

## Clemente Palma: la malicia del contador

Establecer un paralelismo entre la estética modernista, que todo lo irisa, y el replanteamiento de todo orden de valores que marcó aquel período, resulta un inevitable punto de partida para comprender su literatura. La filosofía de Nietzsche, sobre las grietas abiertas a la sombra del pesimismo de Schopenhauer, provocó la confusión más absoluta entre quienes aplaudían el voluntarismo, pero temían la anarquía. Con el precedente que había supuesto el Romanticismo como rebelión contra los dogmas, los simbolistas vinieron a ahondar en la posibilidad de encontrar un lenguaje evocador de una «realidad más allá de los sentidos»<sup>1</sup>, generalmente al margen de las metafísicas heredadas. Pero la crisis de la razón físico-matemática entraba en colisión directa con el optimismo que los adelantos técnicos hacían presuponer y en cuya lógica progresista se llegó a vaticinar la muerte de todo arte. Como fruto de estas profundas contradicciones apareció el tipo que «encastillado en el alcázar de sus paradojas, sólo ve tinieblas donde todos perciben luz, y hace gala de oscuridad e inconsciencia»<sup>2</sup>, según define Deleito y Piñuela al hombre modernista. Más objetivamente señaló Juan Ramón como característica aquella tendencia a la «imprecisión subjetiva», la cual iba acompañada de la adopción de una visión distinta, la «analógica» o «metafórica», en frontera con las doctrinas herméticas, tendencia que derivó en muchos casos hacia reflexiones teosóficas, preñadas de «sugerencias poéticas y narrativas»<sup>3</sup>. Paralelamente a la literatura del Naturalismo, y entremezclándose con ella en

---

1. Anna Balakian. *El movimiento simbolista*. Guadarrama, Madrid, 1969, p. 14. (cit. de C. M. Browne). Para la relación entre Romanticismo y Decadentismo vid. G. Allegra. *El reino interior*. Eds. Encuentro, Madrid, 1984; o Mario Praz. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Monteávila editis, Caracas, 1969.

2. José Deleito y Piñuela. «¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?» en *El Modernismo*, ed. de Lily Litvak. Taurus, Madrid, 1975, p. 386.

3. G. Allegra, op. cit., p. 142.

más de una ocasión, se cultivó otra que, como dice Huysmans en *Là-bas* por boca de Durtal, jugaba con «las locuras de lo oculto».

También Clemente Palma, como tantos otros, analizó críticamente aquel entorno, comentando cómo «en pintura, en música, en literatura, los artistas buscan desesperados la forma que debe traducir la penumbra en que se encuentra el espíritu, esa agitación a causa de la duda, a causa del fracaso de todas las escuelas, de la explotación sistemática de todos los ideales»<sup>4</sup>. Obviamente la primera de estas escuelas zarandeadas sería la propia, la tradicional cristiana, por lo que estos artistas se colocaban voluntariamente fuera de la sociedad y, si no contra, al margen de la moral generalizada.

Por otra parte, como expresa Hoffmannsthal, la aplicación de una «teología intramundana»<sup>5</sup> está, desde el propio interior del hombre, oscurecida por dos instintos, el experimental y el de la belleza. El primero aparece desde muy antiguo ligado al mal, es la curiosidad que provoca la Caída; el segundo, ya en el Romanticismo, se configuró como la otra cara del horror. Una frase de Baudelaire expresa a la perfección este sentir: «Je ne conçois guère un type de Beauté où il n'y ait du Malheur». De esta suerte el artista queda condenado a una especie de suplicio tantálico consistente en la aspiración irresistible a un principio de placer como el estético, el cual siente metafísicamente imbricado al mal. Por su parte, el grito rimbaudiano, «nous ne sommes pas au monde», trasciende este sentir y lo convierte en evidencia. Y puesto que los citados instintos abrieron y cerraron el siglo XIX no cabe dudar que su literatura más representativa es aquella «qui jette le déshonneur sur l'homme et sur la condition humaine, qui chante la présence du mal et même sa nécessité»<sup>6</sup>.

Refiriéndome ya al espacio concreto del Perú finