantes, alejándose de la visión de la realidad. La fijación romántica por el detalle hacía de su escritura algo «peligrosamente engañoso», pues la imaginación por sí sola no era suficiente para que la obra funcionara; por el contrario, no aportaba “nada práctico o ideas aplicables”<sup>14</sup>. Es decir, de acuerdo con este crítico, la imaginación y la novedad por sí mismas no daban ninguna moraleja. Dicho de otra manera, no aportaban nada referente a la vida real o ninguna lección útil al lector.

Poco después de sus escritos sobre la poesía latina tardía, Nisard dirigió sus críticas al romántico Victor Hugo usando argumentos muy similares.<sup>15</sup> Afirmaba que la literatura de dicho poeta a menudo mostraba las características propias de una poesía decadente. Varios escritores posteriores fueron sujetos a juicios muy similares, lo cual llevaría a la crítica de su época a denominarlos decadentes o decadentistas. Los argumentos expuestos por Nisard destacarían y serían muy citados por los detractores del decadentismo, Nietzsche entre ellos. Principalmente, denostarían este tipo de escritura por la supuesta excesiva atención a las partes individuales de la obra, lo que rompía con su visión organicista de esta. Curiosamente este aspecto sería tomado por los defensores del decadentismo como un elemento positivo de gran originalidad, de acuerdo con Calinescu:

De modo interesante, los argumentos de Nisard —y especialmente su opinión de que un «estilo decadente» del arte pone tal énfasis sobre el detalle que la relación normal de las

---

14. *Ibid.* p. 163.

15. *Ibid.* pp. 162, 163.

partes de una obra con el todo queda destruida, desintegrándose la obra en una multitud de recargados fragmentos— han ejercido bastante influencia, aunque el nombre incluso de su creador haya caído en el olvido.<sup>16</sup>

Ahora bien, en medio de críticas y polémicas, la literatura decadentista del XIX se dedicó a explorar un vocabulario colmado de neologismos oscuros y novedosos; también utilizó palabras anteriormente poco usadas en el ámbito poético. Lo anterior, sumado al ya mencionado «énfasis sobre el detalle» produjo obras muy sofisticadas que ya no eran compuestas como un todo orgánico y cuyo enfoque era contrario al de obras anteriores que, para los defensores de la estética decadentista, ahora resultaban inmaduras o primitivas.<sup>17</sup> Con esto surgió un debate dentro de la crítica y entre los autores, en el que las nociones estéticas de los clásicos y las formas ya establecidas se oponían a los modos nuevos que Nisard consideraba decadentes pero que otros, como Ernest Renan, conceptuaban como un estilo de «extrema madurez».<sup>18</sup>

A los cuestionamientos por el «estilo decadente», se sumaron, además, la condena por ciertos elementos temáticos que utilizaban estos autores. Para los discursos dominantes de la época, la sociedad era un cuerpo biológico del cual debían eliminarse aquellas células que se consideraban patógenas para el desarrollo de la humanidad, tales como prostitutas, criminales, alienados o cualquier otro individuo «indeseable». Este mismo tipo de personajes fueron los protagonistas de la literatura de corte decadentista, con el importante detalle de que las relaciones que estos autores establecieron con dichas figuras frecuentemente fueron de carácter empático. Esto llevó a algunos médicos de la época, así como a varios críticos opositores al decadentismo, a catalogar a dichos creadores como parte de ese grupo de seres marginales. Por eso mismo, sus detractores los acusaron de decadentes en tono peyorativo, estableciendo una relación de tensión entre ellos y sus críticos. Es importante mencionar que en este debate y en los diferentes argumentos que se expusieron se pueden notar dos visiones en la utilización de dicho término en el ámbito literario y artístico: la primera, negativa, donde la decadencia es como

---

16. *Ibid.* p. 159.

17. *Ibid.* p. 165.

18. *Ibid.* pp. 165-166.

una enfermedad psicológica y social; y la segunda, positiva, donde esta refiere a un elemento generador de un arte nuevo y distinto.<sup>19</sup>

Los juicios negativos no evitaron que esta nueva forma de hacer literatura proliferara entre autores como Joris-Karl Huysmans, Paul Verlaine, Charles Baudelaire, Oscar Wilde y Villiers de l'Isle-Adam, entre muchos otros. Autores que, además del estilo, también estuvieron muy a menudo relacionados en el aspecto ideológico: la mayor parte de ellos se opusieron a la modernidad, a la perspectiva del progreso como algo invariablemente positivo, natural e indefinido propio de la «civilización». Los decadentistas rechazaron dicha visión, pues les parecía pura demagogia que contradecía la realidad, mucho menos benévola, deshumanizante y con un gran vacío espiritual. Como comprobaron gran cantidad de personas que vivieron la Revolución Industrial, el avance del tiempo y la tecnología no necesariamente implicaron el mejoramiento de las condiciones de vida de todos los grupos, lo que dio paso a una «crítica del mito del progreso». De acuerdo con Caliniescu:

La crítica del mito del progreso se originó dentro del movimiento romántico, pero se intensificó con la reacción anticientífica y antitradicionalista que caracteriza al siglo XIX tardío y que se prolonga bien en el XX. Como consecuencia —y por ahora esto se ha convertido en truísmo— un alto grado de desarrollo tecnológico aparece perfectamente compatible con un agudo sentido de decadencia. El hecho del progreso no se niega, pero grandes cantidades de gente que aumentan cada vez más experimentan los *resultados* del progreso con un angustiado sentido de pérdida y alienación. De nuevo, el progreso *es* decadencia y la decadencia *es* progreso.<sup>20</sup>

Como parte de su oposición al “falso y complaciente humanismo de los demagogos de la época”,<sup>21</sup> muchos autores nutrieron y desplegaron su imagen de alienados; algunos tomaron muchos de los elementos que eran señalados por sus críticos, de manera tanto estética como moral, y los hicieron aún más presentes en su obra.

Para Baudelaire este arte de la decadencia era un nuevo estilo literario,

19. Ana Laura Zavala Díaz, *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas*. pp. 19-20.

20. Matei Caliniescu, *op. cit.* p. 158.

21. *Ibid.* p. 164.



aunque rechazó el uso del término «decadente» por considerarlo inadecuado.<sup>22</sup> Posteriormente, con el nacimiento de la revista *Le Decadent* (1886)<sup>23</sup> y del soneto “Langueur” de Paul Verlaine, nació un movimiento ya autodenominado *décadisme*. Sin embargo el término *décadisme* sería cuestionado y eventualmente remplazado por *symbolisme*, denominación que la crítica actual ha mantenido al tratar la obra de muchos de los autores de esta línea estética. Es por esto que autores como Charles Baudelaire y Edgar A. Poe son más reconocidos como simbolista y romántico, respectivamente, a pesar de que sus obras se encuentran llenas de características decadentistas y de haber sido de las más influyentes dentro de este movimiento. A pesar de lo anterior, como se observa, no todos rechazaron la noción de decadencia, Anatole Baju, por ejemplo, decidió aceptar abiertamente la denominación. Varios intelectuales y autores vieron en el decadentismo un elemento «regeneracionista», como una renovación del arte o de la cultura Occidental. Otros se vieron atraídos por la idea de la degeneración social y “se deleitaban con el sentimiento de que el mundo moderno se dirigía hacia la catástrofe”.<sup>24</sup> Hubo quienes, como Jean Lorrain —toxicómano, satanista y homosexual declarado—, no se limitaron a escandalizar con su obra, sino que llevaron estas actitudes también al plano existencial. Como él, muchos adoptaron todas estas asociaciones negativas ya presentes en sus textos y las hicieron parte central de su literatura. En lugar de moderar sus temáticas al ser marcados como «lacas», abrazaron dicha acusación y la potenciaron para provecho de sus escritos. Por esto, no sorprende que tópicos como el satanismo, el desvarío, la patología o el gusto por lo mórbido estén tan presentes en la narrativa decadentista.

En suma, el debate terminológico que se dio entre todos los decadentistas y la crítica en la época hace ver que, aunque ciertas obras se clasifiquen cercanas al romanticismo o el simbolismo, esto no las priva de tener rasgos decadentistas, pues sus características principales se pueden hallar en tales obras. Si bien, como

---

22. *Ibid.* p. 167.

23. *Ibid.* pp. 176-178. Revista fundada por Anatole Baju, de intención claramente escandalizadora, en la que Paul Verlaine fue colaborador y en la cual abundaron los manifiestos de estéticas revolucionarias. A pesar de que Baju simpatizó con la etiqueta «decadentismo», sería entre las páginas de su revista donde se renombraría al movimiento, principalmente a partir de varias cartas de autores publicadas en esta.

24. *Ibid.* p. 166.

se ha visto, es difícil establecer una definición del decadentismo literario, para los objetivos de la presente tesis, ocupo la descripción de sus componentes principales que acertadamente enuncia Jorge Olivares:

Estilísticamente, el decadentismo se caracteriza por el uso de la sinestesia, la transposición de las artes, la introducción de diversas estructuras sintácticas, la experimentación de la rima y el uso de neologismos. Todas estas innovaciones, o uso excesivo de procedimientos estilísticos que autores ya habían empleado, obedecen a un impulso de cultivar lo antinatural tanto en el fondo como en la forma. No es mero capricho ni producto de idiosincrasias individuales, ya que esta sensibilidad, según sus cultivadores, es efecto y expresión social.<sup>25</sup>

A esta definición yo agregaría una fijación temática por lo oscuro; es decir, aquellos asuntos que en la época habrían sido fuente de indignación moral como el satanismo, la prostitución, la enfermedad mental, el uso de sustancias alucinógenas, etc., así como los temas religiosos presentados de una forma blasfema o herética. Todos estos aspectos en la creación literaria, tanto estilísticos como temáticos, serían muy productivos y su influencia se dejaría sentir con fuerza la literatura latinoamericana decimonónica finisecular. Particularmente en obras tales como *Cuentos malévolos*.

Ahora bien, cabría señalar que la ya mencionada visión negativa del decadentismo basada en el carácter «enfermo» de dicha manifestación estética también se experimentó en Hispanoamérica. En la segunda época de la *Revista Azul*, Manuel Caballero se refirió al decadentismo de la siguiente manera:

Locura —hemos dicho— y no retrocederemos un palmo de esa afirmación. Ya el eminente Director del manicomio de Saint-Joseph, de París, en su magnífico libro *Le Decadentisme devant la Science Psychiatrique* ha puesto de bulto las irrefutables similitudes mentales de los alienados con las extravagancias de los decadentistas. Ya ha deducido lógicamente que *la manera especial* de estos últimos no es sino una manifestación de desorden cerebral que puede y debe ser clasificado como caso patológico [...]<sup>26</sup>

---

25. Jorge Olivares, “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica”, en *Hispanic Review*. p. 59.

26. Manuel Caballero, “Notas de combate. La primera llamada”, en *Revista Azul*. p. 2.

Las acusaciones que se hicieron en Europa sobre la supuesta enfermedad psicológica y social que representaban los decadentistas se vieron replicadas y citadas por los detractores americanos de dicho movimiento, siendo particularmente mencionados los análisis pseudocientíficos de Max Nordau.<sup>27</sup> Al igual que en el Viejo Continente, las opiniones ante esta nueva estética se vieron prontamente divididas y, nuevamente, la controversia giró tanto alrededor de los nuevos métodos literarios como de la terminología. Además de los ya mencionados señalamientos de neurastenia y enfermedad mental, a aquellos autores americanos que intentaran seguir las nuevas formas estéticas se les acusó de simples y vanos imitadores de las modas europeas. La experimentación con el lenguaje, con usos léxicos y gramaticales tomados de otras lenguas, principalmente del francés, causó disgusto entre aquellos que tenían una visión purista de la lengua castellana.

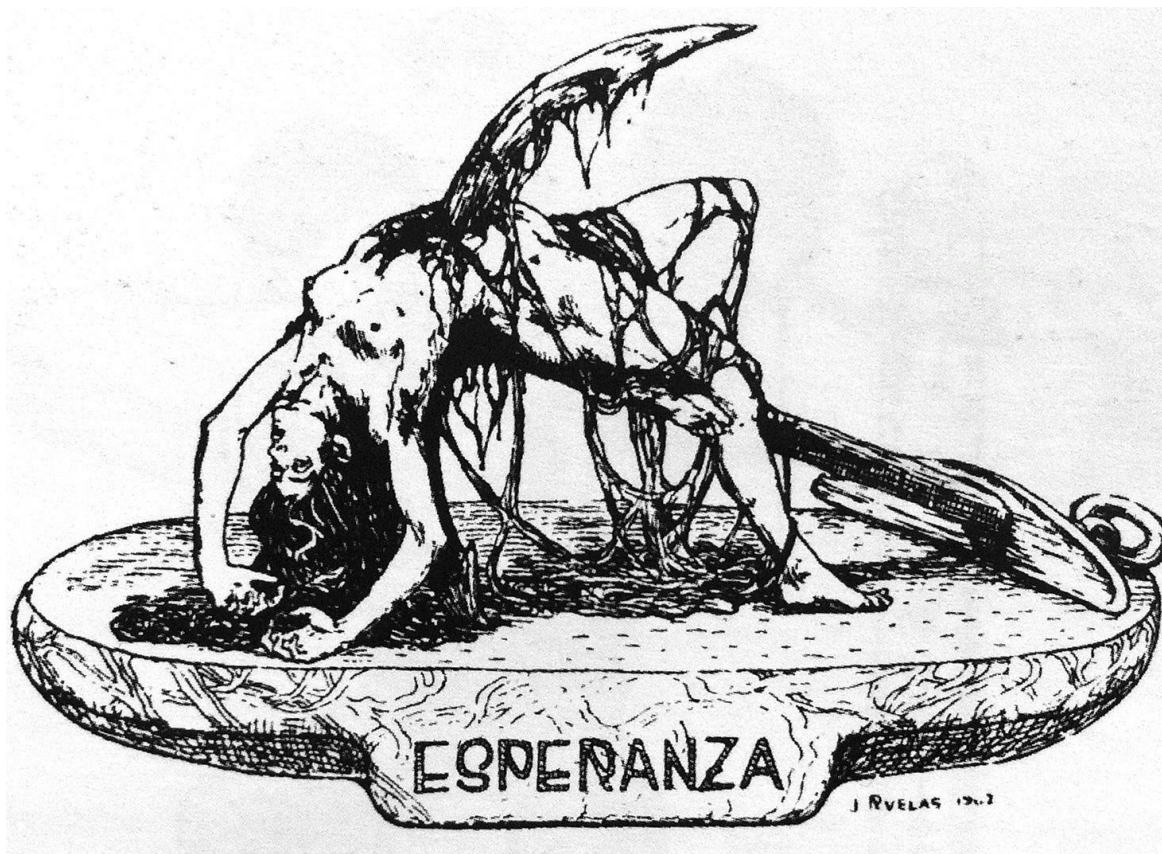
La sensibilidad decadente arraigó en Hispanoamérica a pesar de las censuras de sus detractores. Las discusiones que suscitó giraban en torno a su etiología y su valor artístico. Se estableció inmediatamente una sinonimia entre “decadentismo” y “afrancesamiento” y a los autores se les reprochaba asumir posturas espurias, de rechazar lo autóctono.<sup>28</sup>

Pese a los ataques, muchos autores americanos apoyaron las nociones que postulaba este nuevo estilo; lo adaptaron y lo desarrollaron, aun siendo conscientes de que serían ampliamente criticados por esto. De igual forma, negaron que la adopción del estilo decadentista fuera una mera pose o copia gratuita. Algunos, como Carlos Díaz Dufoo o Jesús E. Valenzuela, afirmaron que la identificación con la sensibilidad doliente europea era real y que las dolencias decadentistas del otro lado del Atlántico no le eran desconocidas a la juventud americana. Gutiérrez Nájera pensaba que este estilo era “sintomático del momento en que viven [los decadentistas]”.<sup>29</sup> Por su parte, Francisco Contreras defendió férreamente las tendencias sinestéticas del

27. Max Simon Nordau (1849-1923) fue médico, cofundador del Congreso Sionista Mundial y autor de varios textos entre los cuales destaca *Entartung* (1892), título que se traduce como «degeneración» y entre cuyas páginas habla de los síntomas y efectos de la decadencia social, y de cómo esta es visible y estimulada en el arte decadente. Estas ideas serían de las más citadas para la reprobación del decadentismo.

28. Jorge Olivares, *op. cit.* p. 71.

29. *Ibid.* p. 67.



*La esperanza.* Julio Ruelas. Grabado.1902.

decadentismo, porque eran “un resultado del medio refinadísimo” y “un último paso del avance evolutivo”, de las sociedades americanas. Los decadentistas americanos negaron el alejamiento de la literatura propia por la extranjera, argumentando que en esta nueva literatura se lograba “una feliz simbiosis de lo propio y lo importado”.<sup>30</sup> Así, afirmaron que el decadentismo europeo lejos de ser un sustituto, resultaba un estímulo.

Como advertí, para hablar de este movimiento se utilizaron diversos términos, tales como simbolismo, modernismo o decadentismo, siendo este último el favorito de aquellos contrarios a la nueva literatura. Al igual que en Europa, algunos autores adoptaron la etiqueta tratando de liberarla de su carga negativa, mientras que otros prefirieron cambiarla. En medio de toda la discusión terminológica, muchos decidieron sustituirla por el vocablo «modernismo», que inicialmente se usó casi como un sinónimo de «decadentismo».<sup>31</sup>

30. *Ibid.* p. 63.

31. *Ibid.* p. 60.

La suerte del decadentismo en Hispanoamérica es así: al principio el marbete pasa por su etapa censurable o de incertidumbre en que no se ha delineado con exactitud su carga semántica. Los académicos lo emplean para reprobar la nueva literatura y los que acabarán aceptando el ser denominados decadentes se sienten todavía algo incómodos ante tal apelativo. Después la mayoría de los adeptos lo acoge como divisa de esta refinada sensibilidad; mientras otros se alían a la nueva estética pero deploran la “palabreja” y favorecen a partir de 1839, más o menos, su bien establecido sinónimo, el epíteto “modernista”.<sup>32</sup>

Perú no fue la excepción, por lo cual resulta mucho más frecuente encontrar en la crítica posterior la utilización del término «modernismo» para englobar a propuestas estéticas más cercanas a las búsquedas decadentistas. Un ejemplo de lo anterior es el artículo “Darío y el modernismo en *El Iris* (1894) de Clemente Palma”, de Boyd G. Carter, en el cual se habla de cómo fue la recepción de la nueva estética en este país. *El Iris*,<sup>33</sup> una revista mensual de literatura y ciencias dirigida por Clemente Palma, fue una publicación en cuyas páginas se debatió sobre la nueva forma de escribir. En el primer volumen, en la primera página y de la pluma de Mercedes Cabello de Carbonera, se expone en forma de diálogo la controversia en torno al decadentismo, tocando temas como la sinestesia en los escritos y las referidas críticas a él por parte de Nordau. De acuerdo con Carter, *El Iris* “debe considerarse el primer órgano del modernismo en el Perú”.<sup>34</sup> Por lo anterior, es claro que la simple existencia de la revista evidencia que el decadentismo fue conocido en este país sin retraso alguno en relación con el resto de Hispanoamérica, pues su primer número se publicó en junio de 1894, apenas unas semanas después de la fundación de la revista *Azul* en México —el 6 de mayo de 1894— y meses antes de la *Revista de América* en Argentina —el 19 de agosto de 1894—, fundada por Rubén Darío.<sup>35</sup> *El Iris* tuvo entre sus colaboradores a varios defensores de la nueva literatura y gran parte de ellos, en un momento u otro, refieren a la obra de Rubén Darío.

Ahora bien, en las discusiones en torno al estilo, los colaboradores de la revista

---

32. *Ibid.* p. 75.

33. Véase la nota 5 del capítulo primero, pág. 16.

34. Boyd G. Carter, “Darío y el modernismo en *El Iris* (1894) de Clemente Palma”, en *Revista Iberoamericana*. p. 283.

35. *Idem.*

se refirieron a este con múltiples denominaciones: «nueva literatura», «nueva poesía», «nuevo movimiento literario», «fiebre moderna», «evolución nueva de la literatura moderna», «escuela decadente», «literatura neurópata», «legión modernista» y «modernismo», entre otros. En específico al término «decadente», las posturas de los participantes de la revista también fueron diversas. Enrique A. Carrillo consideró al decadentismo como un movimiento «oportuno» tanto en América como en Europa, mientras que Pedro César Dominici, quien alaba y defendía dicho estilo, limitó el uso del vocablo «decadentismo» a la corriente en Europa, mientras que a las manifestaciones americanas las llamó «modernistas».<sup>36</sup> Boyd Carter también cita el artículo de Clemente Palma “La decadencia en América”, publicado en el segundo volumen de *El Iris* y donde el peruano habla sobre sus opiniones respecto al decadentismo en ese momento. Palma no parece haber sido muy adepto a la etiqueta «decadente», pero no descarta del todo al movimiento, aunque el acercamiento que tiene hacia este es descrito por Carter como “balanceándose, podría decirse, en la cuerda floja de una crítica de doble cara”.<sup>37</sup> Por un lado, Palma afirmó que no simpatizaba con la llamada «escuela decadente», para él un último esfuerzo de renovación del romanticismo; sin embargo, por otra parte, aseveraba que al ser la búsqueda de la belleza uno de los grandes objetivos de dicha escuela, tenía derecho a existir. A pesar de su postura ambivalente, el escritor peruano muestra una abierta preferencia por los escritos de varios autores considerados por él mismo como seguidores de esa corriente, tales como Paul Verlaine, Guy de Maupassant, Joris-Karl Huysman, Charles Baudelaire, Rubén Darío y José Antonio Román, entre otros.<sup>38</sup>

Ya fuera como decadentismo o con otro nombre, una cosa es clara: la estética decadentista no pasó inadvertida en el Perú. Sin embargo, Carter considera que, durante la época de la revista, el modernismo decadentista peruano no alcanzó sus mayores ni mejores logros:

El material crítico en *El Iris* parece superar en calidad intrínseca a los poemas y a los cuentos que aparecieron en la revista. Estos jóvenes peruanos que por entonces andaban por los veinte

---

36. *Ibid.* pp. 287-288.

37. *Ibid.* p. 285.

38. *Idem.*

años de edad, estaban notablemente enterados de la expresión cultural de Francia. Tampoco ignoraban los ideales y los valores nacionales e hispanoamericanos. En verdad, fue una generación privilegiada por el talento intelectual y crítico.<sup>39</sup>

Como se desprende de lo anterior, aunque lo han sostenido algunos críticos, Clemente Palma no fue el único en acercarse a los temas «oscuros» propios del decadentismo. Entre algunos de los autores que trabajaron este tipo de temas podemos contar a Abraham Valdelomar, José Antonio Román, José Fiansón y José S. Chocano, de los cuales los últimos tres fueron denominados «decadentes» por el mismo Palma.<sup>40</sup> Por ejemplo, en su cuento “El círculo de la muerte”, Valdelomar nos narra las incursiones del personaje Alex Kearchy en el negocio del espectáculo, particularmente en la presentación de suicidios públicos, eventos que en el cuento resultan tener un éxito rotundo. Por su parte, en el relato breve “El tonel de whisky” de José Antonio Román, se narra sobre tres marineros que, sin saberlo, beben de un tonel en cuyo interior se encuentra un cadáver. A pesar de estos textos, al parecer, el tratamiento de temas morbosos o escandalosos fue más bien raro u ocasional entre los autores de este país, a excepción de Palma. Él manejó este tipo de tramas de manera constante, siendo tales temáticas sus favoritas.

La ya mencionada relación de la narrativa de Clemente Palma con el decadentismo es clara en sus hipotextos.<sup>41</sup> Tanto en la elección de los temas como en el tratamiento de éstos, se muestra una afinidad en la visión artística y poética.

---

39. *Ibid.* p. 291.

40. *Ibid.* p. 285.

41. Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. p. 14. Aquí Genette se dedica a definir y trabajar este concepto que establece relaciones entre un texto y otro. “Entiendo por ello [hipertextualidad] toda relación que une un texto B (que llamare hipertexto) con un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [...] Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado (renuncio a buscar, para un uso tan transitorio, un prefijo que subsuma a la vez el *hiper* —y el *meta*—) o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) «habla» de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación* y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo.”

*A rebours* (1884), de Charles Marie Georges Huysmans, es una de las obras más importantes del decadentismo. La correspondencia entre la novela de este autor y los cuentos de Palma se puede ver claramente al comparar la construcción de un par de personajes: en la novela de Huysmans se relata la vida y extravagancias del duque Jean Des Esseintes, un *dandy* que se dedica al disfrute de los sentidos y de lo estético a pesar de encontrarse constantemente en un estado de hastío. Este demuestra un amplio conocimiento de la variedad y calidad de múltiples bebidas alcohólicas; se nos describe el «órgano bucal» de Des Esseintes: un armario empotrado en la pared con varios barrilillos equipados con espitas de plata, capaces de servir en varios vasos a la vez con el presionar un botón. Este aparato y la manera como se le describe guarda cierta similitud con el «templo de Sileno» de Feliciano, personaje que aparece en el cuento de Palma “El credo de un borracho” (1907), no incluido en *Cuentos malévolos*. En esta narración se describe un cuarto meticulosamente ordenado donde se hallan una gran variedad de bebidas alcohólicas de todo tipo y de gran calidad. Tanto en el caso del «órgano bucal» de Des Esseintes, como en el del «templo» de Feliciano, se hacen amplias descripciones de los espacios, dando importancia a los materiales de los objetos o al mobiliario y resaltando el exquisito placer que sus dueños experimentan al estar en estos lugares: Des Esseintes hace «sinfonías» en su órgano bucal al tomar una bebida después de otra y otra; mientras que Feliciano registra en un índice las diferentes sensaciones que le procuran las diferentes bebidas. Este es solo uno de múltiples ejemplos de correspondencia entre la obra de Clemente Palma y trabajos decadentistas.<sup>42</sup>

Entonces, es notable la importancia del contexto decadentista en la producción de *Cuentos malévolos*, ya que este establece los antecedentes para la realización de esta obra que apunta a explorar lo malvado y lo perverso —ya que, en su carácter transgresor, estos eran temas muy atractivos para el decadentismo—, pero con ciertas características importantes que llegan a salir de lo prototípicamente decadentista, las cuales se tratarán más adelante en el análisis y clasificación

---

42. También son notables las similitudes de “La granja blanca” y “El hijo pródigo” de Palma, con “Vera”, de Villiers De-L’Isle Adam, e *Inno a Satana*, de Giosué Carducci, respectivamente.



de los cuentos. Sin embargo, la existencia de dichas particularidades no llega a contrarrestar el peso de la influencia de esta corriente que sirvió de aliciente al tratamiento de lo malvado en la cuentística de Palma.

### **La delimitación del mal**

Si bien la definición del concepto del mal es por sí misma un tema amplísimo dentro de la filosofía y la filología, ese no es el tema central de esta tesis y por ello formularé la definición del mal más concisa y adecuada posible para la clasificación de los cuentos, sin desviarme demasiado en cuestiones ajenas a *Cuentos malévolos*. Entonces, para dilucidar con mayor claridad y poder generar una definición adecuada, primero revisaré qué escribieron sobre este tema dos filósofos relevantes de la época: Friedrich Nietzsche e Immanuel Kant. Ambos autores son adecuados para conformar una definición del mal pertinente al análisis de los cuentos de Clemente Palma. Las referencias a filósofos como estos no son raras en la narrativa de este autor: Hegel y Kant son mencionados en el cuento “La granja blanca”; con lo cual es claro que el peruano tenía conocimientos de filosofía, lo que, aunado a la época de publicación de las obras de Kant y Nietzsche, hace muy probable que Palma hubiera leído algunos de sus textos. Además de que muchas de las racionalizaciones que hacen los personajes respecto a sus acciones malvadas pueden relacionarse fácilmente a las explicaciones que hacen del mal estos filósofos, particularmente la visión nietzschiana. Entonces, es posible encontrar concordancias entre lo planteado por los filósofos antes mencionados y los cuentos de Clemente Palma, donde el peruano expresa parte de su ideología.

Kant plantea que el hombre sigue las tendencias de su naturaleza, la cual lo lleva a perseguir sus «fines naturales»: la conservación y propagación de la especie humana. Dichos objetivos y las acciones necesarias para cumplirlos motivarían la formación de una moralidad que aplica tanto a lo individual como a lo colectivo. Como dichos fines son comunes a todos los seres humanos, la moral proveniente del cumplimiento de estos es natural y universal. De acuerdo a Kant, para determinar qué es o no moral basta el uso de la razón, a través de la cual los principios morales universales son comprensibles, ya que esta permite el establecimiento y cumplimiento

adecuado de imperativos categóricos a partir de los ya mencionados fines naturales. Esta moralidad universal después se codifica conformando las normas éticas de los diferentes estados y civilizaciones. Dicha codificación, junto con su evolución, no está exenta de ser desviada de lo universalmente moral, ya sea total o parcialmente; lo cual, según Kant, explica los casos de guerra o de comunidades enteras siendo inmorales, pero, si dicha comunidad sigue las tendencias naturales, se mantendrá dentro de la moralidad universal.

La naturaleza sería así portadora de una sabiduría y de una previsión capaces de llevar al hombre a la realización de sus fines. Los medios para esta realización se hacen presentes en la forma misma de enfocar el amor a la vida y el amor sexual; el primero, tendiente a la conservación del individuo; el segundo, a la de la especie. Es preciso subrayar aquí que la dimensión individual y la colectiva del hombre se reúnen en una misma finalidad planteada por la naturaleza.

[...]

El paso de la rudeza propia del estado humano natural a un estado civilizado estaría entonces asegurado por una legalidad exterior que se hace simultáneamente interior, es decir, conforme con la moralidad, lo cual da forma al progreso de la humanidad.<sup>43</sup>

Entonces el mal existe como una ruptura o desorden de un orden, si no divino, sí «natural» o «humano». Este orden natural de las cosas, este conjunto de reglas de conducta tanto explícitas como implícitas, es el orden moral. Con dicha explicación es posible plantear la idea de una determinación general de lo bueno sin recurrir a la existencia de entidades divinas ni sobrehumanas.

Friedrich Nietzsche va más lejos que Kant en lo que respecta a la explicación de la acción malvada sin ser motivada por la existencia de una voluntad maligna. Esto lo logra desechando la idea de una moral universal. Muy a diferencia de Kant, para Nietzsche, el origen del sistema moral de cada civilización no se da a partir de un elemento idéntico ni universal, como es la naturaleza, sino que proviene de los grupos ideológicamente dominantes de cada sociedad.

¡El juicio «bueno» no procede de aquellos a quienes se dispensa la bondad! Antes bien, fueron

---

43. Denis R. Rosenfield, *Del mal, ensayo para introducir en filosofía al concepto del mal*. pp. 53,34.

los buenos mismos, es decir, los nobles, los poderosos, los hombres de posición superior y elevados sentimientos quienes se sintieron y se valoraron así mismos y a su obrar como buenos, o sea como algo de primer rango, en contraposición a todo lo bajo, abyecto vulgar y plebeyo.<sup>44</sup>

De acuerdo con Nietzsche, el concepto de lo bueno tendría su génesis en la contraposición de lo correcto y lo incorrecto en la forma de ser, lo noble sobre lo plebeyo, y eventualmente, con una *metamorfosis conceptual*, pasarían a establecer un código de conducta o de valores morales.<sup>45</sup> Es decir, de acuerdo a lo escrito en *La genealogía de la moral*, aquellos en posición de poder marcaron a lo que les identificaba o formaba parte de sus características como algo deseable, algo bueno; lo que quedara fuera de dichas características era lo incorrecto, lo malo; basta recordar la amplia generalización que hizo la antigua Roma al llamar bárbaros a todos los pueblos ajenos a los modos y costumbres romanos. Posteriormente al establecimiento de valoraciones positivas o negativas a una u otra acción, el código de conducta moral iría evolucionando a la par de la civilización que lo sigue. Como cada cultura tiene su propio desarrollo histórico particular, también tendrá su propio sistema moral particular. Es dicha moral singular de cada sociedad la que define qué es bueno y qué es malo para sí. En *El anticristo* Nietzsche define esto en el contexto del judaísmo:

¿Qué significa «orden moral del mundo»? Que existe, de una vez y por todas, una voluntad de Dios acerca de lo que el hombre ha de hacer y ha de dejar de hacer; que el valor de un pueblo, de un individuo, se mide por su mayor o menor obediencia a voluntad de Dios; que en los destinos de un pueblo, de un individuo, la voluntad de Dios demuestra ser *dominante*, es decir, castigadora o premiadora según el grado de obediencia.<sup>46</sup>

En su crítica a las visiones morales provenientes de las religiones judeocristianas, Nietzsche remarca mucho que históricamente los valores de estas no han sido eternos, sino que, antes de estos, otros valores y otras consideraciones de lo bueno eran las

---

44. Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*. p. 37.

45. *Ibid.* p. 40.

46. Friedrich Nietzsche, *El anticristo*. p. 68.

predominantes. Con esto evidencia que las valoraciones de lo bueno y lo malo no son ni ahistóricas ni universales, sino que varían de una sociedad a otra y de un punto en el tiempo a otro; además de que la determinación de estas se basa en algún sistema moral, un cierto conjunto de reglas de conducta, siendo la voluntad de Dios el elemento que establece y delimita dicho sistema de reglas en el caso del judaísmo y muchas otras religiones.

Entonces los lineamientos de conducta son una variable entre culturas e incluso entre individuos: lo que para alguna sociedad es correcto para otra es malvado y la ruptura más típica se daría por una diferencia de valores que se contradicen. Lo malvado, que en particular parece oponerse directamente a lo bueno, no es un enfrentamiento directo a lo moral con la finalidad de ser malo, sino que es la contraposición de dos códigos éticos diferentes.

Más no se trata del mismo concepto «bueno»: pregúntese, antes bien, *quién* es propiamente «malvado» en el sentido de la moral del resentimiento. Contestado con todo rigor: *precisamente* el «bueno» de la otra moral, precisamente el noble, el poderoso, el dominador, sólo que cambiado de color, interpretado y visto del revés por el ojo venenoso del resentimiento. Hay aquí una cosa que nosotros no queremos negar en modo alguno: quien a aquellos «buenos» los ha conocido tan sólo como enemigos, no ha conocido tampoco más que *enemigos malvados* [...], aquellos mismos hombres que, por otro lado, en su comportamiento recíproco mostraban tanta inventiva en punto a sus atenciones, dominio de sí, delicadeza, fidelidad, orgullo y amistad, —no son hacia afuera, es decir, allá donde comienza lo extranjero, la tierra extraña, mucho mejores que animales de rapiña dejados sueltos.<sup>47</sup>

Con esto es claro que a diferencia de Kant y el cristianismo, para Nietzsche no existe una moral única ni universal, en consecuencia no hay tal cosa como alguna conducta o acción pura e inherentemente buena, pues la valoración de dicha acción como buena o mala será de acuerdo al código de conducta propio de quien la juzga y tal código es variable debido a su formación histórica.

Entonces, en la obra de ambos filósofos el mal aparece mencionado cómo la ruptura de un código de conducta dado, aunque el origen de este código varía según quien analice: el cristianismo atribuye su origen a la divinidad, Kant lo

47. Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*. p. 54.

atribuye a la naturaleza comprendida a través de la razón y Nietzsche al desarrollo histórico de las sociedades.

Se puede concluir que el mal no es una categoría cerrada, sino un concepto cuya delimitación depende completamente del sistema moral desde el cual se establezca. Las culturas, en su estructura social, tienen establecido de manera implícita un cierto orden «natural» de las cosas que abarca los roles de los individuos y grupos dentro de esta, así como un «deber ser» de las interacciones entre estos y toda una gama de elementos de la vida de los miembros de dicha cultura. Tal orden es lo moral, lo «bueno»; lo «malo» es aquello que rompe este orden supuestamente natural, ya sea un evento o una acción. Por eso el mal existe por oposición: el mal es aquello que se opone y genera una ruptura del bien, que está constituido por lo que «debe ser» según todos los supuestos morales de la sociedad que maneja un determinado orden. A partir de esto se puede decir que cada cultura y sociedad define para sí qué es bueno y qué es malo: mientras que en algunas culturas la muerte por lapidación se puede considerar una sentencia justa como castigo a una falta, en otras esto se percibiría como completamente negativo; en el caso de la cultura que maneja la lapidación como castigo esta es una acción que restablece el orden moral perturbado por infracción que causó dicho castigo, como podría ser el caso de un adulterio que rompió el orden «bueno» de un matrimonio, ruptura que como tal es malvada, y la lapidación es la acción buena que reestablece el orden roto. En contraparte, una cultura o sociedad que no maneje la lapidación como un castigo ni necesario ni válido para ninguna falta, verá a este evento como la ruptura malvada. Por esto no se puede hablar de una acción, sujeto ni objeto que sea inherentemente malo; solo adquirirán la calidad de malos al estar sujetos a una visión moral que los catalogue como tales.

Finalmente, el mal como incumplimiento de lo moral es un elemento común tanto en Nietzsche como en Kant. Por ello la definición del mal para esta tesis sería como sigue: *lo malo es aquel pensamiento o acción que de manera deliberada es contrario a lo establecido como bueno dentro de un código social dado*. Con dicha definición es importante delimitar qué elementos conforman la moralidad que juzgará a algo como bueno o malo. En el contexto cultural de Clemente Palma,

los elementos más importantes serán el catolicismo latinoamericano y los valores adoptados por la particular burguesía peruana.

Al leer la tesis *Filosofía y arte* de Clemente Palma, es evidente que él estaba consciente de varios de los matices que se han de tomar en cuenta al tratar temas aledaños a la ética y no cae en la trampa de clasificar lo correcto y lo incorrecto según los presupuestos religiosos de su contexto. En el capítulo uno, párrafo seis, de la ya mencionada tesis, él claramente diferencia moral y religión, pero sabe que para la percepción de la mayoría, la religión y moral están estrechamente correlacionadas y se pueden considerar como equivalentes:

Y no se diga que la moral es independiente de la religión. Esto es rigurosamente cierto, y nadie más que yo, es enemigo de esas torpes confusiones que se acostumbra hacer de principios que coexisten, pero que no están fundidos el uno en el otro en una sola entidad ontológica. Es rigurosamente cierto en un orden puramente teórico; pero, entrando en el orden de los hechos reales, os encontraréis que los principios de moral y religión siempre están unidos íntimamente en el corazón del pueblo de asociaciones misteriosas.<sup>48</sup>

De igual manera Palma no manejaba la idea de una entidad sobrenatural que determinara lo correcto y lo incorrecto. No se lamentaba por la progresiva pérdida de espiritualidad en la sociedad, ni por la existencia del anticlericalismo; muy al contrario, él era un ateo declarado que consideraba al ateísmo un punto más avanzado de desarrollo de las civilizaciones.

Tal es, señores, el proceso del ateísmo en la vida de los pueblos. Sólo llega a surgir razonado y frío, en pueblos que han llegado a un alto grado de cultura intelectual, pues sólo en esta condición puede el hombre llegar a sacudirse de las preocupaciones seculares que han fermentado en su raza; sólo así puede llegar a la conciencia de su propio valor y de la intensidad de sus fuerzas. Desde luego, aunque en el concepto de los ortodoxos sea imposible toda moralidad sin el concepto de Dios, es indudable que el ateísmo, así, como resultado de un desarrollo intelectual superior, tiene una moralidad profunda.<sup>49</sup>

---

48. Clemente Palma, *Filosofía y arte*. p. 11.

49. *Ibid.* p. 5.

Sin embargo, al concebir el mal en su literatura lo hace de acuerdo a lo malo proveniente de la moralidad común y corriente de la gran mayoría de los peruanos de su época: aquella que no está basada en los imperativos categóricos Kantianos, ni es consciente de su mutabilidad histórica, sino que es considerada por aquellos que la siguen como universal y proveniente de un orden divino. El uso de la moral y de la imaginería cristiana en su obra proviene no a partir de que él creyera en ellas, sino del valor artístico que encontró en estas, particularmente en cuanto al aspecto de lo malvado y lo satánico. Además, sus cuentos no solo tomaron estos temas socialmente mal vistos o decadentes como un motivo literario, sino que en ellos el autor expresó sus propias ideas filosóficas, religiosas o sociales, siendo el mal uno de estos temas y el central en *Cuentos malévolos*. En una carta a su padre, Ricardo Palma, Clemente habla sobre esto. Tal carta se puede leer en los apéndices del tomo dos de la *Narrativa completa* de Clemente Palma:

Insistí en ponerle este título [*Cuentos malévolos*] y no el de *Páginas malévolas* que me aconsejas, porque la selección que he hecho para este primer libbrejo es puramente de narraciones que si bien encierran tesis filosófica, religiosa o social tienen la forma de cuento y todos o la mayor parte de ellos desarrollan alguna idea de las que el criterio ortodoxo considera y juzga como impía o inmoral.<sup>50</sup>

Entonces, para poder aplicar la anteriormente fraseada definición del mal a *Cuentos malévolos* es necesario acercarse a la moralidad establecida durante su producción. En el Perú de fines del siglo XIX existieron dos factores muy influyentes en los códigos de conducta sociales: los ideales burgueses europeos adoptados por la burguesía peruana y, de importancia capital, la moral planteada por el catolicismo peruano; los cuales serán factores que delimitarán lo malo en este análisis, puesto que Clemente Palma ocupa y simboliza lo malvado en su obra manejando el mal propio de su contexto: el de la religión católica y la «moral burguesa»; la una típicamente delimitada por su propio dogma religioso y sistema de valores comúnmente expresados en los sermones de la misa y en el catecismo, y la otra por los códigos de conducta y de valoración desarrollados por tal clase social.

---

50. Ricardo Sumalavia (Ed.), *Narrativa completa*, vol. 2, p. 379.

## Capítulo segundo: Mal activo o en acciones



### Actores malvados

El mal activo o en acciones se concibe como actos perpetrados por los personajes de la narración. Al mencionar este tipo de maldad lo primero que viene a la mente son actos de violencia, principalmente física. Asesinatos o agresiones son ejemplos muy claros de representaciones del mal que caben dentro de esta clasificación.

En este mandamiento [no matarás] está prohibido, no sólo matar a otros o a sí mismo, sino también herir a otros o a él mismo. Un hombre que pone manos violentas en otro, o le hiere, o le da una bofetada, como Mateo a Jesucristo, le hace una injuria, mayor o menor, en proporción no sólo a la mayor o menor herida o golpe, sino también a la persona que le da y que le recibe; porque es, sin duda, que un joven que da un golpe a un anciano, un hijo que amaga a su padre, hace mayor injuria que si fuera a otras personas de menos consideración. El que da golpes que pueden ser de muerte, como palos, pedradas, puñaladas u otros semejantes, cuyas heridas no pueden ir medidas, es reo de homicidio delante de Dios, aunque no se siga la muerte, por el peligro de matar en que se pone.<sup>1</sup>

Curiosamente, y como se verá en este capítulo, ejemplos tan claros no son tan comunes y no tienen tanto protagonismo como cabría esperar en una antología sobre la maldad. Es destacable que, en varios de los ejemplos en los que el mal activo aparece de manera violenta o explícita, este no suele ser el foco central del cuento donde se presenta, y que aquellos males activos que resultan menos directos son los que llegan a ser el punto de atención de la narración. Tal es el caso de la inacción deliberada del personaje Marcof en “Los canastos” o del homicidio a través de influencia sugestiva en “Idealismos”.

---

1. Santiago José García Mazo, *El catecismo de la doctrina cristiana explicado*. p. 177.



Si nos atenemos a la delimitación que hace Mieke Bal del concepto de fábula para el estudio narratológico,<sup>2</sup> los actos malvados de esta clasificación serían aquellos que se dan en el ya mencionado nivel de la fábula. Pero esto no significa que se dejarán de lado otros aspectos narrativos en el análisis, ya que poner atención a estos resulta esclarecedor en cuanto a los métodos que tiene Palma para plasmar el mal. De acuerdo a la definición anteriormente planteada, las acciones son malvadas al darse en contra de aquello que sería lo moral y correcto, según la perspectiva religiosa cristiana y, como veremos más abajo, de la llamada «moral burguesa». En esta clasificación entran los cuentos “Los canastos”, “Idealismos”, “Los ojos de Lina” y “Una historia vulgar”, como los más paradigmáticos, y también muestran características de esta categoría “Parábola”, “El quinto evangelio”, “Las vampiras”, “Tengo una gata blanca” y “La granja blanca”. Es importante tener en cuenta que dentro de los cuentos pueden emitirse juicios de valor respecto a lo que sucede en la narración, sin que estos juicios coincidan con nuestra definición del mal ya establecida. Para acercarnos a esto resulta muy útil tener en cuenta desde qué perspectiva son emitidos dichos juicios o, como dice Mieke Bal, quién focaliza.<sup>3</sup>

2. Mieke Bal, *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*. p. 14. “La fábula, entendida como material al que se da forma de historia, se ha definido como una serie de acontecimientos. [...] Los estructuralistas suelen operar a partir del presupuesto de que la serie de acontecimientos que se presentan en una historia debe responder a las mismas leyes que controlan el comportamiento humano, puesto que de otro modo sería imposible entender un texto narrativo.” Entonces, al concentrarse en la fábula se observan exclusivamente los hechos ocurridos dentro del relato, ordenados de forma cronológica. Evidentemente, toda acción ejecutada por los personajes puede tener repercusión en dichos hechos. Diferenciar entre fábula y otros elementos narrativos resulta útil al delimitar entre lo ocurrido y cómo esto es percibido por los personajes o el narrador.

3. *Ibid.* p. 107-108. “Cuando se presentan acontecimientos, siempre se hace desde una cierta «concepción». Se elige un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo, ya se trate de hechos históricos «reales» o de acontecimientos prefabricados [...] Me referiré con el término *focalización* a las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presenta. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se «ve», lo que se percibe.” Entonces, al tomar en cuenta la focalización es posible notar desde qué perspectiva se narran los hechos; finalmente, el focalizador es aquel desde cuya perspectiva se presenta la fábula. Si bien lo más típico es que quien focaliza sea el narrador, esto no es siempre cierto, cuando un personaje habla sobre algo es este quien focaliza sobre lo dicho, también es normal que un narrador externo u omnisciente narre desde el punto de vista de un personaje, tomando en cuenta sus opiniones, percepciones o consideraciones. Al contrastar los hechos con cómo son focalizados y por quién son focalizados, salen a la luz aspectos interesantes de los narradores y los personajes de *Cuentos malévolos*.

Esto resulta medular en el análisis de los cuentos “Los canastos”, “Idealismos”, “Los ojos de Lina” y “Una historia vulgar”.

En primer lugar está “Los canastos”, donde el personaje principal, Marcof, a menudo concurre en acciones inmorales, como golpear a su esposa e hijos. Sin embargo, este no es el momento central del cuento, sino cuando ve a un carretero casi sordo, Vassielich, cruzar un puente en cuyo trayecto las canastas de peces que carga caen al río, esto sin que el primero trate de avisar al carretero. La actitud malvada central del cuento se da entonces en dos acciones: primero la *deliberada* inactividad ante la caída de los canastos, a sabiendas de que la pérdida de los peces le traerá desgracia y sufrimiento al otro, ya que Marcof prefiere callar y observar para su entretenimiento:

Lo vi caer y una voz muy débil me murmuraba dentro algo así como: «avisa a ese infeliz carretero que su carga se va al río». Pero el invierno me gritaba más alto: «cállate, hombre, y límitate a mirar, ¿no es curioso y entretenido ver caer veinte canastos, uno detrás de otro, como una manada de estúpidos carneros?» y la verdad es que preferí esto.<sup>4</sup>

Y segundo, en el informar demasiado tarde a Vassielich sobre la caída de los peces para regodearse en el trágico destino de este. Como podemos ver, no son acciones particularmente violentas, la saña o maldad residen en las motivaciones del propio narrador-protagonista: su entretenimiento basado en el sufrimiento ajeno y dañar a otro por el simple deseo de ser recordado. De hecho, es con esto que se abre el cuento, siendo preferible para este personaje el ser largamente recordado por su maldad que el ser olvidado rápidamente a pesar de su bondad, de allí su regodeamiento final. Sin embargo, a pesar de ser un elemento que supuestamente motiva al personaje, él no da muestras excesivas de interés por ser recordado, más allá de su declaración inicial, parece más interesado en entretenerse con la desgracia de Vassielich. Las motivaciones egoístas de Marcof se cumplen a costa del sufrir ajeno y el protagonista no se considera a sí mismo malo por naturaleza, afirma ser bueno pero el frío del invierno saca de él un ánimo violento y cruel.

---

4. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 180.

Os juro que yo soy bueno, que soy un buen padre de familia, pero solo en la época en que hay sol en este cielo brumoso. ¡Oh!, la bruma invernal me hace daño y me convierte en malvado. [...], entonces me siento nihilista, capaz de ser ladrón y asesino; lo rojo me excita, y lo afilado y lo agudo me fascinan.<sup>5</sup>

Esto es corroborado incluso por su esposa:

Cuando llega la época de las primeras nevadas, mi mujer me dice: «Marcof, padrecito mío, ya las malas ideas comienzan a fulgurar en tus ojos. Ya viene el tiempo en que no vives sino gruñendo y blasfemando, en que nos aporreas a tu hijo y a mí. Mira, no te alejes de la estufa, porque el hielo te hace malvado...»<sup>6</sup>

Ahora, no podemos dejar de recordar que toda la narración es focalizada por el propio Marcof, los juicios de valor son emitidos por él, y por lo tanto, son poco confiables para el lector en lo que respecta a evaluaciones morales. La influencia malévola del frío solo nos es dada a conocer por él, y si bien su esposa menciona algo al respecto, esto es por medio de una cita dada por el mismo narrador-protagonista. Entonces, cabe la posibilidad de dos lecturas, una en la que los actos del protagonista son producto del efecto maligno del frío y otra donde Marcof le miente al lector, dando esta explicación fantástica como un pretexto o excusa de sus obras. Todo el cuento es focalizado por él y si se toma una interpretación u otra depende de si el lector decide confiar o no en este narrador.

Como mencioné anteriormente, la acción principal del cuento es la decisión de Marcof de no prevenir sobre la caída de los peces. Esto es un tanto particular ya que técnicamente no hizo nada, es decir, su acción consiste en una inacción. Él decide no prevenir a Vassielich. Sin embargo, mantengo esto dentro de la clasificación de mal activo, no tanto por la falta de acción ante la caída de los peces, sino por la decisión activa de no hacer nada y por las motivaciones de dicha decisión; clarificando: la acción de Marcof fue su elección. Además es importante recordar que después de la caída de los peces Marcof aborda a Vassielich para informarle de su desgracia y deleitarse en esta, acción final que cierra la narración.

---

5. *Ibid.* p. 179.

6. *Idem.*

—Pude avisarte, padrecito, desde que vi caer el primer canasto. Mas ¿para qué? Mañana habrías olvidado el favor que te hacía: en cambio, cuando te lleven a la cárcel, y tu mujer y tus hijos lloren en la miseria, te acordarás de mí, cierto que para maldecirme, pero te acodarás...<sup>7</sup>

Otro cuento es “Idealismos”, donde nuestro narrador-protagonista y focalizador principal mata a su novia mediante pura sugestión o influencia. En este caso hay un aspecto interesante de control: el narrador afecta de forma sugestiva la situación anímica de su novia Luty, siendo este capaz de manipularla emocionalmente al punto de causarle diferentes estados de ánimo o enfermedades a voluntad: “La gestación de su alma, el modelado de su corazón y de su cerebro se realizó conforme a mi deseo, formé su alma como quise, en su corazón no dejé que se desarrollaran sino sentimientos determinados, su cerebro no tuvo sino las ideas que me plugo.”<sup>8</sup> Esta dominación aparentemente sobrenatural se explica parcialmente: el narrador protagonista afirma que tiene tal influencia sobre Luty, que a través de sus conversaciones la persuade de las opiniones e ideologías que él quiere, avasalla la inocencia e ingenuidad de Luty con un convencimiento tan fuerte que ella es afectada por este incluso a un nivel fisiológico; con lo que se aclara que el control es totalmente subliminal, casi hipnótico.

Mi obra, desde hace tiempo, ha sido imbuir en Luty cierto pesimismo celestial, ir matándola moralmente con nociones ideales mortíferas. La convencí de que la muerte es una dulce ventura, un premio inefable de los amores profundos y castos, el nudo infinito del amor. Todas mis palabras y caricias llevaban escritas con caracteres invisibles, pero hipnóticos, la orden: —«muere, Luty mía, muere».<sup>9</sup>

El personaje-narrador afirma no ser cruel ni malvado, sino que de hecho sus actos son de amor, nobleza y honradez, a pesar de que su acción consiste en usar su influencia psíquica-emocional sobre Luty para causarle la muerte (ella muere de neurastenia y clorosis, un tipo de anemia). Afirma amarla y que su acto homicida tiene como finalidad el conservar su pureza al evitarle el conocimiento sexual o cualquier

7. *Ibid.* p. 182.

8. *Ibid.* p. 184.

9. *Ibid.* p. 187.

«perversión» proveniente de él; así mismo, asevera haber tenido deseos sexuales dirigidos hacia Luty. Así que, para evitar la degeneración de ella, el personaje-narrador decide causarle la enfermedad y eventual muerte con su influencia. Con esto se puede entender que de acuerdo al narrador, el conocimiento sexual por parte de Luty sería algo que rompería su pureza y con el ideal de amor.

Al igual que “Los canastos”, la acción principal en “Idealismos” no es explícitamente violenta. Aun así, la intención de causar la muerte de Luty es clara y contraria a aquello que en el contexto moral de la época se consideraría bueno, el protagonista es consciente de esto y prevé las posibles acusaciones de crueldad de su parte. Ahora, si bien la crueldad es una forma del mal, es una faceta más específica de este: cruel es aquello o aquel que se deleita, que se complace, con el sufrir ajeno, ya sea presenciando estos padecimientos o produciéndolos. El narrador afirma que sus acciones no son crueles sino incomprensibles para alguien inmerso en la «moral burguesa».

Vosotros, los espíritus burgueses, si leyeráis estas páginas no podríais comprender jamás que la muerte de mi adorada prometida, de mi inocente Luty, pudiera alegrarme profundamente. Al contrario, sentiríais hacia mí viva repulsión y gran horror por mi crueldad. ¡Bah, pobres hombres!, no pensáis ni amáis como yo, sino que sois simplemente ridículos sentimentales.<sup>10</sup>

El narrador-protagonista entonces contraría o pervierte los valores de su sociedad, los cuales define como burgueses. En su afán de mantener una relación «pura» con su amada procede a matarla. El propio título del cuento nos da una gran pista de sus motivaciones. Él pretende mantener una relación de carácter puro e ideal con Luty, más cercana a las visiones del romanticismo, y alejada de lo que percibe como la vulgaridad burguesa, así como de los aspectos corporales e impuros de la sexualidad.

A pesar de la temprana perversión con que estaban contaminadas mi filosofía y mi vida íntima, jamás habría tratado de pervertir el alma de Luty, ni de poner en juego sus energías sensuales. Luty era pura aún, sin malicia, sumida en la ignorancia más profunda de las miserias e ignominias del amor.<sup>11</sup>

---

10. *Ibid.* p. 184.

11. *Ibid.* p. 185.

También tenemos el caso del cuento “Los ojos de Lina”, en el cual el teniente Jym, el narrador-personaje, se siente terriblemente perturbado por alguna característica sobrenatural no especificada de los ojos de su novia Lina. Cuando Jym confiesa el horror que le producen los ojos de su amada, esta decide sacárselos para poder contraer matrimonio y vivir con él. En “Los ojos de Lina” al igual que en “Los canastos”, se sugiere un elemento de maldad subyacente y sobrenatural no definido ni aclarado, que bien podría ser fantástico<sup>12</sup> o producto de la mente del narrador-protagonista. Si en “Los canastos” se atribuye al frío una influencia malévola, en “Los ojos de Lina”, existe una demonización de los ojos. Son abundantes los pasajes donde se describen y se les atribuyen ciertos aspectos fantásticos e inquietantes para el narrador-protagonista.

Cuando Lina fijaba sus ojos en los míos me desesperaba, me sentía inquieto y con los nervios crispados; me parecía que alguien me vaciaba una caja de alfileres en el cerebro y que se esparcían a lo largo de mi espina dorsal; un frío doloroso galopaba por mis arterias, y la epidermis se me erizaba, como sucede a la generalidad de las personas al salir de un baño helado, y a muchas al tocar la fruta peluda, o al ver el filo de una navaja, o al rozar con las uñas el terciopelo, o al escuchar el frufú de la seda o al mirar una gran profundidad.

[...]

Nadie me quitará de la cabeza que Mefistófeles tenía su gabinete de trabajo detrás de esas pupilas.<sup>13</sup>

Los ojos tienen una cierta maldad desde el punto de vista de Jym, para él son elementos que rompen con el orden natural de las cosas, le perturban y le afectan, así que los ojos en sí son malvados para él, pero al igual que el frío en “Los canastos”,

12. Peter Childs, Roger Fowler, *The Routledge dictionary of literary terms*. p. 83. “It is the characteristic of the *fantastic* text that the reader is made unsure how to interpret and respond to the events narrated. Critics have stated that the fantastic cannot exist without the notion of a clear dividing line (which the text transgresses) between things possible according to the laws of nature and things supernatural and impossible: for some, what defines the fantastic is a brutal intrusion of the mysterious in real life.” “Es característico del texto *fantástico* generar inseguridad al lector respecto a cómo interpretar los eventos narrados. Críticos han afirmado que lo fantástico no puede existir sin la noción de una clara línea divisoria (que el texto transgrede) entre lo posible, de acuerdo a las leyes de la naturaleza, y lo sobrenatural e imposible: para algunos, lo que define lo fantástico es una brutal intromisión de lo misterioso en la vida real.” La traducción es mía.

13. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, pp. 218,220.

esta característica sólo la apreciamos desde la focalización del narrador-protagonista y es igualmente poco fiable, aunque no por eso deja de resultar interesante. Pero lo que coloca a este cuento en esta categoría es una acción extrema por parte de Lina: la automutilación para complacer a la pareja. Para eliminar el horror que su amado tiene respecto a sus ojos, Lina se los saca y regala a él.

Lina me alcanzaba sonriente los regalos, y yo, con galantería de enamorado, la besaba la mano. Por fin, trémula, me alcanzó la cajita:

[...]

—¡Es mi regalo de boda! —respondió tranquilamente. Lina estaba ciega. Como huéspedes azorados estaban en las cuencas unos ojos de cristal, los suyos, los de mi Lina, esos ojos extraños que me habían mortificado tanto, me miraban amenazadores y burlones desde el fondo de la caja roja, con la misma mirada endiablada de siempre...<sup>14</sup>

Vale la pena mencionar que al final de “Los ojos de Lina”, Jym admite ser el autor del relato, revelando a la fábula como una mera ficción, aun así esto se da de manera breve para cerrar el marco narrativo. El cuento recuerda a “Idealismos”, allí la mujer también se causa daño a sí misma por influencia de su amante, aunque hay diferencias importantes en los dos cuentos, en primer lugar sólo hay iniciativa de parte de una las mujeres: Lina sabe lo que hace y se automutila por decisión propia, ella es un agente en el relato, aún más que su novio, quien es afectado por sus ojos; mientras que Luty, de “Idealismos”, solo obedece pasivamente lo que su amante desea. En segundo lugar está el nivel de fatalidad del daño, una muere y otra se saca los ojos. Finalmente, en ambos cuentos hay una provocación a la conducta autodestructiva de la amante por parte del narrador-protagonista. Se puede sugerir que, aunque esta provocación es muy diferente en ambos cuentos, sigue funcionando como una forma de «escandalizar al burgués», si asumimos que el posible lector se maneja conforme al código moral que los actos de los personajes y las apreciaciones de los narradores transgreden. El propio cuento recurre a un elemento de *shock* en la decisión de Lina de sacarse los ojos, es algo apuntado a «escandalizar a la moral burguesa», lo que es muy común entre los decadentistas.

---

14. *Ibid.* p. 224.

Otra similitud entre estos cuentos es el nivel de narración,<sup>15</sup> en ambos casos el relato se nos da enmarcado. “Idealismos” se muestra como un cuaderno hallado en un tren, lo cual lo coloca en un segundo nivel narrativo; mientras que en “Los ojos de Lina” el narrador reproduce lo contado por el teniente Jym, colocando esto en otro segundo nivel narrativo. Similar a los anteriores, en “Los canastos” también tenemos la mayor parte de la narración en un segundo nivel ya que el acontecimiento de la carreta nos es relatado por el propio Marcof, con la diferencia que en este último caso no se nos da un marco bien definido, el narrador-protagonista empieza su narración casi directamente. Con esto es clara una cosa, en los tres cuentos el focalizador principal, y casi único, es el narrador-protagonista. Podemos considerar que en los cuentos ya mencionados tenemos narradores poco confiables, ya que todos sus comentarios no narrativos<sup>16</sup> serán propios. Entonces vale la pena recordar que, de acuerdo a Nietzsche, la moralidad es variable entre sociedades e individuos. Los narradores de “Los canastos” y de “Idealismos” no se ven a sí mismos como malvados a pesar de sus acciones, la moral que ellos manejan es ajena a la moral del lector. El narrador-protagonista considera el acto de matar a Luty como algo noble

15. Mieke Bal, *op. cit.* pp. 140-142. En la metodología de Mieke Bal, no solo el narrador narra, es decir, si bien es este quien usualmente expone los hechos, dada la situación de que un personaje describa algún objeto u hecho en su diálogo este último también narra; dicho de manera un tanto redundante, el narrador principal narra cómo el personaje narra. Esta «narración subordinada» sería una narración en segundo nivel, de igual manera, otra instancia de subordinación presente dentro del dialogo de dicho personaje sería considerada como una narración en un tercer nivel. La delimitación de niveles narrativos también toma en cuenta instancias como la del «manuscrito hallado» que se presenta en el cuento “Idealismos”, donde los hechos son expuestos en un cuadernillo que la narración de primer nivel presenta. Es importante tomar en consideración estos cambios de nivel narrativo, ya que usualmente conllevan un cambio de perspectiva o focalizador.

16. *Ibid.* p. 133. “Hemos denominado *discursivas* a las partes del texto que refieren a algo general. Los fragmentos textuales discursivos no se refieren a un elemento (proceso u objeto) de la fábula, sino a un asunto público. A partir de esta definición, parece que el término «discursivo» debería tomarse en su sentido más amplio. No sólo las opiniones, sino también las declaraciones sobre el estado material del mundo, caen dentro de esta definición [...] Las frases de este tipo no comunican más que una *visión* de la realidad.” Entonces, los comentarios no narrativos o discursivos son elementos textuales que no refieren a personajes u objetos específicos ni a ningún acontecimiento particular de la fábula, simplemente se *opina* sobre algo, se describe o adjetiva sobre elementos generales o públicos, como la llamada «moral burguesa» en “Idealismos”. Estos comentarios son útiles, ya que no es raro que sean juicios de valor, los cuales pueden delimitarse junto al personaje o narrador que los emite para dilucidar su moral y contrastarla con la moral propia de la época.



que conserva la pureza de su amada y la naturaleza diáfana de su amor ideal. Marcof es más cínico en el aproximamiento a sus acciones, admite una cierta maldad en ellas, pero culpa de estas al efecto perversor del frío y nos jura que es un buen hombre y padre de familia a pesar del abuso doméstico del cual son víctimas su esposa e hijos. Al término del cuento afirma, refiriéndose a la caída de los canastos de peces: “Después de todo, el sitio de los peces era el río y no los canastos. He restablecido, pues, el equilibrio de la naturaleza”.<sup>17</sup> Esto como una especie de justificación que no deja de tener un toque de cinismo. Ambos focalizadores tratan de mostrarse a sí mismos bajo luces positivas, sin embargo, a pesar de todos sus comentarios no narrativos es claro, para un lector que siga la distinción de lo bueno y lo malo expuesta por el cristianismo o por los valores burgueses, que los actos narrados son malos.

### **La mujer sexual y perversa en la nueva burguesía**

Aquí es importante la revisión de la ideología burguesa ya que también fue uno de los ejes que llegaron a establecer la diferencia entre lo que era considerado moral e inmoral. Para este punto de la historia, la burguesía ya no era únicamente una clase comerciante, sino que ya tenía toda una serie de conductas y actitudes que la caracterizaban; aunque no siempre de manera clara, sí lo suficiente como para convertirla en un factor importante de las sociedades del siglo XIX. Ser burgués ya no era solamente comerciar, era ostentar un rango producto de las ganancias económicas que obtiene el comerciante exitoso. Son la formación, la educación y la ideología los factores que llegaron a determinar realmente a la burguesía como clase, lo que permitió que individuos de oficios no mercantiles, como médicos o abogados, se acomodaran sin gran problema dentro de esta clase.

¿Qué es, pues, un burgués? El burgués es un personaje que dispone de dinero, pero sobre todo que lo utiliza de una manera burguesa, llevando una contabilidad; es un personaje que pretende escapar a las contingencias materiales y que no aspira más que a una cosa: retirarse de la vida profesional para poder vivir «burguesamente».<sup>18</sup>

17. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 182. Esta frase también podría ser una referencia sarcástica a la expresión «pescador de hombres» que se usa en la cristiandad para referirse a Jesucristo y proviene de Lc. 5.1-11.

18. Guy Palmade (comp.), *Historia universal siglo XXI: la época de la burguesía*. vol. 27. p. 153.

En su artículo “Burguesía, comerciantes, capitalidad y minorías en el siglo XVIII”, Rafael Torres Sánchez comenta que la gran mayoría de estos nuevos burgueses provenían no de la capital, sino de la periferia, lo cual les dio, inicialmente, un carácter marginal. También hay que recordar que en la tradición europea las clases altas estaban caracterizadas no solo por su riqueza sino también por su «nobleza». La aristocracia había sido la clase acomodada y regente de las naciones europeas por siglos y el ser aristócrata no era una condición que se ganaba sino que se heredaba. El burgués era un «nuevo rico» que no conocía las formas propias de la elite. Sin embargo, esta exitosa nueva clase rápidamente se adaptó a las costumbres de las clases altas y, eventualmente, se convirtió en la alta cultura misma, logrando que sean sus ideas y costumbres los hegemónicos.

Aunque el traslado a Londres era una condición necesaria en una estrategia expansiva, tuvo el inconveniente de evidenciar su condición de marginales ante las élites londinenses, cuya respuesta fue de abierto rechazo. Para facilitar la integración y solventar la hostilidad de los grupos dirigentes tradicionales resultó imprescindible acceder a la condición de caballero y demostrar un liderazgo social. La condición de caballero, en Inglaterra y hacia mediados del siglo XVIII, era sobre todo una forma de vivir y de comportarse, y ello facilitó su adquisición. El éxito económico permitió el despliegue de una activa participación en sociedades de fomento y reformas sociales, que les permitieron mostrar un liderazgo social imbuido por el paternalismo y las ideas ilustradas.<sup>19</sup>

Este aspecto de la sociedad europea debe ser considerado, ya que la narrativa de Palma muy a menudo se da con personajes y en contextos no peruanos: “Los canastos” e “Idealismos” se delimitan en Rusia, “Los ojos de Lina” en Noruega y “Una historia vulgar” en Francia, esto probablemente por la influencia tanto del decadentismo europeo como del modernismo americano, y por ello limitarse a las características de la burguesía peruana sería un error. La «moral burguesa» que aparece referida en las narraciones de *Cuentos malévolos* es, en general, aquella que Palma abrevó de sus lecturas decadentistas: la europea. La forma en que esta fue plasmada y atacada por los decadentistas también tuvo influencia en la obra del peruano. Es a

---

19. Rafael Torres Sánchez, “Burguesía, comerciantes, capitalidad y minorías en el siglo XVIII”, en *Memoria y civilización*. p. 211.

esta conformación moral y de conducta burguesa a lo que se refiere el narrador de “Idealismos” al declarar que su homicidio, que él denomina “acto de amor, nobleza y honradez”,<sup>20</sup> habrá de ser interpretado como un acto cruel y paradójico por los espíritus burgueses, mismos espíritus a los cuales habrá de horrorizar el acto extremo de Lina y con cuya moral habrá de chocar con las justificaciones que da sobre sus actos Marcof.

Aclarado lo anterior, vale la pena agregar a “Una historia vulgar”. El cuento recurre a una variación del manuscrito hallado: la historia escuchada. El narrador inicial rápidamente da paso al narrador principal, el cual muestra ser el narrador-protagonista común de Palma; por lo que, al igual que en los cuentos anteriores, la narración principal se da en un segundo nivel y está llena de las opiniones del narrador-focalizador. También choca con la anteriormente delimitada «moral burguesa» con actos malvados de carácter sexual, evidentemente también basados en acciones por parte de los personajes. El protagonista, Ernesto, aparece contrastando al narrador típico de Palma, es delimitado como una especie de «amigo piadoso», creyente en la moral y la belleza del mundo, y en el cual los valores del romanticismo y el cristianismo son muy evidentes.

El buen Ernesto no creía en el mal; decía que los hombres y las mujeres eran inmejorables, y que la maldad se revelaba en ellos como una forma pasajera, como una condición fugaz, como una crisis del alma humana sin dejar huellas; la maldad era, según él, un *estado* anormal como la borrachera y la enfermedad.<sup>21</sup>

Todo esto y otras características de dicho personaje son ampliamente descritas y caracterizadas por el narrador-focalizador de este cuento. Hay que notar que en este caso el narrador, si bien es un personaje en la narración, no es el protagonista a diferencia de los cuentos anteriores.

Un punto importante es un debate entre Ernesto y el narrador respecto al amor, el primero es crítico de la forma en que su interlocutor lleva sus amoríos, de una forma más libertina de lo que se consideraría correcto; mientras que el narrador

---

20. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 189.

21. *Ibid.* p. 208.

mantiene como poco realista la visión ideal que tiene su amigo respecto al tema. Esto y otros elementos funcionan para plantear a Ernesto como alguien muy idealista, moral y con una visión positiva del mundo y las personas. Después se describen las interacciones de este con Margot y Suzón, dos hermanas con las cuales entabla amistad a raíz de que él leía frecuentemente el periódico para su padre ciego. Luego, se enamora de Suzón y establecen una relación de noviazgo. Posteriormente llegan a la casa de Suzón su tía y sus primos, los cuales son una niña de doce años y dos niños: uno de doce y otro de quince. Estos son descritos como traviesos y muy apegados a Suzón, agregando además una cierta aura perversa a su descripción, un guiño al desenlace del cuento: “Los tres muchachos eran algo pervertidos, para su edad, pues, apenas veían que Suzón y Ernesto conversaban en voz baja, se hacían guiños maliciosos, por lo que este [Ernesto] les profesaba muy cordial antipatía.”<sup>22</sup>

En una ocasión, pensando estar solo en la casa con el padre ciego, Ernesto entra a la habitación de Suzón con la intención de conversar, allí ve algo que le impacta y lo orilla al suicidio. No se dice clara ni explícitamente que es lo que ve, con lo que se genera un *suspense*<sup>23</sup> que queda parcialmente resuelto al final del texto. El elemento que nos da a entender lo que el protagonista vio se revela en una carta anónima que seis años más tarde el personaje-narrador manda al ahora marido de Suzón Herbart: “«los pilluelos son menos inofensivos de lo que parecen». No consienta usted que madame Herbart acaricie más chicuelos que los propios”.<sup>24</sup> Es fácil intuir la implicación de que Ernesto encontró a Suzón manteniendo relaciones inmorales de un carácter sexual con sus primos.

Perverso es aquello que no solo es malo, sino que además corrompe, influye con su maldad a otros, pero también es muy típico el uso del término para referirse a lo malo limitado al campo de lo sexual. Centrándose más en este segundo uso de «perverso», Suzón es una pervertida. El narrador especula que es más la ruptura de los supuestos de pureza que tenía Ernesto que las propias acciones de Suzón lo que lo llevó al suicidio. Si interpretamos lo hallado en la habitación de esta manera, Suzón realizó actos perversos con sus primos a espaldas del resto de su familia,

22. *Ibid.* p. 213.

23. Mieke Bal, *op. cit.* pp. 119-120.

24. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 216.

es malvada al mantener relaciones sexuales con estos, lo que, huelga decir, es inaceptable de parte de una persona «respetable»: hay un elemento de incesto al ser parientes, está la diferencia de edades (no se especifica la edad de Suzón, pero por el contexto del cuento es evidente que ella era mayor) y, principalmente, el acto sexual de índole extramarital y a escondidas en la propia casa familiar. Suzón actúa de manera inmoral para la respetabilidad burguesa, *ergo*, de manera malvada. Además, el carácter perverso de los niños sugiere que son partícipes voluntarios, cómplices de la maldad de Suzón que rompe con la moral y con los ideales románticos de Ernesto. Es notable que el actor del mal en este cuento no sea una figura desagradable, sino una muchacha linda y vivaz; pero esto es coherente, el diablo cristiano es tentador y engañoso,<sup>25</sup> de hecho no se sugieren elementos crueles o destructivos en ella, como se da en otros cuentos que representan al mal; aunque sí hay una relación con la dicotomía de la *femme fatale* y la *femme angelical* cuando se le compara con su hermana Margot:

Margot era seria; Suzón alegre y bulliciosa, una locuela, *un ángel lleno de diablura*. Margot era una rubia reflexiva de carácter enérgico; tenía ojos verdes, misteriosos, de mirada dura que siempre parecían investigar la intención recóndita de cada frase escuchada. Como Margot tenía un criterio frío y sereno, la consultaban sus padres para todo: era en realidad el ama de la casa. Suzón, no tan rubia, tenía dos años menos, y era alocada y precipitada en todo: tenía encantadoras vehemencias que le iluminaban la cara y le hacían brillar los ojos de cervatilla. A cada momento Suzón estaba haciendo juguetes a Ernesto, y nada había más delicioso que sus carcajadas cristalinas.<sup>26</sup>

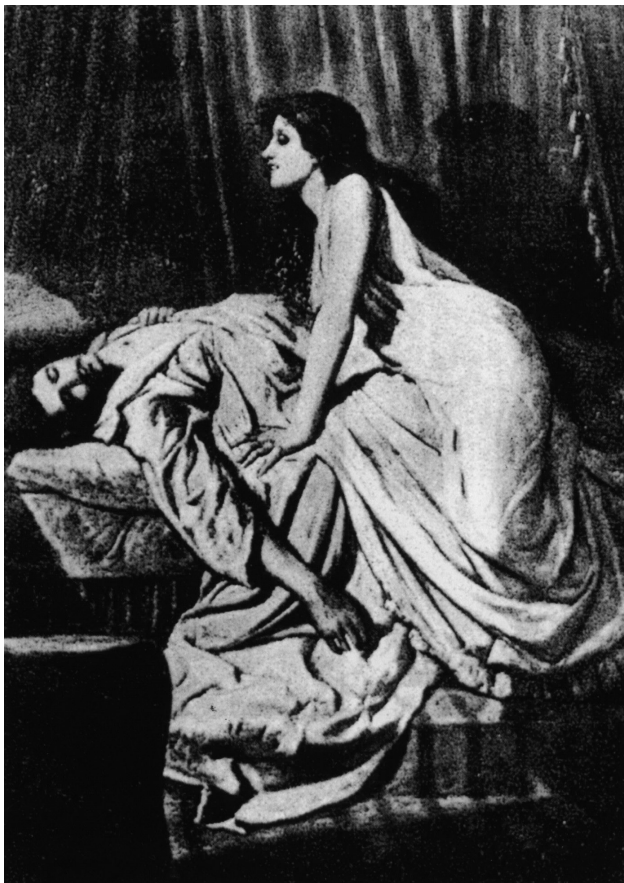
Este contraste similar al de las *femme fatale* y *angelical* se da como referencia a este tópico ya existente y muy socorrido en la literatura de este tiempo, pero Palma no lo sigue tal cual, ya que el cuento no desarrolla totalmente los elementos comunes de este tipo de personajes femeninos que son más típicos de la novela que del cuento. Aunado

---

25. No quiero decir que Suzón sea una representación del Diablo, sino que comparte ciertas características con él que van conforme a la idea cristiana del mal, lo cual podría a lo mucho considerarse un guiño. Finalmente esto apunta a Suzón más como a una figura similar a una *femme fatale* —aunque no totalmente ya que carece de algunas de las características típicas de este arquetipo— que como a una diablo o prosopopeya del mal.

26. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 211.

a esto, las muestras de contrastes entre las dos terminan con la descripción citada. De hecho, una vez terminada la semblanza inicial de ambas, Margot prácticamente desaparece de la narración, no tiene ningún efecto en el desarrollo de la fábula y no se nos dan más descripciones de ella. Por otro lado, el cuento continúa focalizando y centrándose en Suzón, por lo que es claro que Margot existe narrativamente con la finalidad de delimitar mejor a su hermana, ayuda a marcar algunas similitudes con la *femme fatale*, sugiriéndonos de antemano el elemento de sexualidad exacerbada o de seducción que comparten este arquetipo literario y el personaje específico de Suzón. Entonces, Palma dialoga con la tradición de las figuras duales *femme fatale* y *femme angelical*, pero no sigue tal cual lo anteriormente tipificado para este tipo de personajes.



*Le Vampire*. Philip Burne-Jones. 1897.

Otro cuento que toca el tema de la sexualidad es “Las vampiras”, el cual podría considerarse una parodia de las historias de vampiros; ya que incluye un par de momentos que podrían ser considerados guiños a la famosísima *Drácula* (1887) de Bram Stoker. Esto se ve en la búsqueda de ayuda del doctor Max Bing, personaje que deduce la presencia de vampiros, e incluso en algunos de los diálogos del doctor que guardan cierta similitud con los del célebre profesor Abraham Van Helsing; “—Amigo mío, si hubieras retardado tu visita quince días o un mes, te aseguro todo hubiera sido inútil,..”<sup>27</sup> En el cuento de Palma, el narrador-protagonista aparenta debilitarse gradualmente, situación que notan su madre y su

27. *Ibid.* p. 332.

prometida, Natalia, pero él no lo resiente ni le preocupa: “Realmente, me veía enjuto y nada más. La jovialidad de mi carácter no había desaparecido. Me sentía extenuado; un poco fatigado y débil en las mañanas, pero pronto me reponía, me sentía nuevamente fuerte y ágil, [...]”<sup>28</sup> Al consultar al doctor Bing, este lo analiza y concluye que sufre los ataques de algún vampiro. La narración pasa a un segundo nivel cuando el mencionado médico relata la muerte de un paciente anterior a manos de dichas criaturas sobrenaturales. Finalmente, el protagonista-narrador logra detener los eventos de vampirismo que sufre al casarse con su novia, esto debido a un interesante giro con el que Palma reformula el mito del vampiro. En este cuento las vampiras no son criaturas no-muertas, sino la manifestación física y sobrenatural del deseo sexual de una mujer dirigido a un hombre. Palma aclara esto a través del doctor Max Bing:

Son sus deseos [de Natalia], sus curiosidades de novia, su pensamiento intenso sobre ti, los que han ido a buscarte anoche. Los pensamientos, en ciertos casos, pueden exteriorizarse, personalizarse, es decir, vivir y obrar, por cierta energía latente e inconsciente que los acompaña, como seres activos, como entidades sustantivas, como personas. Todo ello es obra de la fuerza psíquica que tiene un radio de acción infinito y cuyas leyes son aún misteriosas.<sup>29</sup>

Entonces la aparición vampírica succionará durante las noches la sangre del hombre objeto de tales afectos, sentimientos que no son condenados, sino puestos en una luz positiva. Los espectros sobrenaturales provenientes de la imaginación y el deseo de las mujeres son amenazadores al desconocerse su causa. Pero, una vez descifrados por el doctor Bing, pierden su peligrosidad. La solución propuesta por el doctor a Stanislas, el narrador-protagonista, es la de casarse, con lo cual el deseo e ilusión de Natalia quedan satisfechos y Stanislas mismo se encuentra contento con este desenlace.

No debes tener ninguna idea depresiva sobre tu novia, la cual merece tu amor y respeto, porque es pura como los ángeles. Lo que hay es que no porque sea pura, inocente y buena, deja de ser mujer, y como tal tiene imaginación, deseos, ensueños y cálculos de felicidad;

---

28. *Ibid.* p. 329.

29. *Ibid.* p. 342.

[...]

El doctor Max Bing es indudablemente un sabio. ¡Y cuán hermosa e inofensiva es mi vampira! Os deseo cordialmente una igual.<sup>30</sup>

Respecto a esto, hay que recordar que en la época de la producción de los cuentos la sexualidad femenina era un tema *tabú* y la idea de una mujer con deseo sexual siendo algo inmoral no habría sido extraña. En este aspecto Palma va contracorriente. En el siglo XIX la sexualidad en general era un tema poco discutido y muy relacionado socialmente con el pecado, con lo malvado. La postura católica dictaba que los apetitos sexuales debían ser reprimidos y el coito debía suceder únicamente dentro del matrimonio y con fines reproductivos; esto sumado al hecho de que no era raro el desconocimiento del placer sexual femenino. Tales factores promovían la visión de la libido femenina como algo antinatural o perverso, pero Palma afirma lo contrario en “Las vampiras”, plantea la sexualidad femenina como algo natural y deseable. Con lo anterior en mente también es posible contrastar la visión de la sexualidad que aparece en este cuento con la de “Idealismos”, donde las pretensiones de pureza amorosa llevan a la muerte de la mujer. Bajo esta luz es posible considerar a “Idealismos” como un *reductio ad absurdum* de los ideales sociales que niegan o satanizan el deseo sexual femenino. Con esto Palma genera en “Las vampiras” una metáfora que pone la sexualidad femenina bajo una luz positiva en una época que tendía a evadir el tema.

Los casos hasta ahora analizados suelen ser en su mayoría acciones que, si bien son perversas o crueles, no presentan tanta agresión como uno esperaría en una representación literaria del concepto del mal. Sin embargo, actos violentos no faltan en los cuentos de Palma, con mayor o menor intensidad, o detalle en su descripción, según cada cuento. Un primer ejemplo son los ya mencionados maltratos a los que Marcof somete a su familia en “Los canastos”; así como un par de asesinatos que aparecen al final de “La granja blanca”, donde un personaje, el maestro, al ver las intenciones incestuosas del personaje principal, el cual pretende desposarse con su hija una vez que esta creciera y fuera idéntica a su madre, mata a una niña de meses de una manera bastante cruenta: la azota contra unas escaleras con la finalidad de evitar las ya mencionadas pretensiones de incesto por parte del padre.

30. *Ibid.* p. 342-343.



—¡Desgraciado! —interrumpió el maestro, mirándome con espanto—, ¿piensas hacer tu esposa a tu hija?

—Sí —contesté lacónicamente.

Entonces el anciano, sin que yo pudiera impedirlo, acercóse con la niña a la ventana, la dio un rápido beso en la frente y la arrojó de cabeza sobre la escalinata de piedra de la *Granja*. Oí el ruido seco del pequeño cráneo al estrellarse.<sup>31</sup>

Después, en el mismo cuento, está la muerte de la sirvienta que se da con un total desdén por su vida: el protagonista incendia su casa con ella dentro y deja a la mujer quemarse como si fuera parte del mobiliario. Menciona su muerte muy casualmente en una sola frase con la cual cierra el cuento: “Olvidaba decir que, cuando incendié la *Granja*, estaba dentro la pobre vieja sorda.”<sup>32</sup>

En “Tengo una gata blanca” el narrador-focalizador se dedica a describir a su gata junto con las diferentes percepciones que tiene de ella, así como diversas asociaciones relativas al animal. Una de las características en la que la narración se centra es la crueldad de la gata: “En sus sanguinarias y frecuentes aventuras de cacerías, quebranta huesos, desgarras las carnes, se burla con mil ardidés dolorosos de los sufrimientos de sus víctimas, pero libra hábilmente su piel de las manchas rojas de sangre.”<sup>33</sup> Si bien estas acciones son llevadas a cabo por un gato, no deja de ser notable la suma atención y detalle a la violencia de lo descrito, todo esto manejado como una de varias características sublimes del felino. Esta crueldad del animal forma parte de un juego de asociaciones muy importante en este cuento que se analizará más a detalle en otro capítulo.

### **La maldad de la humanidad**

Otro caso es el cuento de “Parábola” que es relatado en un segundo nivel narrativo por el tío del primer narrador, otra narración enmarcada que ayuda a evidenciar que este recurso es bastante recurrente en los cuentos de Palma. El narrador-personaje del primer nivel narrativo se expone a sí mismo como interesado en la filosofía y la religión, pero su estado emocional se ve sumamente perturbado por la muerte de su

---

31. *Ibid.* p. 273.

32. *Ibid.* p. 274.

33. *Ibid.* p. 295.

amada (elemento que se repite en “Leyenda del hachisch”). Por ello decide acercarse a su tío, prior de los monjes eremitas camaldulences. Aquí prontamente se pasa a un segundo nivel, focalizado por el tío del primer narrador. La carga religiosa es evidente desde el título del cuento y la fábula continua con esto. En el relato aparece Jesucristo, que funciona de manera similar a la de un genio de las mil y una noches, ya que concede deseos a un viejo que pide por la humanidad, deseando eliminar la enfermedad, la miseria y finalmente el odio; dolencias sin las cuales, según el anciano, los seres humanos dejarían de pecar. Los deseos se cumplen pero no logran que las almas dejen de condenarse. Finalmente, la humanidad pide que se regrese al estado en que estaba al inicio, ya que lo más odioso y terrible, producto de la perpetua abundancia y bienestar, es la inercia y el hastío; el propio Jesús secunda esta opinión. El mal activo aparece de manera muy breve en las acciones de la humanidad las cuales pretenden ser anuladas por los deseos del viejo. Sin embargo, la importancia de los pecados humanos dentro de la narrativa de este cuento es fundamental. Eliminar dichas acciones es la motivación principal de los deseos del viejo. Pero, es notable que aunque son referidos muchas veces, los actos malvados son rara vez descritos: “Jesús encontró esta tierra más pervertida y malvada que antes; sin gran trabajo habría encontrado muchos Judas que le vendieran y Pilatos que le condenaran de nuevo. Inmensa pena tuvo el buen Jesús al ver que su sacrificio había sido inútil.”<sup>34</sup>

Lo mismo sucede en “El quinto evangelio”, donde se muestran de manera global las acciones inmorales de los seres humanos con más descripción que en “Parábola”, pero sin que estas descripciones dejen de ser breves. En los dos cuentos anteriormente mencionados, los actos malvados del hombre no llegan a ser el foco central del cuento, aunque sí son un punto importante dentro del argumento de estos. Entonces, “La granja blanca”, “Tengo una gata blanca”, “Parábola” y “El quinto evangelio” presentan mal activo y por ello han de ser mencionados al hablar de este último. Sin embargo, los elementos más enfatizados e interesantes de estos relatos residen en otros aspectos, y por ello serán analizados a detalle en otros capítulos.

Al comparar los actos malvados de los cuentos arriba mencionados es notable que en “La granja blanca” y en “Tengo una gata blanca” las descripciones de los

---

34. *Ibid.* p. 201.

actos crueles o malvados se dan con mucho más detalle dentro de la narración respecto a “Parábola” y “El quinto evangelio”. Estas diferencias pueden atribuirse a lo focalizado en cada cuento, unos focalizan menos estos actos porque el punto de interés, la maldad importante, se encuentra en otro aspecto de la narración. El mal activo en “Parábola” y “El quinto evangelio” se da con parquedad y con escasa descripción ya que las acciones de la humanidad solo sirven para dar pie a otras propuestas del mal más interesantes, las cuales serán analizadas en el capítulo cuarto.

Entonces, las acciones violentas, destructivas o crueles caben fácilmente dentro de esta categoría del mal, ya que la doctrina católica condena de manera explícita tales actos. Sin embargo, existen en *Cuentos malévolos* múltiples casos que no son tan directos, se realizan de una manera menos explícita y con niveles muy bajos de violencia. Es importante recordar que esta clasificación se basa en que el mal se presente en forma de una acción sin importar su nivel de violencia. Llama la atención entonces el poco protagonismo que tiene la agresión en la antología, ya que en los cuentos en que aparece de manera clara y directa rara vez resulta el punto focal o de interés, sino que es más bien un elemento funcional dentro de la narración, como en “Parábola”. Lo cual nos revela que Palma se decanta hacia formas más sutiles y no tan obvias de maldad cuando quiere que esta sea plasmada a través de los actos de sus personajes, como sucede en “Los canastos”, “Una historia vulgar”, “Los ojos de Lina”, “Idealismos” y “Las vampiras”.

## Capítulo tercero: El mal prosopopeizado



La prosopopeya es un recurso retórico que permite al literato, entre otras cosas, tomar un concepto abstracto y caracterizarlo, convertirlo en un personaje en sí mismo. Siendo el mal un punto importantísimo para *Cuentos malévolos* no es sorprendente que Palma haya ocupado dicho recurso para representarlo. La antología presenta varios actores que en sí mismos representan al mal, sin embargo el uso de la prosopopeya no se da de una manera simple y reducida como sólo nombrar a un personaje “el mal” o el construir entidades que únicamente actúan de manera malvada. Cuando Clemente Palma hace una prosopopeya del mal, crea individuos, entidades o criaturas que son malvados, no por sus acciones, sino por su propia naturaleza; los construye como malos más por lo que son que por lo que hacen, sin que sus acciones dejen de tener peso en su caracterización. Sin embargo, como veremos más adelante, el escritor tiende a ir más allá, la elección de qué tipo de criatura o individuo va a ser convertido en representación del mal va motivada por la «tesis» o idea respecto al mal que se quiere mostrar en el relato en cuestión. Así, el que un gato o un fauno funcionen como prosopopeya del mal surge de las relaciones simbólicas o contextuales establecidas en el cuento en que aparecen, y el aspecto malvado que estos llegan a adquirir a su vez se contrasta con otros elementos del personaje, revelando de esta manera cuestiones interesantes del concepto del mal.

### **El mal como animal**

Una forma de prosopopeizar el mal que ocupa Palma es con el uso de animales, hay dos casos particulares en *Cuentos malévolos*: “Tengo una gata blanca” y “El príncipe alacrán”. En ambos podemos encontrar personajes animales que de una

forma u otra son plasmados como seres oscuros y crueles, de manera que pueden ser interpretados como diferentes formas de concebir concepto del mal.

En el cuento “Tengo una gata blanca” nos encontramos con un texto más descriptivo que narrativo, se podría aseverar que hay muy poco o casi nulo desarrollo de la fábula.<sup>1</sup> Gran parte de este relato consiste en la descripción detallada que hace el focalizador-narrador de su gata,<sup>2</sup> yendo mucho más allá de los aspectos físicos de ella, ya que se interesa por sus conductas y por cómo percibe su actitud o carácter. De todos los elementos que se describen dos destacan: su coquetería y su crueldad. La



Representación de una diosa, probablemente de Istar/Inanna, en estela babilónica. Pieza del Museo Británico. Fotografía.

gata nunca pierde en su descripción su aura estética y atrayente, sin embargo eso no la exenta de ser «cruel y sanguinaria», se deleita y divierte matando y torturando a otros animales.

¡Cuánto goza la bestia blanca con el dolor de los bichos que coge, con la defraudación de la libertad que maliciosamente les concede, con los chillidos que les arranca! ¡Cuánto ingenio despliega su cruel inventiva para retardar la muerte y cómo se transparenta en sus ojos la voluptuosa fruición del tiempo! ¡Hasta creo ver dibujarse en el pequeño triangulo de su barbilla una sonrisa humana de alegría intensa y malsana!<sup>3</sup>

Esto forma parte de su propia naturaleza, ya que lo que hace la gata del cuento no es nada antinatural o atípico de un gato normal. Con esto Palma nos sugiere algo totalmente opuesto a lo planteado por Kant,<sup>4</sup> la naturaleza no es benévola sino cruel,

1. Véase la nota 2 del capítulo segundo, pág. 40.

2. Véase la nota 3 del capítulo segundo, pág. 40.

3. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 295.

4. Véase el capítulo primero en la sección “La delimitación del mal”, pág. 32.

prácticamente malvada. Además también recalca el hecho de que ser malvado no excluye de ser bello o hasta sublime, lo cual es visible en la adjetivación usada: la gata es «hermosa», observa «beatíficamente», sus curvas son «elegantes» y sus cabriolas son «alegres».

También es notable el juego de correspondencias que hace con el nombre Astarté, hay tres Astartés que se difuminan en el relato: la gata, una mujer y «la siriaca»; las tres comparten el nombre. A lo largo del texto aparecen dispersas menciones a una mujer, es esta persona de quien obtuvo el narrador a la gata (fue un obsequio) y este decidió poner ese mismo nombre al animal; a su vez Astarté es el nombre de una deidad hebrea, fenicia o siria relacionada con Ishtar.<sup>5</sup> Entonces, las descripciones de la Astarté-gata a menudo se cruzan con las de la Astarté-mujer, aplicando las características de belleza y crueldad de la una y a la otra.

Y yo acaricio a mi gata blanca, porque veo como un trasunto del alma pérfida de Astarté; la acaricio porque veo en la bestia esa crueldad instintiva, inconsciente y poderosa que ha puesto Dios en la Naturaleza, como para indicarnos que la crueldad es una hebra inevitable entremezclada con el arduo tejido de la vida.<sup>6</sup>

Además de las menciones a su contraparte humana, a menudo se mencionan pequeñas frases que humanizan a la gata: al focalizador-narrador le da la impresión de que a la gata se le dibuja una “sonrisa humana”<sup>7</sup> o que ve en ella palpar “el espíritu de la hipocresía amable y solapada que anima a la Humanidad”.<sup>8</sup> Mientras se introducen las referencias a la Astarté-mujer, esta y la Astarté-gata se conectan, proceso que avanza al agregarse a la Astarté-deidad, las tres se combinan en la percepción del narrador-focalizador en un juego de correspondencias. Finalmente, los elementos de elegancia y maldad se comparten entre las tres. Al final del cuento se hace un símil de manera directa entre la gata y la deidad fenicia, la cual es relacionada en

---

5. Ishtar o Innana es una diosa babilónica del amor, la belleza y la fertilidad. Su antigüedad es tal que aparece en el *Poema de Gilgamesh*, considerado la obra literaria más antigua de la humanidad. Es probable que esta diosa sea el antecedente de la egipcia Isis y de la griega Afrodita.

6. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 295.

7. *Idem*.

8. *Ibid.* p. 293.

la tradición cristiana con las religiones paganas o los cultos erróneos, esto es clave al considerar una cita bíblica que deja ver a Astarté como una metáfora o imagen representativa de la separación entre el individuo y Dios:

Cuando envejeció Salomón, sus mujeres arrastraron su corazón hacia los dioses ajenos; y no era su corazón enteramente de Yahvé, su Dios, como lo había sido el de David su padre; y se fue Salomón tras de Astarté, diosa de los sidonios, y tras de Milcom, abominación de los ammonitas;<sup>9</sup>

Agregado a esto, «Astarté» es el origen etimológico del nombre del demonio Astaroth. Si Palma estaba consciente de esto, apuntaría a una conexión muy directa entre la gata y lo demoniaco. Entonces, es posible ver que hay dos elementos fuertes que conectan a la gata con lo malvado: su crueldad con otros seres vivos y su nombre con características demoniacas, tal relación es puesta casi explícitamente en la frase final del cuento: “Y entonces, en el fondo de sus glaucos ojos, en el negro abismo de boca contráctil que forma el centro de sus pupilas, creo ver pasar la hierática, sonriente y maligna la sombra de Astarté, de la Astarté siriaca, la otra...”<sup>10</sup> Teniendo esto en consideración se puede ver lo que Palma infiere con el animal: la gata es malvada y a su vez sigue sus instintos naturales, por ello, la naturaleza puede ser malvada; ya más allá, al conectar a la gata con la Astarté humana y con la humanidad en sí, también está sugerido que la propia naturaleza humana es cruel y malvada.

Otro caso es el de “El príncipe alacrán”. Este cuento, se embarca en las posibilidades surreales de las visiones producidas por la morfina. Sin embargo, el relato deja abierta la posibilidad de que los eventos fantásticos ocurridos al narrador-protagonista, llamado Macario, hayan sido reales. La primera parte del cuento habla principalmente de la relación psicológica entre Macario y su hermano gemelo Feliciano, los cuales muestran características de dobles que recuerdan a *Los elixires del Diablo* de E.T.A. Hoffman, este par de personajes es reocupado por Palma en el cuento “Un paseo extraño”. Curiosamente, esta parte inicial del cuento parece

---

9. Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto (eds.) *Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales*. Reyes 11:4-5.

10. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 296.

tener poco que ver con el desarrollo de la fábula, ya que funciona más como una introducción a estos dos personajes y su relación. El avance como tal de la narración se da una vez que Macario comienza a quedarse dormido después de darse una inyección de morfina, cuando escucha ruidos cerca de sus libros. Ahí encuentra a un alacrán al cual aplasta. Después, Macario es despertado otra vez por ruidos, pero ahora se encuentra con una gran cantidad de alacranes enormes, tan grandes como su brazo. Estos son descritos a detalle, dando énfasis a su monstruosidad y actitud agresiva:

Mientras mayor número subían, eran más amenazadores y con mayor saña me dirigían sus venenosas púas y formidables tenazas; como el número crecía, los escorpiones se apiñaban contra mí, luchaban y rozaban sus cuerpos fríos, peludos y melosos con mis brazos y mejillas. Sentía el vaho fétido de sus fauces deformes, de las que salía un gruñido.<sup>11</sup>

No solo esto, sino que se marca más el tono fantástico o alucinógeno de cuento cuando Macario se da cuenta de que puede entender lo que es dicho por los alacranes. En este punto la líder de estos, su reina, reclama al protagonista el asesinato de su rey. En este reclamo se revela algo muy interesante: el rey alacrán buscaba conocimiento humano entre los libros de Macario. Aquí, al igual que en “Tengo una gata blanca”, se infiere la naturaleza malvada de la humanidad. Ya que, aún con su actitud violenta y su ser monstruoso, los alacranes envidian el nivel de maldad de los seres humanos:

¿Sabes que buscaba el rey entre tus libros? Buscaba la ciencia del buen gobierno, es decir, quería adquirir la astucia, *la maldad*, la inteligencia de tu especie cuando le asesinaste villanamente antes de que lograra realizar su deseo. Pues bien, yo quiero lograr por el amor lo que mi esposo anhelaba y que tu amor puede darme. Sí; te perdono y te amo. Tu vida me pertenece y quiero utilizarla para engendrar un hijo que tenga mi raza y tu inteligencia. Eres mío por derecho de venganza y por botín de amor...<sup>12</sup>

Después se da otro acto de carácter perverso, la reina alacrán tiene relaciones *contranatura* con Macario para engendrar a un príncipe alacrán, el cual tenga

11. *Ibid.* p. 308.

12. *Ibid.* p. 310. Aquí las cursivas son mías.



características tanto humanas como alacránicas. Al día siguiente, cuando regresa el hermano, Feliciano, este encuentra a la reina alacrán reducida al tamaño y características de un alacrán normal y, sin notar nada sobrenatural en ella, la aplasta junto con su cría. Nuevamente, Palma nos muestra los eventos a través de la focalización de su narrador-protagonista. Los hechos o alucinaciones son claramente fantásticos, habiendo una monarquía de alacranes que desean adquirir los conocimientos y capacidades de los seres humanos, y con el uso de la morfina es fácil interpretar que todo fue una alucinación del protagonista, pero Palma deja la puerta abierta a una segunda interpretación de carácter fantástico, donde los eventos fueron reales: “Quizá todo había sido una espantosa pesadilla. Para cerciorarme me levanté del lecho y fui a ver en la habitación contigua el sitio donde maté al alacrán rey. ¡El suelo estaba manchado, pero habían desaparecido los restos del real cadáver! Se los habían llevado sus súbditos.”<sup>13</sup>

Tanto este cuento como el anterior recurren a presentar el mal en animales para luego señalar la maldad de la propia humanidad, sin embargo ambos ocupan métodos diferentes; “Tengo una gata blanca” relaciona y hace símiles entre la naturaleza de la gata y la naturaleza humana, mientras que “El príncipe alacrán” muestra a una especie agresiva y monstruosa que a su vez observa a los seres humanos asombrándose de su astucia y maldad.

### **El mal en seres mitológicos**

Además de los ya mencionados animales, para prosopopeizar el mal aparecen otro tipo de seres, provenientes de la mitología clásica, como en el caso de dos cuentos: “El último fauno” y “Ensueños mitológicos”. Al comparar al tratamiento que se daba (y en algunas instancias aún se da) a las visiones cosmogónicas de la antigüedad clásica propias de las religiones paganas de Roma y Grecia, así como de otras civilizaciones nórdicas u orientales, y a las visiones de las religiones judeocristianas es fácil notar que las primeras son denominadas mitos, mientras que las segundas adquieren otros nombres como «explicaciones teológicas» y evaden el adjetivo de mitológicas. Es evidente la diferencia de valoración entre las cosmogonías judeocristianas propias de

---

13. *Ibid.* p. 311.

la religiones dominantes y la de otras religiones paganas ya extintas o pertenecientes a culturas muy alejadas de occidente. Resulta claro que en el Perú predominantemente católico de 1904, la diferenciación anteriormente mencionada era muy marcada. Las entidades cristianas como los ángeles, los santos y los órdenes celestiales debieron ser, si no consideradas como reales, al menos tenidas como figuras merecedoras de respeto. Por el contrario las criaturas y personajes provenientes de Ovidio o Hesíodo se debieron haber tomado como indudables ficciones, relatos sin ningún valor religioso.

Palma recurre a los seres mitológicos como una representación del mal, sin embargo esta forma de concebir a dicho concepto no es tan clara como en el uso de demonios, que veremos más adelante. Como ya he dicho, el mal se define por ser algo que se contrapone a aquello que está establecido como lo natural, normal o bueno por un sistema moral específico.<sup>14</sup> En el mal como seres mitológicos se da en un juego de contraposición: la cristiandad presenta toda una serie de elementos míticos y cosmológicos como son los órdenes angelicales o la estamentación celestial, así como entidades tales como Jesucristo, el Diablo y demás personajes que habitan el cielo y los infiernos. Palma presenta a estas figuras y, literalmente, las confronta con las de la mitología clásica. Los respetables seres de la cosmología cristiana son lo correcto, lo «real» y por lo tanto son el orden establecido, mientras que la introducción y confrontación con lo «ficticio» de la mitología clásica en el mundo de lo real o de la cosmología cristiana es una ruptura del orden establecido: en la esfera de los ángeles y los serafines no deberían existir faunos, ni ninfas, ni el Hades o el tártaro; solo el infierno, el cielo, diablos, santos y demás elementos pertinentes. Entonces, la sola existencia de un fauno como tal, no un diablo patas de cabra, en el mundo de la cosmología cristiana es un desafío al orden, es malévola, es una metáfora del mal que se asoma y existe en un plano en el que no debería existir.

“El último fauno” es uno de estos cuentos. Hay una pérdida del pasado mítico, los dioses clásicos fueron desplazados por el dios cristiano y estos escogieron entre la muerte y el exilio dejando atrás a todos los demás seres mitológicos (faunos, ondinas, ninfas etc.).

---

14. Véase capítulo primero en la sección “La delimitación del mal”, pág. 36.

Todo lo había invadido la religión cristiana desde hacía mucho tiempo. Los dioses del Olimpo habían renunciado honrosamente a la inmortalidad en la tierra. El orgullosos Júpiter ¿para qué había de vivir si no había de reinar? Y lo mismo Venus, Saturno, Diana y Marte. Toda la excelsa raza abandonó la tierra; [...]¹⁵

Es interesante notar que Palma menciona la adaptación a este nuevo orden por parte de algunos de estos seres: muchas ninfas se convierten en hadas, mientras que la mayoría de los faunos se van hacia el polo, donde mueren. Podría decirse que las figuras míticas se adaptan a la nueva cosmología entrante, llegan al folclore popular para evitar desaparecer. Esto es muy probablemente una referencia a la evolución de muchos elementos mitológicos que se dio con la hegemonía del cristianismo. Como sucedió con la palabra «demonio» o con el nombre «Luzbel», gran cantidad de elementos de las religiones paganas pasaron por un proceso de reinterpretación cuando el contexto cultural en el cual se encontraban pasó a ser predominantemente católico. Clemente Palma ficcionaliza este proceso en el cuento.

Los sátiros, envejecidos y degenerados, en vano trataron de sostenerse en las umbrías de los bosques; la nueva mitología triunfaba en todo el orbe;

[...]

Las ninfas de Diana encontraron refugio en las poéticas selvas de Germania y cambiaron de nombre. ¿No conocéis a Loreley, no conocéis a las hadas? Pues son ellas...¹⁶

El fauno protagonista del cuento guarda rencor contra el cristianismo en general, ya que este ha cambiado al mundo de forma que su mera existencia es difícil de llevar, en este nuevo orden le es casi imposible satisfacer su libido. Un punto importante de la fábula es cuando el fauno divisa a un grupo de novicias nadando. Este rapta a una de ellas, llamada Agatha, con el fin de tener relaciones sexuales con ella y, aunque tímidamente y con algo de reticencia inicial, ella consiente a esto. Es en esta situación que el fauno actúa como un perversor, convence a la jovencita de mantener relaciones con él, lo cual va en contra de sus votos religiosos y de la moral cristiana de la cual Agatha, como novicia, debería ser una férrea seguidora. Sin embargo es

---

15. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 190.

16. *Ibid.* pp. 190-191.



*La vejez del sátiro.* Julio Ruelas. Grabado. 1901.

curioso que ella insiste en que él se convierta, que «acepte a Cristo en su corazón» antes de que ella yazca con él, lo cual muestra que si bien sucumbe a la tentación, no abandona del todo su fe cristiana: “Después de un rato de silencio y reflexión, la novicia comprimió ligeramente el hombro del fauno, y con voz tímida, que traducía sus escrúpulos, le dijo: —Júrame, fauno, que creerás en la divinidad de nuestro Señor Jesucristo.”<sup>17</sup>

El apetito sexual es un elemento bien claro y presente en este personaje. Se menciona antes de este último pasaje que el fauno es el origen de varias leyendas de íncubos, lo que se puede interpretar como un guiño a la ya mencionada reinterpretación que sufrieron gran cantidad de figuras religiosas paganas a las cuales se les reclasificaba como espíritus malignos, siendo muy destacable el dios Pan y los sátiros, quienes aportaron muchos de los elementos que conforman las concepciones más populares del Diablo. El cuento considera que mucho de la imagen establecida del Demonio por el cristianismo proviene de la ya mencionada satanización de varias deidades y figuras paganas, como es el fauno, mismo que tiene actitudes cercanas a las del

17. *Ibid.* pp. 196-197.

diablo cristiano: es un perversor de la novicia Agatha, exhibe una libido exacerbada y odia al cristianismo. “A medida que el tiempo pasaba, crecía su odio hacia aquellos invasores que le dejaron huérfano, que sacrificaron su juventud anhelosa de amores, condenándole al aislamiento, a la vida oculta y a las fugas precipitadas.”<sup>18</sup>

Por lo anterior, se puede aseverar que en este cuento el protagonista funciona tanto como fauno de la mitología greco-latina y como diablo de la cosmogonía cristiana. Es destacable esta creación de un personaje diabólico más cercano a sus orígenes paganos que al establecido por el cristianismo, para después hacerlo actuar como el diablo cristiano pero con claridad y lógica en sus motivaciones que van mucho más allá del ser malo *per se*. El fauno es un personaje con el cual se puede empatizar, no es un simple villano solo porque sí. Pero, manteniendo nuestra definición del mal desde la perspectiva del cristianismo, no deja de pervertir a Agatha al convencerla de pecar. Aunque no se llega a consumar el acto sexual, la novicia no deja cometer una infracción ya que la intención y la resolución ya se hallaban presentes.

El final del cuento es peculiar, prácticamente grotesco o caricaturesco. Ambos mueren por el carabinazo de un payaso colocado en la fábula casi de último momento y cambiando drásticamente el tono de la narración. Es introducido un barco de vapor de pasajeros a bordo del cual va el *clown* Turanio y su audiencia. Este ve a lo lejos al fauno con su raptada y al confundirlos con un tiburón o un lobo canoso, el compañero de Turanio, Stirno, decide dispararle al falso animal con una carabina.

Stirno se echó la carabina a la cara y estuvo acechando el momento en que apareciera el monstruo. Todos los pasajeros rodearon al tirador. [...] pasaron cinco, diez, quince segundos.  
—¡Pum!...

Hubo un hurra formidable y la ilustra actriz aplaudió frenéticamente al ver agitarse la mancha blanca. Poco después llegó el vapor al sitio y todos los pasajeros se inclinaron sobre las bordas para ver al lobo o al tiburón. Cuando llegaron, encontraron dos cuerpos humanos atravesados por la bala explosiva del gracioso Stirno.<sup>19</sup>

No solo muere la belleza mitológica, también muere la belleza romántica ante la «vulgaridad burguesa», es en esto que el cuento puede recordar a “El rey burgués”

---

18. *Ibid.* p. 191.

19. *Ibid.* p. 198.

de Rubén Darío, donde la ignorancia o vulgaridad burguesas llevan a la muerte de lo verdaderamente artístico y sublime. Debido al subtexto más romántico o modernista que decadentista o gótico, este cuento en particular parece más cercano en sus hipotextos a la obra de Darío que a las de Poe o a Villiers, autores de los que Palma a menudo abrevia.

Entonces, este fauno funciona como un ser malvado, casi un diablo: siente rencor hacia el nuevo orden cristiano y tienta a una joven novicia para hacerla su amante y si bien acepta reconocer a Cristo, lo hace únicamente con la finalidad de llevarse a Agatha. Pero, además de lo anterior, también es muy importante la presentación de este personaje: su imagen no se muestra como despreciable o perversa, es un ser que, ajeno a su tiempo, sufre una muerte grotesca y trágicamente abrupta y ridícula. Se podría argumentar que este final repentino que interrumpe la presentación de un acto sexual se debe a una cierta autocensura de parte de Palma, algo similar ocurre en “Una historia vulgar”, donde el incesto de Suzón y sus primos es presentado de manera ambigua y sin ser explícito. Ambos cuentos fueron publicados originalmente en la revista *Variedades*, de lo cual se podría intuir esta autocensura para evitar posibles problemas de escándalo contra la revista. Sin embargo, la interrupción del amorío entre Agatha y el fauno es demasiado brusca y absurda como para ser una simple evasión del tema sexual, creo que este corte y cambio abruptos del tono obedecen más bien al ya mencionado matiz modernista, mezclado con una cierta ironía de ver al último de una mítica y antigua raza morir a manos de un payaso dedicado a divertir burgueses.

“Ensueños mitológicos” es otro caso donde se hace uso de la mitología clásica por parte de Palma. Al igual que en “El último fauno” se colocan a las figuras de la cosmogonía judeocristiana y las de la greco-latina en un mismo plano existencial, sin embargo aquí la confrontación es directa. Ambos tipos de representaciones se muestran como ejércitos que se enfrascan en batalla campal: “Las furias, las estinfálicas, las oceánidas, se hallaban en revuelta confusión con los mártires, santos, dominaciones y tronos. Saturno, Minerva, Vulcano y Marte se repartían en diversos grupos asaeteando y recibiendo heridas.”<sup>20</sup> Al final son las tropas de la

---

20. *Ibid.* p. 298.

tradición clásica las que salen victoriosas, aunque su triunfo es breve, ya que Satanás, miembro de la facción judeocristiana, “hizo un enorme conjunto de todos los pecados, vicios y pasiones de la humanidad y les prendió fuego”,<sup>21</sup> lo cual destruye a todos aquellos involucrados en la batalla y a la humanidad. El final del cuento habla de una nueva humanidad creada nuevamente por los titanes: “Quinientos siglos después de la catástrofe del cielo cristiano encontró un sacerdote del nuevo Partenón, entre las excavaciones, un libro en cuya tapa había grabada una cruz de acero [...]”.<sup>22</sup> Esta rinde culto a los antiguos dioses paganos y el encontrar rezos a la virgen María los confunden con invocaciones a Venus. Con su final, el cuento pone en relieve una intercambiabilidad de los mitos, los nuevos paganos clasifican de absurdas las antiguas creencias cristianas, las llaman un «estado de barbarie» de la misma manera en que los cristianos de la época consideraban erróneas o primitivas las creencias clásicas. El cuento muestra la caída del cristianismo en un nivel mitológico para terminar con un «cambio de zapatos» entre el cristianismo y el paganismo clásico.<sup>23</sup>

El considerar a las diferentes religiones, cristiana y pagana, como iguales, lo cual evidentemente va en contra del dogma cristiano y de sus ideas monoteístas, es parte importante de lo que plantea este cuento. Como mencioné antes, la cosmogonía cristiana es, dentro del contexto burgués peruano, algo creíble y merecedor de respeto. El cuestionarla y ponerla como una mitología más, que al igual que otras mitologías puede caer en el desconocimiento y la malinterpretación, es algo evidentemente reprochable dentro del ya mencionado contexto burgués.<sup>24</sup>

### **El mal personificado en diablos**

Una figura que se ajusta fácilmente a la prosopopeya del mal es la de El Demonio. El Diablo es recurrente dentro de la cuentística de Clemente Palma y es muy valioso en cuanto a lo que se refiere a la concepción del mal. Ya que, dentro de la imaginería cristiana el Diablo es la encarnación por excelencia de este concepto y, por ello,

---

21. *Ibid.* p. 300.

22. *Idem.*

23. Este aspecto es mejor analizado en el capítulo cuarto en la sección “Ensueños mitológicos y la equivalencia de los mitos”, pp. 95-97.

24. Véase el capítulo segundo en la sección “La mujer sexual y perversa en la nueva burguesía”, pág. 48.

cómo y por qué es usado en *Cuentos malévolos* es de importancia capital para esta clasificación. Por lo anterior, es importante notar la relación que tenía Clemente Palma con lo cristiano, particularmente en lo artístico.

Palma creía en el positivismo, más concretamente, en la noción de la historia y la humanidad en un movimiento de avance o progreso constante hacia una situación mejor en prácticamente todos los aspectos y también era un ateo declarado que tenía al ateísmo de las civilizaciones como un estado más avanzado de estas. Una condición que él consideró no vería en su vida como algo desarrollado naturalmente en la sociedad, sino que se trataba de una forma de pensar que sólo se podía obtener a partir de un proceso reflexivo, el cual era difícil, si no imposible, para las masas.

Tal es, señores, el proceso del ateísmo en la vida de los pueblos. Sólo llega a surgir razonado y frío, en pueblos que han llegado a un alto grado de cultura intelectual, pues sólo en esta condición puede el hombre llegar a sacudirse de las preocupaciones seculares que han fermentado en su raza; sólo así puede llegar a la conciencia de su propio valor y de la intensidad de sus fuerzas. Desde luego, aunque en el concepto de los ortodoxos sea imposible toda moralidad sin el concepto de Dios, es indudable que el ateísmo, así, como resultado de un desarrollo intelectual superior, tiene una moralidad profunda.<sup>25</sup>

Sin embargo, Palma también es un escritor, un artista y, gracias a sus influencias decadentistas como Baudelaire, un esteta.<sup>26</sup> Él no se conforma con una narración simplemente descriptiva y guiada por las acciones de los personajes, más cercana al naturalismo; por el contrario, a menudo usa métodos propios del decadentismo.<sup>27</sup> Para él la forma es tan o más importante que el mensaje, por lo que la riqueza de la metáfora o la figura que se representa, así como su fuerza y peso simbólicos, son de vital importancia para la obra de arte. La mitología del ateísmo es inexistente,

25. Clemente Palma, *Filosofía y arte*. p. 7.

26. La influencia del decadentismo y otras corrientes artísticas no solo se da en lo temático, sino también en lo estético. Es claro que el estilo narrativo de este autor no es llano y simple. Su forma de narrar llega a tener similitudes con las de Villiers De-L'Isle Adam, Edgar Allan Poe y Nikolái Gogol, además de varios de sus contemporáneos del modernismo. Las correspondencias tanto temáticas como estéticas que Palma tiene con otros autores son un tema amplio en sí mismo cuyo análisis va más allá de los objetivos de la presente tesis.

27. Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. p. 186.



lo que lo hace particularmente frío y estéril para la metáfora o la imagen poética. Por eso recurre repetidas veces a figuras y personajes de la mitología clásica y de la religión cristiana. Siéndole el cristianismo particularmente útil debido al enorme peso cultural y emocional que carga para las personas de su época. El propio Palma lo expone en su tesis *Filosofía y arte*: “Las obras de la imaginación necesitan de una base real o imaginaria, cuya solidez se funda no tanto en su valor metafísico, cuando en el valor subjetivo que adquiere por el papel que desempeñan en nuestra vida interna.”<sup>28</sup>

Palma guardó su ateísmo al escribir literatura y recurrió a todas aquellas imágenes, parábolas y ricas figuras que otorgan las religiones al momento de la creación. Al escribir ensayo o tesis es un claro positivista de su época, pero al escribir cuento es un decadentista, y como tal, su interés por lo morboso o lo «enfermo» como tema lo hacen acercarse naturalmente a la imagen de Satanás, figura por excelencia de lo oscuro y malvado dentro del cristianismo. Palma asegura que el satanismo, tanto o más que el cristianismo honesto y creyente, puede generar imágenes con la fuerza necesaria para la elaboración de la obra de arte.

Más fecundo han sido el satanismo, la magia y el ocultismo en obras artísticas, sugestivas. Debo advertir que muchos de los escritores que han espigado en el campo rojo del diabolismo, que se han deleitado entregándose a la inspiración macabrita y abracadabrante, lo han hecho sin que ello interese profundamente su fe y el concepto religioso de su alma. Algunos han cantado con el mismo entusiasmo a Jesús y a la Virgen que al Demonio.<sup>29</sup>

Este acercamiento a lo religioso con fines artísticos es un aspecto importante que relaciona nuevamente al peruano con sus hipotextos<sup>30</sup> europeos. Las imágenes provenientes del cristianismo, y particularmente del catolicismo, tuvieron un peso importante en la literatura decadentista que no se puede subestimar. Cristos, vírgenes, santos y demonios fueron apariciones comunes en esta corriente literaria, lo cual no dejó de obedecer a la situación ideológica y espiritual del *fin de siècle*. En la Europa

---

28. Clemente Palma, *Filosofía y arte*. p. 23.

29. *Idem*.

30. Véase la nota 41 del capítulo primero, pág. 30.

del siglo XIX la religión enfrentaba una gran disminución de su relevancia en la vida social a comparación de épocas anteriores. La fe dejó de ser un aspecto de la vida diaria al nivel que fue en siglos anteriores y en muchos casos fue desplazada por los nuevos ideales burgueses y revolucionarios franceses, “la ciencia y el progreso sustituyen a la religión entre numerosos intelectuales”.<sup>31</sup> Las nuevas explicaciones de los fenómenos naturales provenientes de la ciencia fueron suprimiendo las visiones de lo sobrenatural y lo milagroso en la realidad de las personas.

Múltiples movimientos anticlericales surgieron en varios países de Europa, algunos fueron más moderados —como los españoles— y otros más extremos —como los franceses, de los cuales varios eran abiertamente antirreligiosos—. De una forma u otra todas estas manifestaciones políticas anticlericales tuvieron un efecto similar: la disminución del poder de la iglesia y el clero en los ámbitos políticos y sociales.<sup>32</sup> En otras partes de Europa, como Inglaterra y Alemania, los católicos ya eran una minoría antes de este creciente anticlericalismo, debido al dominio de las formas anglicana o protestante de cristianismo en estos países, por esto el catolicismo ya tenía en dichas regiones un cierto rechazo, el cual fue acentuado por la ilustración.

Y, sin embargo, en todos los países la religión y la moral ocupan el centro de interés. Nunca antes han alardeado las clases dominantes de su sentimiento religioso con tanta ostentación. [...] A mediados del siglo, con un ascenso de la burguesía modesta, se asiste en Inglaterra a un recrudescimiento de las preocupaciones morales y religiosas, a una especie de religiosidad moralizadora no carente de conformismo.<sup>33</sup>

Paradójicamente, en este ambiente anticlerical la religiosidad adquirió cierta importancia en la vida de las personas, particularmente de las clases «respetables», pero con características un tanto diferentes a las que había tenido anteriormente. Gran cantidad de instituciones de educación secundaria en Francia fueron de corte católico. Los aristócratas disminuyeron considerablemente sus excesos y regresaron

---

31. Guy Palmade (comp.), *Historia universal siglo XXI: la época de la burguesía*. vol. 27, p. 187.

32. Jacqueline Lalouette “El anticlericalismo en Francia 1877-1914”, en *El anticlericalismo*. pp. 15-38. y Juan Sisinio Pérez Garzón, “Curas y liberales en la revolución burguesa”, en *El anticlericalismo*. pp. 67-100.

33. Guy Palmade (comp.), *op. cit.* p. 188.

a las «buenas costumbres». El protestantismo y varias de las sectas provenientes de este tuvieron un considerable éxito atrayendo a miembros de la burguesía, mientras que las relaciones entre Iglesia y Estado eran un tema en boga. A pesar de todos los cambios ideológicos traídos por la ilustración y los esfuerzos del anticlericalismo, el cristianismo no dejó de ser una parte importante del entramado social y un elemento considerable en la conformación de la moral de las sociedades europeas. Pero esto estaba lejos de la ferviente religiosidad medieval, este nuevo acercamiento a la fe tenía más que ver con el conformismo social que con las explicaciones provenientes de la teología como conformadoras de la cosmología del individuo.<sup>34</sup>

No solo eso sino que, de acuerdo a Ellis Hanson, el catolicismo fue calificado de decadente por Nietzsche, opio de las masas por Karl Marx y sus místicos fueron diagnosticados como histéricos por el entonces prominente psicólogo Jean-Martin Charcot. Arcaico, insidioso, enfermo mental y en decadencia, son apelativos peyorativos que la iglesia católica cargó en varias partes de Europa durante esta época y, aunque los decadentistas tuvieron poco o nada que ver con la creación de la imagen de una iglesia católica decadente, esto los atrajo enormemente al encontrar tan adecuado símil y metáfora de ellos mismos. Además de que dicha pérdida de credibilidad o valor en ciertos círculos por parte de la iglesia católica hizo que fuera vista como «decadente» y como consecuencia sus ritos, estética y «aura arcaica» hicieron que esta llamara la atención de estos escritores. En su libro *Decadence and Catholicism*, Ellis Hanson habla sobre esta atracción y relación entre decadentismo y catolicismo:

Catholicism is itself an elaborate paradox. The decadents merely emphasized the point within their own aesthetic paradox. The Church is at once modern and yet medieval, ascetic and yet sumptuous, spiritual and yet sensual, chaste and yet erotic, homophobic and yet homoerotic, suspicious of aestheticism and yet an elaborate work of art. For English decadents Christianity was the last hope of paganism in the modern world. In the Crucifixion they found the suffering of a great criminal and individualist. In the Catholic universe of Wagner's *Tannhäuser* and *Parsifal*, they found redemption reconfigured as an aria. They discovered grace in the depths of shame and sainthood in the heart of the sinner. In chastity and the priesthood they found

---

34. *Ibid.* p. 189.

a spiritualization of desire, a rebellion against nature and the instincts, and a polymorphous redistribution of pleasure in the body. In the elaborate stagecraft of ritualism they celebrated the effeminate effusions and subversions of the dandy. Under the cowl of monasticism was a cult of homoerotic community. In the ecstatic utterance of mysticism was an intensification of desire and a hysterical fragmentation of language. Within the industrial sprawl of modern Paris and London were gothic churches that stimulated the imagination with medieval dreams of a violent faith. Christianity presented itself as the primary source of modern morality, and yet for many, especially in England, Roman Catholicism was regarded as a scandal.<sup>35</sup>

Todas estas paradojas, así como el carácter perverso o condenable que se le otorgó al catolicismo en varias partes de Europa durante el siglo XIX, principalmente en la Inglaterra anglicana y en la Francia republicana, atrajeron a varios escritores. La iglesia católica encantó a gran parte de los decadentistas al punto de llevar a muchos de ellos a la conversión, algunas de las más notables son las conversiones de Huysmans, Barbey d'Aurevilly, Villiers de L'Isle-Adam, Oscar Wilde y Paul Verlaine. Al considerar lo anterior es visible que el decadentismo está lejos de ser ajeno al catolicismo, de hecho, tiene una estrecha relación con las ideas y la estética mostradas por esta forma de la fe, relación que va más allá de la crítica social y de la etiqueta «decadente». Hay que recordar el gusto de los decadentistas por la «exquisitez» estética, tan presente en el templo católico, el cual rehúye la sobriedad

---

35. Ellis Hanson, *Decadence and Catholicism*. pp. 7-8. “El catolicismo es en sí mismo una elaborada paradoja. Los decadentes simplemente enfatizaron ese punto con sus propias paradojas estéticas. La Iglesia es, al mismo tiempo, moderna y medieval, ascética y suntuosa, espiritual y sensual, casta y erótica, homofóbica y homoerótica, sospechosa del esteticismo y sin embargo una elaborada obra de arte. Para los decadentes ingleses la cristiandad era la última esperanza del paganismo en el mundo moderno. En la crucifixión encontraron el sufrimiento de un gran criminal y un individualista. En el universo católico del *Tannhäuser* y *Persival* de Wagner encontraron redención reconfigurada como un aria. Descubrieron gracia en las profundidades de vergüenza y santidad en el corazón del pecador. En castidad y clerecía encontraron una espiritualización del deseo, una rebelión contra naturaleza e instintos, y una multiforme redistribución de placer en el cuerpo. En la elaborada puesta en escena del ritualismo celebraron las afeminadas efusiones y subversiones del *dandy*. Bajo el hábito del monasticismo había un culto de comunidad homoerótica. En la eufórica declaración de misticismo había una intensificación del deseo y una histérica fragmentación del lenguaje. Dentro de la expansión industrial del París y Londres modernos había iglesias góticas que estimularon la imaginación con sueños medievales de una fe violenta. Cristiandad se presentó como la fuente primaria de moralidad moderna, y aun así, especialmente en Inglaterra, el catolicismo romano era considerado un escándalo.” La traducción es mía.

del protestantismo y se cubre de retablos de oro y estatuas de santos, vírgenes y cristos. Este paralelo entre catolicismo y decadentismo en la literatura europea probablemente estimuló el uso de imaginería católica con fines artísticos en la obra de Palma.

Sin embargo, aunque varios miembros de las clases acomodadas e intelectuales latinoamericanas no fueron ajenos a estos cambios ideológicos, el grueso de la población americana mantuvo a la fe católica como uno de los pilares fundamentales para la conformación de los códigos morales. El catolicismo y el decadentismo americanos carecen de varios de los paralelismos que se hallan en Inglaterra o en Francia. Esta religión nunca fue mal vista o condenada en Perú como lo fue en Francia, muy al contrario, desde su llegada con la conquista y su fuerte establecimiento durante el virreinato, esta se ha mantenido como la religión de Latinoamérica por excelencia. Incluso hasta nuestros días no ha perdido su relevancia, aun a pesar de la caída de los virreinos, las múltiples guerras de independencia coloniales y la llegada de los ideales ilustrados y positivistas. En el Perú decimonónico seguía siendo un fuerte basamento de aquello que era considerado moral. Por esto puede decirse que Palma conoció dos visiones diferentes del catolicismo: la del decadentismo europeo, a través de sus lecturas, y la de la vida cotidiana en el Perú. Es evidente que en Latinoamérica el catolicismo, tan fuerte como era, carecía del aura que llevó a varias de las figuras más grandes del decadentismo a convertirse. Finalmente, huelga decir que en la época de la producción de *Cuentos malévolos*, la religión católica en Perú seguía siendo la voz predominante en cuanto a las cuestiones morales y el sistema de creencias de la sociedad. Además de esto último, la ideología personal de Palma hace que este tenga un acercamiento literario similar pero con diferencias importantes al de los decadentistas europeos.

Ya al analizar la narrativa de este escritor es visible que los diablos en los textos de Palma suelen presentarse de dos maneras: por un lado se encuentran ciertos casos en los cuales el Diablo tiene un aspecto ominoso o serio, por otro lado nos encontramos con diablos de un carácter menos grave, que incluso llegan a tener tintes cómicos o irónicos. Estos últimos son más cercanos a aquellos que se encuentran en algunas narraciones populares o incluso a aquellos creados por el

padre de Clemente, Ricardo Palma. Pero, aun en estos cuentos con demonios más relajados, suele haber aspectos heréticos o blasfemos que aparecen en lo que propone el cuento. Diablos como estos últimos aparecen en narraciones como “El hombre del cigarrillo” (1925), donde un hombre argumentalmente derrota al Diablo, ya que este último no logra ofrecerle nada que le convenza de no suicidarse y, durante el diálogo, el hombre convence al Oscuro de su inutilidad, lo cual lleva a este demonio a su propio suicidio; otro ejemplo más cómico es “Las tentaciones de santo Actón” (1922), donde Satanás tienta a san Antonio con diversas apariciones sexualmente sugestivas, teniendo éxito al tomar la forma de un tierno niño. Durante el coito, Dios decide aumentar de forma desproporcionada las dimensiones del miembro del santo, lo cual resulta terriblemente doloroso para el Maligno. Aunque interesantes, “El hombre del cigarrillo” y “Las tentaciones de santo Actón” no forman parte de *Cuentos malévolos* y por ello no se analizan aquí, pero sirven para mostrar que el acercamiento de Palma al Diablo o a la figura del mal no siempre es serio o solemne, y como autor gusta de burlarse de lo sagrado manteniendo un toque de ironía o cinismo.

Sin embargo, en *Cuentos malévolos* predomina el carácter ominoso y herético de Satán. Lo cual puede ser atribuido a la intención de Palma de encerrar «tesis filosófica, religiosa o social» en los relatos de la antología,<sup>36</sup> por lo que es lógico que esta recurra más a la forma demoniaca que le es más cómoda o productiva para exponer tales tesis.

Al ver a estos diablos de tinte más serio se puede notar la estrecha relación entre estos y la puesta en duda de la doctrina cristiana. Los dos ejemplos más notables aparecen en los cuentos “El quinto evangelio” y “El hijo pródigo”: ambos se ubican tanto en esta clasificación como en la de mal conceptual-argumentativo, lo cual no es azaroso. Estos diablos ominosos cuestionan, de manera directa o indirecta, la doctrina cristiana a través de ciertos argumentos heréticos y no carentes de sentido.

“El quinto evangelio” sería un primer ejemplo. Este es uno de los cuentos más interesantes respecto al tema del mal, sino el que más. Toda la narración es un cuestionamiento de los resultados del sacrificio de Cristo, así como de muchos de los

---

36. Ricardo Sumalavia (Ed.), *Narrativa completa*. vol. 2, p. 379.

planteamientos de la doctrina cristiana. El relato es, más que blasfemo, claramente herético. La fábula se desarrolla durante la crucifixión. Estando Cristo ya en la cruz llega Satán, no para tentarlo, sino para revelarle lo infructífero de su sacrificio al mostrar lo que sucederá en el futuro con el cristianismo, en el cual el mensaje de «la buena nueva», la noción de que el sacrificio de Jesucristo trae el perdón del pecado original para todo aquel que lo acepte, es mal interpretado de muchas formas y gran cantidad de atrocidades se cometen en nombre de Cristo: “Y [Cristo] vio abadías que parecían colonias de Gomorra, y vio fiestas religiosas que parecían saturnales. Y guerras, matanzas y asesinatos que se hacían en su nombre, en nombre de la paz, del amor al prójimo, de la piedad, de esa piedad infinita que le llevó al sacrificio.”<sup>37</sup>

También existe una argumentación bastante interesante: el Diablo se plantea a sí mismo como un elemento vivo, mientras que Cristo es un elemento muerto. Satanás, al ser el avatar del deseo, la pasión, la curiosidad, etc., es una fuerza que promueve el movimiento y el cambio: la vida. Por el contrario, Cristo, al ser una figura pasiva que favorece la resignación y la paz, es un elemento que apoya lo estático en el cosmos: la muerte. “... porque la salvación que tú ofreces es la muerte y la Humanidad quiere vivir, y la vida es mi aliento. La vida es hermosa, iluso profeta...”<sup>38</sup>

Todas estas ideas: la herejía escandalosa, Satán como una figura vitalizadora y activa, y Jesucristo como un ser pusilánime e inmóvil, se desarrollan también en el cuento “El hijo pródigo” que analizo más abajo. “El quinto evangelio” es muy interesante porque usa al mito cristiano para argumentar contra su doctrina. No se insulta directa o vulgarmente a ninguna figura o imagen cristiana, así que el cuento no es blasfemo; es herético al subvertir la doctrina y proponer dos conclusiones terribles para la moral cristiana: el Diablo es el elemento de la vida, contra Cristo que es el de la muerte, y el sacrificio de Jesús fue en vano, ya que la humanidad siempre elegirá la vida-movimiento por sobre la pasividad-muerte, a pesar de su condenación. Esto se complementa con la presentación del diablo como una figura victoriosa, con cierto toque de ridiculez final, como una especie de *trickster*<sup>39</sup>. Esto

37. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 237.

38. *Ibid.* p. 235.

39. El *trickster*, o “embaucador”, es uno de los arquetipos identificados por el psicólogo y

es más visible en su actitud hacia Jesús después de que este ha expirado, antes de lo cual Satán le hizo tener visiones en las cuales presenciaba cómo la humanidad aún se condenaba a pesar de su sacrificio e incluso pecaba en su nombre

[...] sus hermosos ojos claros [de Jesús] quedaron desmesuradamente abiertos, y en sus pupilas se reflejaba duplicado aquel vasto panorama de la ironía de su sacrificio a través del tiempo y del espacio.

[...]

¿Fue piedad o impiedad? Satán volvió a encaramarse en el madero, y con su oprobiosa mano cerró los parpados de la divina víctima.

Y luego huyó dejándose rodar sobre las peñas del Calvario, en las que rebotaba como una pelota de goma.<sup>40</sup>

Aquí el mal aparece primero, y más claramente, en forma satánica. Pero su concepción más interesante está en la argumentación del Diablo, en forma de ideas. Estas serán analizadas con más detalle en el capítulo cuarto en la sección “La dicotomía Jesús-muerte, Satán-vida y el fracaso de Cristo”.

Otro cuento de este estilo es “El hijo pródigo”, también de los más interesantes, una *écfrasis* pictórica que se centra profundamente en el carácter e implicaciones de un cuadro. Es similar a “El quinto evangelio” en su argumentación; sin embargo, a diferencia de este último, no le da una voz al Diablo en persona, sino que la argumentación cae en manos de un tercero. En el relato, un pintor, Néstor, presenta su pintura titulada “El hijo pródigo” en referencia a la parábola bíblica,<sup>41</sup> con la diferencia de que el hijo pródigo es la figura de Satanás. Prácticamente todo el cuento es la explicación que da Néstor a su cuadro. Se repite con algo más de detalle y desde otro ángulo la argumentación de “El quinto evangelio”: la figura de Luzbel se presenta como una figura móvil, rebelde y activa, lo cual en el cuento es agradable a Dios. Por el contrario, Jesús es una figura sumisa que ha fallado en cumplir lo que había prometido en su sacrificio de la crucifixión. La lucha entre Dios y Satán fue

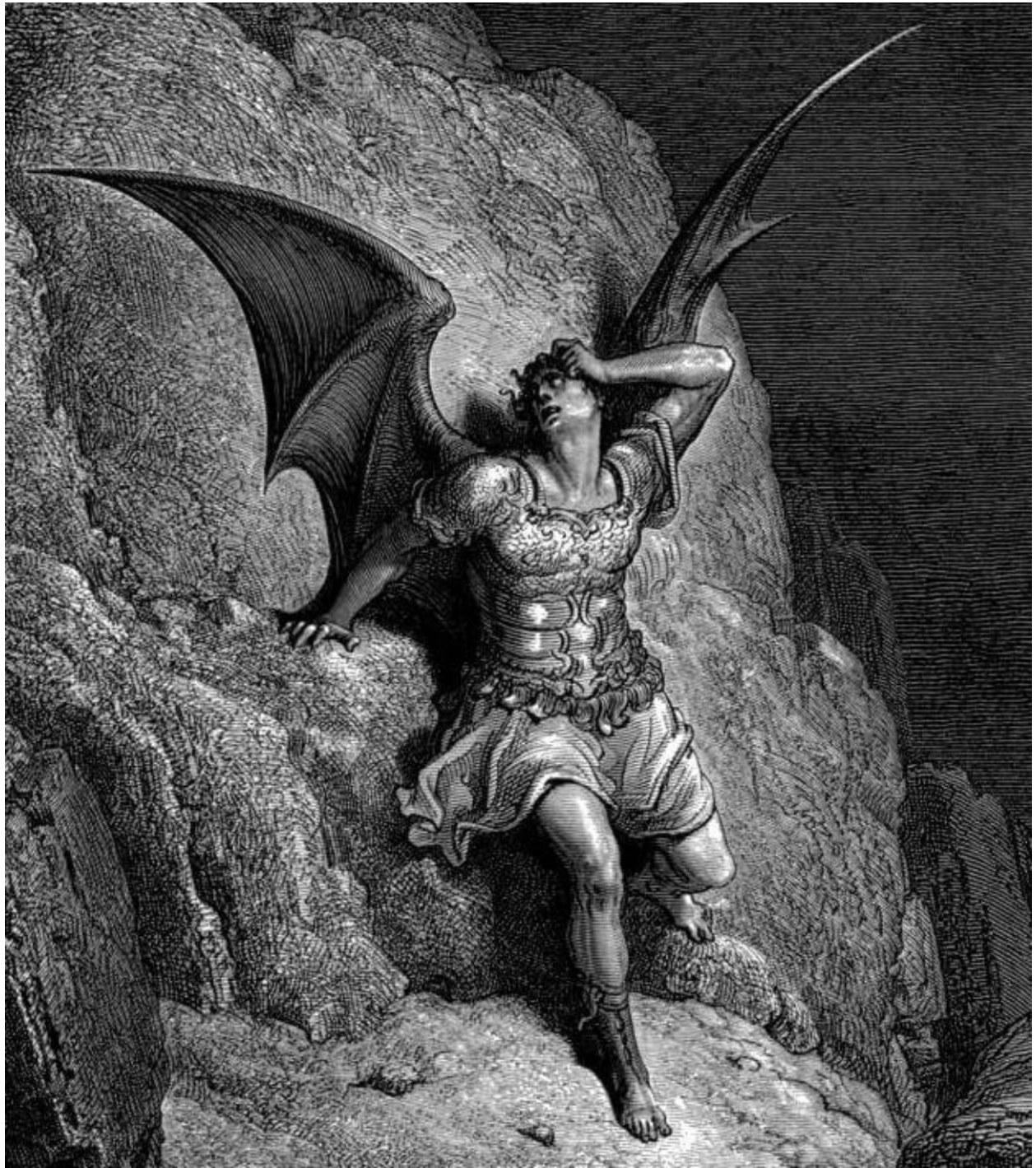
---

ensayista Carl Jung. Este arquetipo consiste en una figura estafadora y bromista que a menudo transgrede las reglas con sus trucos y embustes; además de que, en la mayoría de los casos, surge airoso de los eventos producidos por sus bromas. Este es claramente visible en varias mitologías, con casos como Loki o Dionisio.

40. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 238.

41. Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto (eds.) *op. cit.* Lc. 15. 11-32.





*Lucifer.* Gustave Doré. Grabado. 1886.

más una prueba que una verdadera contienda, ya que se plantea que él siempre fue el hijo predilecto de Dios al ser móvil, una fuerza creadora y capaz de oponerse:

[...] y su sitio, a la diestra de Dios Padre, ha sido indebidamente ocupado por alguien que representa un principio inferior (la humildad y la mansedumbre indudablemente significara fuerzas pasivas, inferiores a las fuerzas activas de la rebeldía y el orgullo), por alguien que no ha cumplido sus ofertas de felicidad y salvación,[...]<sup>42</sup>

Para “El hijo pródigo” hay que conocer la importancia contextual del relato de la caída de Lucifer. Una explicación muy común de su génesis consiste en que, siendo inicialmente un ángel, es desterrado del paraíso por el crimen de su soberbia, la cual lo llevó a considerarse igual o superior a Dios, quien, para castigarlo, lo destierra al abismo. Las fuentes bíblicas que suelen darse como origen de esta explicación suelen ser Ezequiel 28 e Isaías 14, sin embargo, ninguna de estas fuentes es definitiva. Ezequiel habla de la caída, pero refiere al rey de Tiro, un reino babilónico, e Isaías profetiza la caída de Babilonia en general. Sin embargo, la relación de estos versículos a la caída de Satán no es completamente arbitraria, ya que no es raro que los textos bíblicos relacionen a Babilonia con lo demoniaco (recordemos a la puta de Babilonia del Apocalipsis), muy probablemente debido a las diferencias religiosas entre los babilonios y el pueblo de Israel.<sup>43</sup> Sin embargo, esto hace que, desde las fuentes bíblicas, el exilio de Lucifer sea puramente interpretativo. Este relato quedaría mucho mejor fijado con el poema épico *Paraíso perdido* (1667) de John Milton (1608-1674), el cual narra a detalle la rebelión y expulsión del Maligno. La premisa de “El hijo pródigo”, de Luzbel como un ser divino expulsado por su actitud rebelde, se basa en esta interpretación del texto bíblico que luego fue fijada por la tradición cristiana, no siempre canónica, y poetizada por Milton.

El cuento entonces culmina con la redención de Satán y su reintegración al cielo, con lo cual se acaba el cosmos: al faltar la oposición de conceptos, todo se unifica en la nada. Al igual que en “El quinto evangelio”, Palma ataca la moral cristiana al subvertirla. Muestra argumentos o escenas que disminuyen el valor de la

42. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 249.

43. Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto (eds.), *op. cit.* Ez. 28.11-19, Is. 14.1-23.

figura de Cristo y ensalzan la de Lucifer.

... en casi todos hizo Luzbel fulgurar la purpurea llama de la sensualidad, que chispeaba bien como extravío, locura o debilidad de las carnes mortificadas, maceradas, aniquiladas por la penitencia, el tormento o el ayuno;

[...]

Todos son esclavos del pecado físico o ideológico, todos vasallos de Luzbel, aunque el pensamiento se eleve por las regiones celestiales,...

[...]

Luzbel había sido el hijo predilecto de Dios: de ahí su espantoso poder sobre la Creación.<sup>44</sup>

Estos dos cuentos debieron haber sido particularmente perturbadores en su época debido a su carácter herético. El mal es evidente, ya que lo que se narra contradice de manera muy clara el dogma cristiano. En ambos relatos se encuentra la idea del Diablo como una figura activa, que genera movimiento y cambio, lo que para Palma lo convierte en una entidad viva o creadora de vida. Además, los dos cuentos toman esta idea del Diablo-conflicto-vida y la contraponen con la de Jesús, quien, debido al contexto del cuento, se convierte en la figura Jesús-pasividad-muerte. Esta dicotomía Jesús-muerte contra Diablo-vida es más tratada en el capítulo siguiente.

Aquí es interesante notar las diferentes denominaciones que Palma ocupa para referirse al Maligno. Esta figura de la imaginería cristiana tiene una gran variedad de nombres y estos mismos tienen variadas etimologías. Por dar algunos ejemplos: el nombre Lucifer o Luzbel inicia en la tradición romana como una referencia a la estrella de la mañana o al «portador de la aurora», término conformado por las palabras latinas *lux* (llevar) y *ferre* (llevar). Demonio proviene del griego «daimónion» (δαιμόνιον), denominación que originalmente refería a espíritus antiguos que guiaban o daban consejos a los vivos. Con el ascenso del cristianismo sobre las religiones paganas, estos y muchos otros términos pasaron a ser nombres de espíritus malvados.<sup>45</sup> Satán proviene etimológicamente de la palabra hebrea para «opositor» o «enemigo», adjetivo que aparece en el viejo testamento para referirse a algún ángel o espíritu que lleva a cabo dicho rol, a veces incluso por orden propia de Dios<sup>46</sup>, hasta que

44. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 251.

45. Philip C. Almond, *The devil, a new biography*. pp. 16-17.

46. Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto (eds.), *op. cit.* Núm. 22.22. “Pero Dios estaba

Satán llega a ser usado como nombre propio de un miembro de la corte celestial <sup>47</sup> y finalmente como el del opositor directo de Dios.<sup>48</sup>

Todos estos nombres refieren de manera un tanto ambigua a diferentes entidades en el inicio de su uso en el cristianismo. Pero eventualmente muchos de ellos pasarían a ser etiquetas intercambiables para referirse al mismo ser: el ángel rebelde que cayó de la gracia de Dios y se opone a él como príncipe de los demonios y de los espíritus malvados. Ya en el Nuevo testamento, en los Evangelios, se pueden hallar estas denominaciones usadas intercambiabilmente, junto con adjetivaciones usadas como nombres propios: el Tentador, el Maligno, el Enemigo etc.<sup>49</sup> Palma también utiliza estos nombres de manera intercambiable, pero no lo hace sin cuidado alguno. En “El quinto evangelio” ocupa el nombre «Satán», el cual resulta bastante adecuado dada la *oposición* argumental que se da entre este y Jesucristo. En “El hijo pródigo”, se enlistan algunos de los muchos nombres del personaje: “Figuraos que el hijo pródigo era, ni más ni menos, Luzbel, el Ángel caído, el Maligno, cuyas maldades provocaron la cólera del Padre Eterno y el terror y la execración de la Humanidad;”<sup>50</sup> Pero de todas las denominaciones, a la que se da más hincapié en esta narración es a la de «Luzbel», el *portador de la luz, la estrella de la mañana*. Este nombre, que comparte etimología con Lucifer, remite mucho a la caída de la gracia principalmente por su carácter celeste. Es evidente que no es gratuito el uso de este término en una escena donde Luzbel asciende de nuevo al cielo y a la gracia de Dios. Finalmente, en el cuento “El nigromante” se ocupa el menos solemne «el diablo» para un personaje que resulta no ser un auténtico demonio.

Además de los anteriormente revisados, existen otros dos cuentos con referencias directas al diablo en *Cuentos malévolos*: “Ensueños mitológicos” y el ya mencionado “El nigromante”. Sin embargo, en estos Satán es un personaje menor con

---

indignado de que fuese, y el ángel de Yahvé se puso delante de él en el camino para cerrarle el paso. Iba Balam montado en su asna y llevaba consigo a dos de sus criados”

47. *Ibid.* Job 1.6-7. “Sucedió un día que los hijos de Dios fueron a presentarse ante Yahvé, y vino también entre ellos Satán. Y dijo Yahvé a Satán: «¿De dónde vienes?» respondió Satán: «de dar una vuelta por la tierra y pasearme por ella»”

48. *Ibid.* 1-Par. 21.1. “Alzose Satán contra Israel e incitó a David a hacer el censo de Israel”.

49. Philip C. Almond, *op. cit.* p. 23.

50. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 248.

mucha menos elaboración que en los citados anteriormente: “Ensueños mitológicos” narra la derrota de las fuerzas del cielo cristiano a manos de los dioses paganos de la tradición clásica. Se describe una batalla épica entre estas facciones.

Los ángeles blandían desesperadamente sus flamígeras espadas sobre los antiguos despojados, y estos atacaban y se defendían con espadas cortas y anchas, como los héroes de la *Iliada*, y con pequeños broqueles de bronce que tenían grabadas testas de Medusa. Más allá luchaban los arcángeles contra los centauros, y el suelo estaba lleno de grandes manchas sangrientas de miembros amputados de divinidades moribundas y de cuerpos de bestias híbridas que se retorcían en los estertores de dolorosas agonías...<sup>51</sup>

Cuando la derrota de las figuras judeocristianas es inminente, Satanás junta todos los pecados y vicios de la humanidad y los detona, destruyendo todo. El Diablo funciona de manera más tradicional en este cuento. No se recurre a contrastarlo con Jesús o alguna otra figura. Se muestra como un disruptor del orden, ya que se revela que fue él quien liberó a las hordas de mitología pagana con el fin de vengarse de Dios y su corte celestial. Aquí mantiene su rencor, mezquindad y rechazo de lo celeste más típicos.

Satanás —que había sido quien puso en libertad a los antiguos dioses y atizado en sus espíritus el ansia de la reconquista de los cielos, a fin de vengarse del Padre Eterno— había comprendido que en el nuevo reinado no tendría sitio, que su nombre serviría de burla a los niños de las nuevas generaciones, y que su prestigio moriría con el culto vencido.<sup>52</sup>

En último lugar está el cuento de “El nigromante”. Este apenas merece mención ya que solo aparece el demonio como una referencia o concepto, es decir, el diablo que aparece dentro de este cuento es un personaje disfrazado como tal, no el diablo real que Palma muestra en los relatos anteriores.

Cuando entró la bellísima niña el diablo hablaba, y cuál no sería el asombro de la doncella al reconocer en la voz del maligno espíritu, la voz suave y armoniosa del juglar que, frente a su ventana, entonaba hermosas canciones en lengua francesa sobre algo muy dulce, muy bello,

---

51. *Ibid.* p. 298.

52. *Ibid.* pp. 299-300.

muy noble, muy agradable, que llamaba *el amor*.<sup>53</sup>

Este cuento es particular dentro de la antología ya que, sin ironía ni cinismo, da una moraleja en incluso plasma un final feliz, cosas muy raras dentro de los cuentos de Palma e incluso contrarias al decadentismo. Esto llama la atención, ya que hasta ahora cosas como la virtud, el perdón y la esperanza habían sido mofadas o refutadas como bienes; de igual manera el amor había sido planteado como una causa más de dolor o de estupidez que de felicidad o perdón. Este relato parece mostrar una mayor influencia de Wilde o a Darío en el estilo de la fábula, con un aire más modernista en comparación de otros cuentos de la antología. El cuento se desarrolla en un *illegitimo tempore*, similar a los cuentos populares, además de ser similar en la estructura (con las tres invocaciones o la forma de exponer los antecedentes del conde con su mujer), con la ligera excepción del final, donde se revela que la historia es un cuento enmarcado. Tiene también un cierto toque de gótico en la presencia de nigromancia, diablos y castillos. Curiosamente refuerza el valor del perdón. Existe sin embargo, la presencia del diablo y de la magia, aunque el diablo es el trovador disfrazado. Además la nigromancia y la oscuridad no son temas centrales en el cuento, existen más bien como un elemento mágico.

Con excepción de “El nigromante”, podemos ver que las menciones al Demonio en *Cuentos malévolos* suelen venir acompañadas de visiones subversivas del dogma cristiano, haciendo que los *Satanaces* de Palma lo sean no solo de nombre, sino también de naturaleza. Esta subversión será analizada con más detalle, como ya mencioné, en el capítulo cuarto sobre el mal conceptual-argumentativo.

Finalmente, al analizar los cuentos es visible que Palma ocupa diferentes tipos de prosopopeyas del mal: en primer lugar se encuentran los personajes animales, los cuales se enfocan más en la crueldad propia de su naturaleza, que es contrastada o paralelizada con la crueldad humana; en segundo lugar, se encuentran las criaturas provenientes de la mitología grecolatina contrapuestas con el orden cosmológico del cristianismo del cual no forman parte; y en tercer lugar, se encuentra la figura del Demonio, con que toma a este personaje, ya codificado como una forma típica de

---

53. *Ibid.* p. 323.

concebir la maldad, sin embargo, en algunos casos va más allá de su carga cultural y exploran la maldad relacionada desde otros aspectos al contrastar sus características con las de Cristo. Todas estas representaciones se basan en personajes, lo malo es el personaje en particular, convirtiéndolos en una prosopopeya del mal.

## Capítulo cuarto: El mal conceptual-argumentativo



Como he mencionado, el mal consiste en la ruptura de un orden natural del mundo considerado como «bueno» y establecido por algún sistema moral. Hasta ahora aquello se ha visto de maneras más o menos concretas dentro de los cuentos, ya sea en forma de personajes inherentemente malvados por su naturaleza o su rol en el mundo o por medio de las acciones inmorales de personajes que, por su naturaleza humana, no necesariamente tienen que ser malos pero actúan como tales. Ahora analizaré concepciones del mal que no están ligadas a los personajes sino a las ideas expuestas en los diferentes cuentos. En la presente clasificación, que he decidido llamar mal conceptual-argumentativo, coloco a aquellos cuentos en los que lo malévolo va más allá de una criatura o acción concretas. En este caso lo malvado no yace llanamente en un personaje o acto específico, sino en las implicaciones y/o conclusiones de lo narrado en el relato. Es decir, aquí cabe el mal que es manifestado a través de lo argumentado dentro del cuento, de los resultados de lo acontecido en la fábula,<sup>1</sup> o del orden del mundo planteado en esta. Entonces, mientras que los relatos analizados anteriormente entran en sus clasificaciones debido a concepciones o representaciones del mal basadas en personajes, objetos o acciones concretas, *los textos de esta clasificación se encuentran incluidos porque la ruptura del orden es el cuento mismo, en lo que plantea o implica*. La realidad dentro de esa ficción es lo que va en contra de aquello que está marcado como lo correcto o lo bueno; la ficción misma es malvada.

Como será claro en los cuentos abajo analizados, esta clasificación tiende a presentar mucho entrecruzamiento con clasificaciones anteriores; ya que, a menudo,

---

1. Véase la nota 2 del capítulo segundo, pág. 40.



la aparición de formas del mal más evidentes se dan al servicio de las ideas heréticas o «malvadas» dentro de cada relato. Por ejemplo, “El quinto evangelio” se gana su lugar en el mal prosopoeizado por la presencia de Satán, pero son la interacción de Satán y Jesucristo, así como la conclusión de relato, las que le otorgan su lugar aquí. Además, esta clasificación no es tan unitaria o consistente como las dos anteriores. Los cuentos de esta rompen el orden con sus implicaciones, y cuentos diferentes presentan implicaciones diferentes que, en algunas narraciones particulares, llevan a un análisis de caso por caso.

### **La dicotomía Jesús-muerte, Satán-vida, y el fracaso de Cristo**

Reitero que no se puede subestimar el valor del cristianismo y sus imágenes en la literatura, esto es particularmente cierto para los autores del decadentismo y del romanticismo que se apropiaron de la imaginería cristiana para el provecho de sus obras de arte, dándoles continuamente sentidos nuevos y diferentes, alejados de la visión canónica y evangelizadora de la iglesia y que oscilan entre la simpatía y la antipatía por la fe: “Un Baudelaire, un Huysmans, un Barrès, por no hablar de los autores de la lengua española, siguieron moviéndose en el ámbito de las imágenes y nociones de la fe perdida. Pero se sirvieron de esas imágenes y nociones para describir fenómenos profanos”.<sup>2</sup>

Para la obra de Palma esta afinidad no deja de ser cierta. En su narrativa abundan las referencias bíblicas, unas claras y otras más veladas. Este autor conoce el dogma cristiano y no solo lo ocupa, también lo enfoca, lo disecta y lo tuerce para su labor literaria. En dos de los casos más destacables de uso de cosmogonía cristiana por parte de *Cuentos malévolos* nos encontramos con una idea en común: Satán elevado y Cristo como vencido. Tanto en “El hijo pródigo” como en “El quinto evangelio” se presenta la idea herética de que los valores representados en Jesucristo son cercanos a un estado de muerte y los de Luzbel a un estado de vida. Es conocimiento común que, para la doctrina cristiana, Jesucristo es «el cordero de vida y cáliz de salvación», una víctima de cuyo sacrificio se obtiene el perdón de los pecados y se vuelve posible la salvación del alma, así como la obtención de la

---

2. Rafael Gutierrez Girardot, *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. pp. 34-35.

vida eterna en el reino de los cielos.<sup>3</sup> Por el contrario, Satán trata de arrebatar esta salvación a la humanidad a través de la tentación y del pecado. Dentro del dogma cristiano Jesús es vida y salvación, mientras que Satanás es muerte y condenación. Palma invierte dichos conceptos con los argumentos presentados en sus cuentos. La exposición de esta idea, que se da claramente en “El hijo pródigo”, proviene de los labios del pintor Néstor y, en “El quinto evangelio”, por el Diablo en persona.

En “El hijo pródigo”, Néstor, un pintor, explica su pintura, un cuadro con la escena bíblica del hijo pródigo<sup>4</sup> con la figura de Satán como el hijo predilecto y Dios como el padre que lo acepta de regreso en el cielo. Para Néstor, Luzbel es la figura más digna de «sentarse a la derecha del padre», a diferencia de Jesús, al cual califica como a un usurpador, ya que es Satán y no Cristo quien ha logrado conquistar las almas de la humanidad, no con ideología sino con lo carnal:

El ángel caído aceptó la lucha y con la lucha ha crecido su poder. Jesús subió a las cumbres luminosas del alma, coronó las alturas de la vida moral: Luzbel descendió a los sombríos misterios de la carne, a los rojos abismos de la sangre, a los intrincados laberintos de los nervios, y con esta astuta estrategia pudo manejar los verdaderos ocultos resortes de la vida.<sup>5</sup>

Néstor atribuye a Cristo el haber intentado obtener a la humanidad a través de lo ideal, lo moral y lo ascético, mientras que Luzbel se volvió conocedor de lo sensual y lo carnal. Si en lo ideal, en el reino del pensamiento, muchos moralistas y ascetas elevaban la figura de Jesús y sus ideales, en la realidad toda la humanidad se mueve por sus pasiones y sus deseos, aquellos «ocultos resortes» que le dan a Luzbel el verdadero control de la humanidad. Jesucristo reina sobre lo prístino e ideal, él habita en el mundo de las ideas, lo teórico; Satán reina en el mundo de lo tangible,

3. Esto nos es recordado por la etimología de la hostia, proveniente del idéntico latín *hostia*, víctima de sacrificio. En cada misa Cristo es vuelto a ser sacrificado de manera ritual para la purificación de la congregación.

4. Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto (eds.) *Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales*. Lc. 15. 11-32. Esta parábola, en la que un hijo regresa arrepentido ante su padre después de haber desperdiciado en una vida disoluta lo que le correspondía de herencia, es muy típicamente usada en los sermones para referir al perdón de los pecados y la redención de las almas al sentir arrepentimiento por los pecados cometidos. Como se puede ver en el análisis, Palma subvierte esto.

5. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 250.

el deseo y la pasión. Todo ser humano es tentado por algún deseo propio del mundo físico, de lo práctico, ya sea por orgullo, gula, ira, lujuria o cualquier otro pecado. Si alguien evita cometer un pecado, es culpable de algún otro. Son esas pasiones, grandes o pequeñas, lo que en realidad motiva a los seres humanos y por ello, según estos argumentos de Néstor, es Luzbel y no Cristo quien será el verdadero vencedor en la disputa por las almas humanas.

Todos son esclavos del pecado físico o ideológico, todos vasallos de Luzbel, aunque el pensamiento se eleve por las regiones celestiales, aunque las almas se aneguen en las claridades prístinas de la contemplación mística o se sumerjan en las misteriosas penumbras de la metafísica teológica ¡Oh, la pureza del pecado, la emancipación del vasallaje satánico es imposible! ¡Entre la Pureza y nosotros está, interceptando las radiaciones divinas, la enorme ala abierta del Rebelde triunfante!...<sup>6</sup>

Existe otro punto en la argumentación de Néstor, la cual explica por qué Satán es el hijo pródigo, el hijo predilecto que es bienvenido al hogar. Para el pintor, Satán era el auténtico elegido de Dios y él a su vez amaba a su padre, por eso atormentaba a la humanidad con el sufrimiento y la tentación, ya que es a través de este tormento que nace el «himno de la adoración», los seres humanos alaban a Dios porque sufren. Al ser la fuente del dolor humano que genera las alabanzas a lo divino, es Luzbel quien mantiene la importancia del cielo y su corte, él es una parte vital del cosmos cristiano. La expulsión del paraíso y la caída de la gracia no fueron un castigo, fueron una prueba, prueba que logró superar. A pesar de los siglos se mantuvo altivo y orgulloso en rebeldía. Finalmente, las mismas personalidades de la corte celestial cantan por el regreso del expulsado al cielo. Es con la redención de Satán que se acaba la existencia de la relación dual del bien y el mal, la virtud y el pecado. Con esto “el Universo murió: le faltaba el alma... Y volvió a ser la Nada...”<sup>7</sup>

Entonces, al analizar los argumentos de Néstor son evidentes tres puntos importantes: Satán es vital para la existencia del cosmos cristiano, el pecado es la auténtica motivación de los seres humanos y Luzbel es una figura fuerte, capaz de

---

6. *Ibid.* p. 251.

7. *Ibid.* p. 235.

mantener su rebeldía y, con ella, los elementos de diferenciación que hacen posible la existencia del mundo. Cristo, por el contrario, se muestra como un ser inferior, débil y sumiso, un «usurpador». Es obvio que todos estos planteamientos en el cuento son malvados en su carácter herético. Este cuento lleva una dedicatoria a Miguel de Unamuno,<sup>8</sup> autor para el cual lo religioso también tiene un peso importantísimo, pero lo aborda de una manera completamente diferente. En el prólogo que hace Unamuno a *Cuentos malévolos*, este dedica algunas líneas al relato, afirmando su concordancia con la idea de Luzbel perdonado, pero oponiéndose férreamente al final del cuento, el cual afirma que terminada la dualidad el cosmos se convierte en la nada, probablemente a raíz de la cristiandad de este. Recordemos que la fe afirma que antes de los tiempos existía Dios y una vez sucedidos los eventos del apocalipsis existirá la gloria eterna: “Por esto protesto como español, y como Miguel de Unamuno, del final del precioso cuento que me dedica —«El hijo pródigo»—, en que hace usted que muera el Universo y vuelva a ser la Nada. No, señor Palma, no y mil veces no: la nada no puede *volver* a ser porque no ha sido nunca [...]”.<sup>9</sup> Es curioso que este cuento, junto con “El quinto evangelio”, llevan a Unamuno en su prólogo a dejar lo literario y hablar de lo religioso. El mismo español admite el efecto de las tesis expuestas en ambos relatos, lo cual nos puede dar una pista de qué tan aventurados o perturbadores pudieron haber sido estos para los lectores católicos de la época: “Es el uno el que usted intitula «El quinto Evangelio», y cuyo principio, se lo diré lisamente, arañó algo mis sentimientos cristianos.”<sup>10</sup>

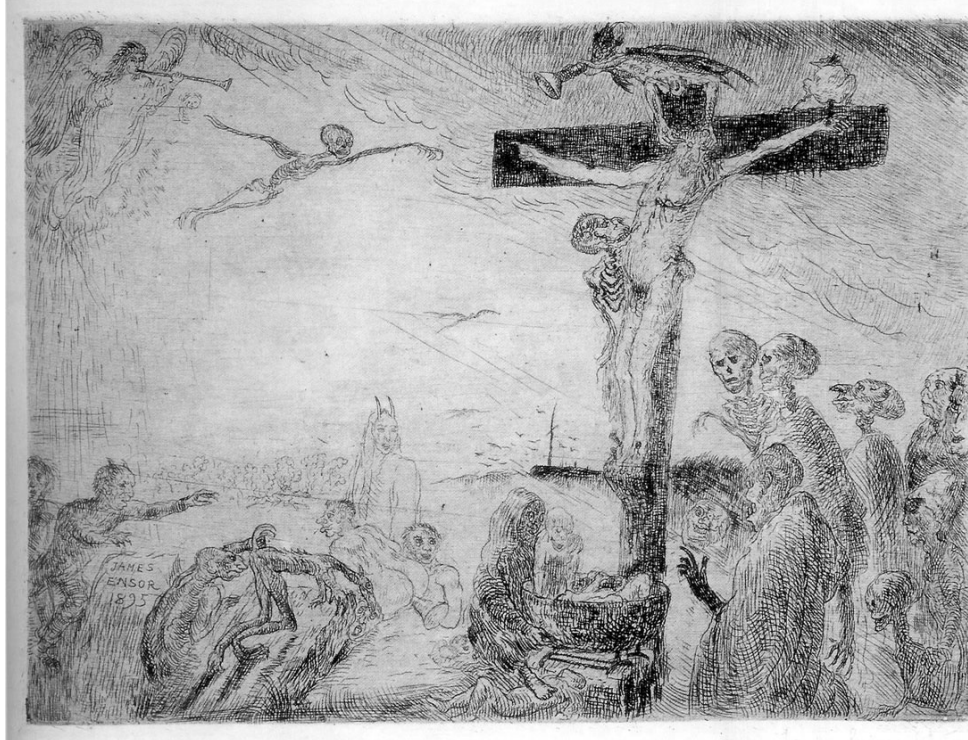
En “El quinto evangelio” podemos ver argumentos similares a los de “El hijo pródigo”. Cristo clavado en la cruz es visitado en sus momentos finales por Satán, quien se burla de sus intentos de erradicar el pecado. Para el Maligno, el sacrificio de Cristo es vano, un fracaso. Para burlarse del mártir le hace ver en una visión

---

8. Miguel de Unamuno y Jugol (1864-1936) fue un escritor y filósofo español, considerado como parte importante de la generación del 98. Trabajó la novela, el ensayo, el teatro y la poesía. En su narrativa, el aspecto religioso y las cuestiones respecto a la existencia de Dios suelen tener relevancia, lo cual es muy notable en su novela *San Manuel Bueno, mártir* (1931). Aunque, muy a diferencia de Clemente Palma, él escribe desde la perspectiva de una persona creyente. También fue amigo del padre de Clemente, Ricardo Palma.

9. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 166.

10. *Ibid.* p. 165.



*Cristo atormentado por los demonios.* James Ensor. Grabado. 1895.

el futuro de la humanidad, la cual seguirá sumergida en el pecado mucho tiempo después del día del sacrificio e incluso pecará en nombre de Dios. Al igual que en “El hijo prodigo”, en “El quinto evangelio” los intentos de Cristo por derrotar al pecado y hacerse con las almas de la humanidad son en vano, aquí el Diablo también es un personaje orgulloso y rebelde. Pero la argumentación se presenta de forma un tanto diferente: por un lado el Luzbel de Néstor, en “El hijo prodigo”, es una figura noble y dignificada, se eleva victoriosamente a los cielos; por el otro, en “El quinto evangelio”, hay un diablo más burlón, con un toque de sorna que lo hace abandonar a Cristo rodando por la pendiente del Calvario, rebotando como una pelota de goma, es agresivo en su retórica hacia Jesús y sus intentos por salvar a la humanidad.

¿Cómo has podido creer, infeliz joven, que la arrancarías de mis garras, si desde que surgió el primer hombre, la humanidad está muy a gusto entre ellas? Sabe, ¡oh desventurado mártir!, que yo soy la Carne, que yo soy el Deseo, que yo soy la Ciencia, que yo soy la Pasión, que yo soy la Curiosidad, que yo soy todas las energías y estímulos de la naturaleza viva, que yo soy todo lo que invita al hombre a vivir... ¡Loco empeño y necia vanidad es el querer aniquilar en el futuro lo que yo sabiamente he labrado en un pasado eterno!...<sup>11</sup>

11. *Ibid.* p. 235.

Entonces, la tesis expuesta en “El hijo pródigo” se convierte en un drama en “El quinto evangelio” donde podemos ver como Satán se muestra presuntuoso y burlón ante Jesucristo, que ha fallado en dejar un legado de virtud y mansedumbre. El Diablo le declara a Cristo que “... la salvación que tú ofreces es la muerte y la humanidad quiere vivir, y la vida es mi aliento.”<sup>12</sup> La idea de Satán como un elemento vivo relacionado con el deseo, la curiosidad, la ciencia y demás aspectos móviles también es clara en este cuento y, como dije antes, estos puntos lo relacionan con lo vivo, mientras que la mansedumbre pasiva de Cristo lo relaciona con la muerte. Además, en este mismo relato Palma da otro fuerte golpe a las bases del cristianismo al proponer a *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes como un quinto evangelio.

—He aquí, Maestro, que, además de los Evangelios que escribirán Mateo, Marcos, Lucas y Juan, se escribirá dentro de diez y seis siglos otro que comenzará así: —«En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor...»<sup>13</sup>

Los Evangelios son los textos sagrados que narran la vida y obra de Jesucristo, son los libros principales para la difusión de «la buena nueva»: el logro de la redención de las almas de la humanidad a través del sacrificio de Cristo. La iglesia reconoce como canónicos a cuatro evangelios, cuatro versiones, los de Mateo, Marcos, Lucas y Juan. La propuesta de *El Quijote* como un quinto de estos textos da un giro interesante si consideramos dos lecturas muy comunes de esta obra: la primera es como un libro cómico donde un loco, cegado por su obsesión por los libros de caballerías, concurre constantemente en situaciones ridículas y disparatadas. La segunda, proviene del autor ruso Fiodor Dostoyevski, en la cual la novela es un texto sumamente triste, donde Alonso Quijano es un idealista que siempre apunta a lo noble y lo justo, pero sus esfuerzos siempre se ven detenidos y aplastados por la cruda realidad.

Considerando los gustos y tendencias cosmopolitas en las lecturas e hipotextos de Palma, es posible que esta interpretación de la novela no le fuera ajena.<sup>14</sup> También

12. *Idem.*

13. *Ibid.* p. 238.

14. Si bien esta influencia particular del ruso sobre el peruano no deja de ser especulativa, no lo es sin bases. La principal exposición de esta forma de leer la obra de Cervantes se dio en

es posible que la referencia juegue con ambas interpretaciones, ya que con las dos el juego herético funciona. Entonces, así como Don Quijote de la Mancha es un pobre iluso que falla en su búsqueda de «desfacer entuertos», Jesucristo Redentor falla en salvar las almas humanas, ambos frenados y derrotados por la propia humanidad a la que pretenden salvar y superados por la realidad que avasalla a sus ideales.

Finalmente, se puede mencionar al cuento “Parábola”, que aparenta no ser tan intenso o simbólicamente pesado como los anteriores. Este no se ganó una mención por parte de Unamuno en su prólogo al hablar de lo religioso, pero sí contiene la idea del pecado como un estado que motiva a los seres humanos. En el cuento, al remover varios factores que le causan a la humanidad pecar (la miseria, la enfermedad y el odio) esta se ve sumergida en un constante estado de hastío, el cual detesta y por ello pide a Cristo, quien removió estos elementos, que los regrese a la humanidad, la cual sin conflicto se encuentra en una situación de inercia e indolencia, que resulta ser «el mayor pecado y condenación», lo que no evita que las almas se condenen. En “Parábola” carecemos de un demonio que se oponga a Jesús, curiosamente el mismo Jesús es quien expone la verdad de lo pecaminoso como un estado normal de lo humano.

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

—Tienen mucha razón los hombres, —respondió Jesús.

[...]

—¿Por qué? —prosiguió el Salvador, sonriéndose—, porque suprimiendo la enfermedad, la miseria y la lucha hemos creado, buen anciano, la inercia y el hastío; es decir, el mayor pecado y la mayor condenación.<sup>15</sup>

También podemos ver, aunque muy ligeramente, un poco de las características

---

*Diario de un escritor* (1883-1881), una colección de escritos que Dostoievski publicó de manera periódica, la cual, si bien tenía un tiraje pequeño, fue de mucha influencia en su momento. El ensayo en particular que expone estas ideas, “La mentira se salva con la mentira”, fue publicado en Septiembre de 1877, siendo previo a *Cuentos malévolos*. Dada la familiaridad que Palma tenía con la literatura rusa, no hubiera sido extraño que él se hubiera encontrado con este escrito.

15. Clemente Palma, “Cuentos malévolos” en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 205-206.

irónicas, antes puestas en el Diablo, plasmadas en Cristo, aunque de manera mucho más sutil y menos sardónica: “La faz de Cristo tenía una expresión de Cariñosa ironía”.<sup>16</sup>

La falta del elemento satánico le resta impacto a este cuento a comparación de los anteriores, pero no por eso deja de cargar la idea de la humanidad apegada a lo típicamente pecaminoso, revalorizado aquí como lo móvil, lo vivo, siendo el conflicto necesario para la totalidad del cosmos, estado «malvado» que los seres humanos no pueden abandonar por su propia naturaleza. Entonces la diferencia más importante entre este cuento y los anteriores radica en que aquí Jesús es consciente de la necesidad de conflicto para una «existencia viva», aquí es él quien expone esta verdad, y por ello reestablece la miseria, la enfermedad y el odio en el mundo.

### **Ensueños mitológicos y la equivalencia de los mitos**

En el Perú católico de 1902, existía una separación muy marcada entre la cosmogonía cristiana y la de la antigüedad clásica, separación que aún existe. El aspecto sagrado, que aún hoy en día prevalece, hacía que a la cosmogonía cristiana se le exentara de ser considerada como un mito o simplemente ficción. Por el contrario, las figuras provenientes del mundo clásico ya no poseen ningún peso religioso o sacro. Por esto, los personajes y elementos de la cristiandad y los de la mitología greco-romana a menudo no se consideran como cosas equivalentes, no de la misma manera que lo son las sagas nórdicas, el *Bhagavad-guita*<sup>17</sup> y la *Teogonía* de Hesíodo,<sup>18</sup> que son agrupados como visiones míticas del mundo. Tanto “Ensueños mitológicos” como “El último fauno” ignoran estas diferencias y colocan a ambas imaginerías en el mismo plano. En la clasificación de mal prosopopeizado menciono como los seres mitológicos pueden funcionar como posibles interpretaciones del mal al oponerse

16. *Ibid.* p. 205.

17. El *Bhagavad-guita*, también llamado el *Gitopanisad*, es un texto importante dentro de la mística hindú. Se fecha como escrito aproximadamente en el siglo III a.C. Contiene los diálogos entre Krishna y Aryuna, en los cuales se exponen varios de los planteamientos considerados como fundamentales de las doctrinas hinduistas.

18. Antiguo poeta griego, considerado como el primer filósofo. Su vida se fecha alrededor del 700 a.C., su *Teogonía* narra la genealogía y origen de muchos de los miembros principales del panteón griego.



a las entidades de la cristiandad. Aquí ahondaré en lo que esto implica, es decir, cómo esta oposición se da más allá de los personajes. En el mundo presentado en el cuento, las criaturas de la mitología clásica existen en el mismo cosmos que las de la cristiana, interactúan directamente con estas. Esto es algo que canónicamente no debería ser, ya que según el dogma cristiano-católico los ángeles, los santos, Jesucristo y la Virgen son reales mientras que los faunos, las ninfas y los dioses olímpicos son parte de la ficción. Esto rompe el dogma al poner a las figuras de la cosmogonía clásica a la par de las cristianas. Si bien, tal cosa podría ser típicamente pasada por alto al considerársele como un simple uso literario de ambos repertorios de personajes, el final de “Ensueños mitológicos” recalca la oposición, de manera que muestra cómo Palma considera que la cosmogonía cristiana y cualquier otra mitología no tienen diferencias significativas en cuanto a su verosimilitud, fuera de las otorgadas por los creyentes y el dogma.

En el final de “Ensueños mitológicos”, con la detonación de los pecados de la humanidad por parte de Satán, todo es destruido, sin embargo la humanidad es creada de nuevo por los titanes:

El estallido fue espantoso y no quedó ser viviente en la superficie de la tierra. El mismo Satanás quedó muerto entre las ruinas de la Humanidad. Los titanes volvieron entonces a levantar hasta el cielo las cumbres del Olimpo y del Parnaso y reedificaron la morada de los Dioses bajo los insuperables modelos antiguos... Fue necesario crear una nueva Humanidad y surgió sana, fresca y viril de los flancos de la Diosa del amor y la belleza.<sup>19</sup>

Con esto se presenta un universo con un tiempo parcialmente cíclico. Digo parcialmente cíclico porque se llegan a encontrar los restos de las antiguas civilizaciones cristianas. Entonces se presentan un par de personajes sin nombrar, los cuales leen un fragmento de un rezo mariano. Como ya mencioné,<sup>20</sup> estos fallan en comprender el rezo y lo confunden con una invocación a Venus. De modo que, al igual que la antigüedad es considerada como un estado primitivo por muchos de los contemporáneos de Palma, estos personajes consideran a la antigüedad cristiana como un «estado de barbarie».

---

19. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 300.

20. Véase el capítulo tercero en la sección “El mal en seres mitológicos”, pág 70.

Los nuevos seres humanos, posteriores al cataclismo producido por el conflicto entre los olímpicos y los cristianos, muestran el mismo menosprecio y desconocimiento que en la época de Palma era común hacia las religiones paganas antiguas:

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

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

—¡Pobre Dyonisos! ¡Has bebido mucho!<sup>21</sup>

No solo eso, con la destrucción de los seres cosmogónicos cristianos, no acaba el mundo sino que los titanes forman un universo nuevo. El hecho de que el cosmos se pueda renovar sin el dios cristiano nuevamente rebaja a la cosmogonía judeocristiana, elimina la noción de un dios único creador y plantea a otras deidades que podrían construir al mundo una vez desaparecido este. Coloca al relato bíblico en la misma categoría que a las *Metamorfosis* de Ovidio. Esta muestra de mitología sagrada como una ficción más es el punto blasfemo en este cuento, un punto que se forma en todo el relato y que finalmente se ve muy reforzado por la conclusión del mismo. Entonces, aquí Palma plantea que la cosmogonía cristiana no es diferente de la clásica y que ambas existen en el mismo nivel de verdad o de ficción, y que así como ahora vemos a los mitos griegos como bellas ficciones o explicaciones fantasiosas e infundadas del mundo, en un futuro, esas mismas valoraciones se podrían hacer sobre la visión cristiana. Estas propuestas son blasfemas, toman a las figuras divinas del cristianismo y las tratan como ficciones o como iguales de la mitología clásica. Como dije, esto va contra el dogma cristiano, el cual en la época afirmaba que los milagros relatados en la Biblia, desde el mito de la creación, pasando por la Inmaculada Concepción y hasta la Resurrección, fueron eventos históricos auténticos. Palma nos dice que no, y que así como hoy en día vemos a las religiones paganas como mera literatura, en el futuro habrá de acontecer lo mismo a las religiones actuales.

21. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 301.

### **“La granja blanca” y la ruptura de la realidad y la muerte**

En “La granja blanca” se encuentra una forma de ruptura del orden bastante peculiar, ya que el atentado principal en este cuento no es contra la moralidad, sino contra el orden natural de las cosas. En la fábula, el narrador-protagonista sufre la muerte de su prometida, Cordelia, y, al despertar de un desfallecimiento producido por la pena, se encuentra con ella bien y sana. Se casa con ella y se la lleva a vivir a “La granja blanca”, una mansión aislada. Viven ahí en suma alegría por dos años e incluso conciben una niña. Pero, el narrador pide a su esposa que le haga un autorretrato y cuando esta lo culmina, desaparece. Tras lo cual llega un conocido de ambos, el maestro de filosofía del narrador, que presenta pruebas de la muerte de Cordelia hace dos años, lo cual se contradice con la evidencia de su vida en la granja blanca hasta hace un día. Entonces, la mencionada ruptura es la existencia prolongada de Cordelia aun después de su comprobada muerte.

Entre los textos decadentistas que se pueden relacionar fácilmente con la obra de Clemente Palma están los trabajos de Villiers de l’Isle-Adam,<sup>22</sup> en especial *Cuentos crueles* (1883), cuyo título es similar al de *Cuentos malévolos*. En esta antología de Villiers se encuentra el cuento titulado “Vera”, en el que el conde d’Athol sufre la trágica muerte de su amada esposa. Sin embargo, el conde decide continuar su vida como si su esposa siguiera con vida, lo cual causa que gradualmente el espíritu de Vera, consorte del conde, se manifieste físicamente y, durante un tiempo, conviva con él. Este relato es muy parecido en su fábula a “La granja blanca”, donde el narrador-protagonista pierde a su prometida, Cordelia, a causa de la malaria. De manera similar al conde d’Athol, el protagonista convive con su amada durante un considerable tiempo, a pesar de la muerte de esta. Aunque ambos textos presentan diferencias significativas en el planteamiento de la vida más allá de la muerte, en el desarrollo y tratamiento del amor trascendiendo la muerte material, encontramos una gran similitud en el argumento y en ideas planteadas, por lo cual resulta posible establecer a “Vera” como un hipotexto<sup>23</sup> de “La granja blanca”. Otro caso de correspondencia

---

22. Jean-Marie Mathias Philippe Auguste, mejor conocido como Auguste Villiers de L’Isle-Adam (1838 - 1889), fue un autor de poesía, teatro y narración cuya obra es de considerable valor dentro del decadentismo y/o simbolismo franceses.

23. Véase la nota 41 del capítulo primero, pág. 30.

notable es “El retrato oval” de Edgar Allan Poe, donde, conforme un pintor retrata a su amada, esta va muriendo. En el caso de Palma, él pone el pincel en manos de la mujer y suma su gradual disminución al elemento fantástico-filosófico expuesto en “Vera”, el cual ignora y, temporalmente, supera a la muerte.

Ahora, al observar la fábula en sus elementos más básicos: Cordelia, muere, reaparece y luego desaparece; se podría asumir que su regreso es de origen sobrenatural, que se trata de un fantasma. Sin embargo, en la narración se nos dan constantemente pistas para aclarar que lo acontecido es más una anomalía filosófica que sobrenatural, es decir, no se trata de un fantasma típico, el alma que viene desde el más allá, sino de una reinterpretación de la realidad que altera la realidad misma; porque, según el narrador, esta en sí no existe, sólo interpretaciones de la misma. El primero de los diez apartados del cuento dedica varias conjeturas teóricas del narrador-protagonista que apuntan en esta dirección.

El filósofo de Koenigsberg afirmaba que el mundo, en nuestra representación, era una visión torcida, un reflejo inexacto, un *noumeno*, una sombra muy vaga de la realidad. Yo le sostenía a mi maestro que Kant estaba equivocado, puesto que admitía una realidad mal representada dentro de nuestro yo; no hay tal mundo real: el mundo es un estado intermedio del ser colocado entre la nada (que no existe) y la realidad que (tampoco existe).<sup>24</sup>

En “Vera”, Villiers también nos sugiere una hipótesis similar. En ambos cuentos es el amor y la negación a la pérdida de este lo que afecta a los protagonistas de manera tan fuerte que su oposición a aceptar la privación de sus amadas las trae de regreso.

*¡Ella tenía que estar allí, en la habitación! Él estaba tan serenamente seguro de ello como de su propia existencia, y todas las cosas, a su alrededor, estaban saturadas de esa misma convicción. ¡Se la veía! y, ¡como sólo faltaba Vera misma, tangible, exterior, fue preciso que ella se encontrara allí y que el gran Sueño de la Vida y la Muerte entreabriera un momento sus puertas infinitas! El camino de la resurrección había sido enviado hasta ella gracias a la fe.*<sup>25</sup>

24. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, pp. 254-255.

25. Villiers De L’Isle-Adam, *Cuentos crueles*. p. 104.

Además de que ambos relatos presentan la vida aislada que adoptan estas parejas, alejándose del mundo una vez que se han reunido, manteniendo solamente un sirviente de carácter discreto, ya sea por su personalidad o por su sordera. Pero, a comparación de Villiers, Palma ahonda más en el asunto filosófico y recalca más fuertemente que el fenómeno narrado se trata de una ruptura del orden normal del espacio-tiempo y no de una simple aparición fantasmagórica. La presencia de Cordelia es tan real y corpórea que, yendo todavía más allá que Vera, ella concibe y pare una hija. Con esto “La granja blanca” no deja una sola oportunidad a interpretaciones de lo ocurrido basadas en la locura o a las apariciones espectrales más típicas.

También, el final de este periodo de alegría remite al mencionado “El retrato oval”, en ambos cuentos el avance de la pintura debilita a la mujer y su culminación implica su muerte. Pero en nuestro relato Cordelia da muestras de ser muy consciente de los efectos de la culminación de su autorretrato, como lo dan a entender algunas frases del cuento.

—¡Oh, vida mía, eso te hace daño!... te declaro que renuncio con gusto al retrato.

—¡Es imposible! —murmuraba con voz sorda, como si hablara con ella misma—. ¡Si pudiera, durar su ejecución un año más! ¡El plazo es fatal!<sup>26</sup>

Y, una vez desaparecida nuevamente, se retoman las explicaciones filosóficas respecto a cómo, una vez muerta Cordelia, pudieron ella y su esposo, casarse, vivir juntos por un periodo de dos años y tener una hija. Esta vez ya no como conjeturas al aire, sino como afirmaciones del narrador protagonista. Dando a entender que la realidad no es una inmutable y única, sino que se existe mediante la percepción y la interpretación, haciendo posible que con dos interpretaciones haya dos realidades: una donde Cordelia vive y otra donde no.

La vida de usted, maestro, la mía, la de todos, son ilusiones aéreas, sombras que sin lógica ni firmeza cruzan la región del ideal, buques fantasmas que sin rumbo fijo surcan el mar agitado del absurdo, y cuyas olas no han azotado jamás las costas de la realidad, por más que nos imaginemos ver destacarse en el horizonte, ya extensas playas, ya abruptos acantilados. Sí maestro, no existe la realidad, o en otros términos, la realidad es la nada con formas.<sup>27</sup>

---

26. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 263.

27. *Ibid.* p. 272.

Entonces, la segunda muerte de Cordelia, su desaparición una vez concluido el retrato, no es una muerte normal, sino que en cierta forma se elimina su existencia posterior a su primera muerte, pero, paradójicamente, esto no anula las consecuencias de sus actos durante su vida en la granja blanca: su hija no se desvanece, ni tampoco ninguna de sus cartas o pinturas, con excepción de lo pintado en el autorretrato. La desaparición de su existencia se da más bien en el plano de lo espiritual, lo sensitivo, como se puede intuir de las extrañas reacciones emocionales del narrador protagonista una vez su amada se ha perdido para siempre; ya que, una vez pasado el fuerte choque emocional de perderla nuevamente, en el cual se desespera y corre a buscarla por toda la casa y el bosque circundante, el protagonista entra en un curioso estado de aceptación.

Después se verificó en mí un fenómeno extraño: una invasión de indiferencia, de estoicismo, de olvido, que subía como una marea de atonía. [...] Estaba convencido, con seguridad inamovible, de que no vería más a Cordelia; hacía pocas horas que se había realizado una tragedia misteriosa y sobrenatural y no me asombraba ya de ello, como si una larga serie de siglos se hubiera interpuesto entre el pasado y el presente. [...] Y, sin embargo, la situación psíquica en que me encontraba me hacía sentir la impresión de *que nada había cambiado y de que nada había existido siempre*.<sup>28</sup>

Me aventuro a interpretar que una vez desaparecida Cordelia, para el protagonista los dos años anteriores con ella han desaparecido, no de su memoria, sino emocionalmente, y por ello siente como si ella hubiera muerto no ayer, sino hace dos años. Finalmente, la ruptura, el desorden, se da contra el orden mismo del tiempo y el espacio. Nuestro protagonista se niega a aceptar la muerte de su prometida, interpretando que esta sigue viva, su interpretación se opone a la realidad de la mujer muerta generando, cuando él regresa de su desfallecimiento, una realidad alterna y simultánea donde ella vive. Cuando su maestro de filosofía le muestra pruebas de la muerte de Cordelia, él ya no puede seguirla negando, aunque tampoco descarta sus vivencias de los pasados dos años, con lo que se vuelve consiente del extrañísimo fenómeno del cual acaba de ser partícipe. En su desesperación y deseo de seguir con

---

28. *Ibid.* p. 268.

su esposa, decide criar a su hija con la intención de convertirla en su esposa una vez esta crezca; esto al notar el enorme parecido que tiene la niña con su madre, al punto que el profesor, impresionado por la similitud entre la niña y su madre, la llama “Cordelia que vuelve a la vida”.<sup>29</sup> Estas pretensiones incestuosas son detenidas por el maestro filósofo cuando, para detener al padre, mata a la niña.

Al igual que en “Los ojos de Lina” y en “Los canastos”, Palma recurre en este cuento a lo sobrenatural, con la diferencia de que la presencia de eventos fantásticos es menos ambigua, el maestro funge como testigo al cual se le muestra la evidencia de la segunda vida de Cordelia. Si bien, no es raro que en los cuentos de la antología se disertar sobre cuestiones abstractas, suele ser en torno a lo teológico o religioso. Pero en este caso se habla de algo aún más abstracto, que es la realidad en sí misma, por ello este cuento destaca por su trasfondo filosófico. La narración no deja de abreviar de la tradición romántica y decadentista, es notable en el tópico de la mujer amada que muere y en la hipotextualidad con las obras de Villiers y de Poe, pero Palma introduce elementos filosóficos que agregan interés al relato. Este toca temas de carácter ontológico que hacen que las interpretaciones del cuento puedan ir mucho más allá de un simple fenómeno sobrenatural típico; es posible sugerir explicaciones a los acontecimientos de la fábula —las cuales son apoyadas por las disertaciones del narrador-protagonista— que versan más sobre lo filosófico que sobre lo fantasmagórico y que se contradicen con las nociones de verdad y realidad a las que estamos más acostumbrados. Estos relieves hacen de este cuento parte particular y destacable dentro de la antología, ya que su forma de concebir el mal es particular dentro de esta. Hay formas del mal claras en este cuento —un infanticidio, un homicidio e intenciones de incesto—, pero en este caso la ruptura del orden bueno que cabe destacar, aquello que por oposición genera el mal, se presenta en un aspecto particular, en el orden lógico de las cosas. Finalmente, es en este caso el «deber ser» del tiempo y de la realidad lo que se ve transgredido por el amor y la negativa a aceptar la realidad por parte del narrador-protagonista.

---

29. *Ibid.* p. 272.

## Conclusiones



Finalmente, tras el análisis de *Cuentos malévolos* es visible que la mayoría de los relatos presentan una forma del mal que es delimitable dentro de la definición planteada.<sup>1</sup> De una forma u otra, varios de los cuentos presentan una ruptura del orden normal, del estatus «bueno» del mundo, y este desequilibrio rara vez es resarcido dentro de las narraciones. Sin embargo, la obra no se limita a presentar el concepto del mal aplicado de una u otra forma, sino que con este tiende a torcer o poner en cuestión varios de los supuestos culturales y sociales que ayudaban a formar la «moral buena» de su contexto, sin dejar de tender a tener toques de sarcasmo, cinismo o ironía. Tal como Palma asegura al titular su antología, los cuentos son malévolos, portan el «mal» en sus argumentos y conclusiones. Pese a lo anterior, más de un cuento no presenta la aparición del mal, al menos no como fue definido para la presente tesis. Entre los cuentos de la antología que no presentan dicho concepto tal como fue definido están: “Cuento de marionetes”, “Leyenda de hachish”, “Un paseo extraño”, “El día trágico”, “La última rubia” y “Las mariposas”. Aun así, estos cuentos son minoría.

La mencionada fijación temática de Palma por el mal, además de su estilo, sus motivos y temas literarios, sus locaciones, y la elección y construcción de sus personajes, tienen una fuertísima influencia de las lecturas del autor, entre las que destacan las de factura europea, particularmente las del movimiento decadentista. La presencia de Edgar Allan Poe, de Charles Baudelaire, de Auguste Villiers De-L’Isle Adam y de Joris-Karl Huysmans, son patentísimas en los hipotextos<sup>2</sup> que se dan entre los trabajos de estos autores y el de Clemente Palma. La inclinación tan

1. Véase el capítulo primero, en la sección “La delimitación del mal”, pág. 36
2. Véase la nota 41 del capítulo primero, pág. 30.



fuerte que presenta el peruano así como la poca presencia de temas que estaban en boga en la escena literaria del Perú de su época, como el criollismo o el indigenismo, aclaran su estatus como «peculiar» dentro de la literatura peruana, además de su eurocentrismo y su afición por temas no tan trabajados por sus contemporáneos. Influencia que no deja de tener sus matices, ya que no presenta la aversión al ideal del progreso de la misma forma o con el mismo énfasis que tuvieron sus contrapartes europeos, esto muy probablemente por las diferencias entre Europa y Perú. Mientras que la clasificación de Palma como modernista o decadentista es un tema que aún se puede debatir y se complica por la historia del uso de ambos términos dentro de la crítica, es innegable la importancia y la influencia del decadentismo en *Cuentos malévolos*.

Aquí es interesante mencionar el cuento de “Las mariposas”, en el cual la fábula resulta bastante inocente, el cuento es el último de la antología y prácticamente parece fuera de lugar en esta. Esto se le puede atribuir a que el relato está dirigido, tanto en la dedicatoria como en el lenguaje usado en este, a Edith, la hija de Clemente Palma. Por la forma de expresarse dentro de la narración y en los comentarios no narrativos<sup>3</sup> es evidente que Palma se refiere a una niña pequeña. El cuento destaca por su falta de cohesión con el resto de la antología. Pero es muy interesante un exordio que se da antes de empezar propiamente la narración, este es prácticamente una descripción de Palma de su propia obra:

Cierto es que he escrito cuentos, pero han sido cuentos para niños grandes, cuentos amargos que si tú los comprendieras sentirías tu pequeña almita desolada y triste al aspirar el vaho deletéreo que desprenden esas floraciones de mi escepticismo desconcertante y de bonachona ironía. La belleza en la perversidad, en la tristeza, en la amargura, en los desalientos y fracasos humanos, han sido las bellezas que han informado pálidamente mis cuentos, y las almitas infantiles, simples, primitivas, como la tuya, no pueden ni deben comprenderlas...

[...]

Esos cuentos inspirados en los bajos fondos del espíritu humano son los únicos que sé hacer, cuentos de pasiones complicadas y anormales, cuentos de fantasía descarriada, de ironía amarga y resignada, que si alguna belleza tuvieran no estaría al alcance de tu graciosa precocidad y de tu pequeño espíritu que tan bien reproduce el alma noble y hermosa de tu madre.<sup>4</sup>

3. Véase la nota 16 del capítulo segundo, pág. 47.

4. Clemente Palma, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. vol. 1, p. 373-374.

Todo esto para exponer «a su hija» por qué los cuentos que suele escribir no son aptos para ella y como estos se hundan deliberadamente en los tópicos de lo perverso y lo amargo. Entonces, en estas palabras Palma reafirma sus ideas expuestas en *Filosofía y arte* y lo declarado por varios autores románticos y decadentistas: se puede apreciar belleza en lo oscuro y lo perverso, y es la búsqueda de los autores decadentistas plasmarla. Palma se suscribe a esta idea y la sigue.

El mencionado exordio no es una parte menor del relato, que si bien no llega a ser más de la mitad de este, sí es bastante extenso. Entonces no me parece arriesgado afirmar que la posición final del cuento, su exordio meta-literario y su carácter discordante hacen que “Las mariposas” funcionen como el broche con que Palma decide cerrar su antología, exponiendo de manera explícita como él ve a su propia obra: cargada de ironía, perspicacias malvadas y la belleza de lo morboso y malvado.

Los tipos de argumentos, así como las tesis planteadas en torno a lo moral, lo religioso y lo malvado en los cuentos de Palma son múltiples y variadas. El tema a tratar o a «pervertir» por cada cuento puede variar de lo religioso a lo sexual, pasando por lo sentimental, o lo literario. Por esto, es evidente que no hay una homogeneidad total en el tipo de ideas y cómo estas se presentan. De igual manera, el mal en *Cuentos malévolos* no es homogéneo ni aparece concebido de una sola manera. Por ello las clasificaciones de los cuentos se dan según la forma en que el mal se ve construido en ellos, sin dejar de tomar en consideración las particularidades de cada narración, las cuales permiten a más de un texto presentar múltiples formas del mal y por ello estar en más de una clasificación a la vez. En casos como estos es muy típico que las diferentes concepciones y representaciones que aparecen se complementen, como sucede en “El hijo pródigo”, donde Luzbel, un mal prosopoeizado, sirve para ser comparado con Jesucristo de manera que subvierte lo planteado por el dogma cristiano, generando así una herejía, un mal conceptual. Entonces, el mal dentro de *Cuentos malévolos* es concebido esencialmente de tres maneras principales apareciendo en diferentes elementos de la narración: primera, en las acciones de los personajes, dándose a nivel de la fábula, son actos que propulsan el avance de esta y por sus características pueden ser considerados malvados dentro de la definición que planteé; segunda, tomando la forma de un personaje concreto, ya sea aprovechando el

bagaje cultural que ya posee un cierto tipo de personaje, como el Diablo, o atribuyendo valoraciones y características que dan la calidad malvada al personaje, como la gata Astarté, o por medio del contexto que se forma dentro de la narración, como el fauno; y tercera en las argumentaciones o las implicaciones de las conclusiones del cuento, haciendo que estas choquen y contradigan lo que habría sido considerado lo correcto y moral por lo planteado por la iglesia o por el «sentido común» del Perú de finales del siglo XIX. Es esta multiplicidad de elementos narrativos, que pueden ser tomados para plasmar el mal, lo que permite tener más de una forma del mal en cada cuento; lo cual también ayuda a explicar la tendencia a mostrar el mal en maneras más subversivas, que si bien *Cuentos malévolos* nunca oculta sus cuernos, y de hecho reafirma de manera constante y explícita sus pretensiones de maldad, rara vez toma la vía obvia de la violencia explícita y brutal o de la perversión grotesca, sino que trata de buscar rutas claras pero sutiles, escudriñando en el concepto del amor puro e ideal, en la supuesta naturaleza buena del hombre y en los valores ensalzados por la fe, todo esto sin dejar de mostrar una nota de sarcasmo o de cinismo en la comisura del labio.

## Bibliografía



### **Bibliografía Directa**

PALMA, Clemente, “Cuentos malévolos”, en *Narrativa Completa*. Selec., pról. y notas de Ricardo Sumalavia. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006. 2 vols.

### **Bibliohemerografía de referencias**

ALMOND, Philip C., *The devil, a new biography*. New York, I.B. Tauris, 2014.

BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Trad. de Javier Franco. Madrid, Cátedra, 1985.

BASILIO VENTURA, Wilmer, *El pensamiento estético de Clemente Palma en dos ensayos: Excursión literaria y Filosofía y arte*. Lima, 2014. Tesis, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, E.A.P. de Literatura. Programa Cybertesis Perú.

BATAILLE, Georges, *La literatura y el mal*. Trad. de Lourdes Ortiz, postfacio de Luis Antonio de Villena. Barcelona, Nortedur, 2010.

CABALLERO, Manuel, “Notas de combate. La primera llamada”, en *Revista Azul*. Ed. Facs. Fernando Curiel, *Tarda necrofilia: itinerario de la segunda Revista Azul*. México, 1907, núm. 1, p. 2.

CALINIESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. 2a ed., Trad. de Francisco Rodríguez Martín. Madrid, Tecnos/Alianza, 2003.

CARTER, Boyd G., “Clemente Palma en *Prisma*: sobre Darío y el modernismo”, en *Revista Iberoamericana*. 1969, vol. 35, núm 69, pp. 473-490.

- CARTER, Boyd G., “Darío y el modernismo en *El Iris* (1894) de Clemente Palma”, en *Revista Iberoamericana*. Julio-Diciembre, 1967, vol. 33, núm. 64, pp. 281-292.
- CHILDS, Peter, Roger FOWLER, *The Routledge dictionary of literary terms*. New York, Routledge, 2006.
- CORNEJO POLAR, Antonio, *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.
- DENEGRI, Francesca, “La burguesía imperfecta”, en *La experiencia burguesa en el Perú*. Ed. Carmen McEnvoy Carreras. Madrid, Vervuert, 2004, pp. 421-436.
- DÍAZ CHOZA, Mateo, *La secularización en los ensayos y la narrativa de Clemente Palma*. Lima, 2015. Tesis, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, E.A.P. de Literatura. Programa Cybertesis Perú.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M., *Diario de un escritor. Crónicas, artículos críticos y apuntes*. Ed. de Paul Viejo, trad. de Elvira de Beaumont Alcalde et al. España, Páginas de Espuma, 2010.
- FRADERA, Josep M. y Jesús MILÁN coord., *Las burguesías europeas del siglo XIX: sociedad civil, política y cultura*. Madrid, Biblioteca Nueva Universitat de València, 2000.
- GÁLVEZ PEÑA, Carlos M., “Morir con decencia: religiosidad y movilidad social en Lima (1880-1940)”, en *La experiencia burguesa en el Perú*. Ed. Carmen McEnvoy Carreras. Madrid, Vervuert, 2004, pp. 437-451.
- GARCÍA MAZO, Santiago José, *El catecismo de la doctrina cristiana explicado*. 29 ed. Valladolid, Imprenta y Librería Católica de José Manuel de la Cuesta, 1900.
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989.
- GONZÁLEZ, Encarnación López, “De la tradición gótica en la literatura hispanoamericana: ‘La granja blanca’, de Clemente Palma”, en *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*. 2014, vol. 2, núm. 2. pp. 177-186.
- GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Colombia, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- HANSON, Ellis, *Decadence and Catholicism*. Harvard university press, Massachusetts, 1997.

- IGLESIAS, Claudio, antól., trad. y pról., *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia, 1880-1900*. Buenos Aires, Caja negra, 2007.
- KASON, Nancy M., *Breaking Traditions. The Fiction of Clemente Palma*. Pensilvania, Bucknell University Press, 1988.
- KRINGS, Hermann, Hans Michael BAUNGARTNER y Christoph WILD, *Conceptos fundamentales de filosofía*. Trad. de Raúl Gabás. Barcelona, Herder, 1977. 3 vols.
- LALOUETTE, Jacqueline, “El anticlericalismo en Francia 1877-1914”, en *El anticlericalismo*. Madrid, Marcial Pons, 1997, pp. 15-38.
- LÓPEZ VALDEZ, Mauricio, *Guía de estilo editorial para obras académicas*. México, Ediciones el Ermitaño, UNAM, 2009.
- MURRY, John Middleton, *El estilo literario*. Trad. de Jorge Hernández Campos. México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- NACAR FUSTER, Eloino y Alberto COLUNGA CUETO eds., *Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales*. 24a ed., [s. trad.]. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1976.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El anticristo.*, 3a ed., Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La genealogía de la moral*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 2005.
- OLIVARES, Jorge, “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica”, en *Hispanic Review*. Pennsylvania, 1980, vol. 48, núm. 2, pp. 57-76.
- ORREGO PENAGOS, Juan Luis, *La “era del guano”: los acontecimientos* [en línea]. (Publicación: 13/08/08) <<http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/2008/08/13/la-era-del-guano-los-acontecimientos/>> [02/08/16].
- OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid, Alianza, 2001. 4 vols.
- PALMA, Clemente, *El porvenir de las razas en el Perú*. Lima, 1897. Tesis, Universidad Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Programa Cybertesis Perú.
- PALMA, Clemente, *Filosofía y arte* [en línea]. Lima 1897. Tesis, Universidad Mayor

- de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. <[http://biblioteca.universia.net/html\\_bura/ficha/params/title/filosofia-arte/id/34695505.html](http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/filosofia-arte/id/34695505.html)> [Consulta: 12 de octubre, 2015]
- PALMADE, Guy comp., *Historia universal siglo XXI. La época de la burguesía*. 2a ed. México, Siglo XXI, 2006.
- PATRÓN BOYLAN, Paul Rizo, “Del aguardiente al *champagne*. La aristocratización de la burguesía peruana en el siglo XIX”, en *La experiencia burguesa en el Perú*. Ed. Carmen McEnvoy Carreras. Madrid, Vervuert, 2004, pp. 27-55.
- PEASE G.Y., Franklin, *Breve historia contemporánea del Perú*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio, “Curas y liberales en la revolución burguesa”, en *El anticlericalismo*. Madrid, Marcial Pons, 1997, pp. 67-100.
- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Trad. Rubén Mettini. Barcelona, El acantilado, 1999.
- QUESADA MARTÍN, Julio. *La filosofía y el mal*. Madrid, Síntesis, 2004.
- ROSENFELD, Denis R., *Del mal, ensayo para introducir en filosofía al concepto del mal*. Trad. de Hugo Martínez Moctezuma. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- SALAS, César, *Palma, Clemente* [en línea]. <<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=palma-clemente>> [Consulta: 05 de abril, 2016].
- SÁNCHEZ FRANCO, Moisés Samuel Ysmael, *La representación del sujeto aristócrata y del sujeto juvenil drogado en Historietas malignas de Clemente Palma*. Lima, 2007. Tesis, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, E.A.P. de Literatura. Programa Cybertesis Perú.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto, *La literatura del Perú*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, 1939.
- TORRES SÁNCHEZ, Rafael, “Burguesía, comerciantes, capitalidad y minorías en el siglo XVIII”, en *Memoria y civilización*. Universidad de Navarra, 1998, vol. 01, pp. 209-215.
- UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS, *Biografía de Javier Prado Ugarteche* [en línea]. <<http://www.unmsm.edu.pe/ilustres/biografia/57>> [Consulta: 20 de mayo, 2017].

- VILCHIS CEDILLO, Arturo, *Lo fantástico en la obra de Clemente Palma*. México, 2009. Tesis, UNAM, Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Humanidades y Ciencias Sociales.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *Cuentos crueles*. Ed. y trad. de Enrique Pérez Llamosa. México, Cátedra, 1984.
- VIÑUALES GUILLÉN, Pedro Pablo, "Clemente Palma: la malicia del contador", en *Anales de literatura hispanoamericana*. Madrid, 1991, núm. 20, pp. 103-118.
- WARREN, Virgil A., "La obra de Clemente Palma", en *Revista Iberoamericana*. Abril, 1940, vol. 2, núm. 3, pp. 161-171.
- ZAVALA DÍAZ, Ana Laura, *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas*. México, UNAM, 2012.



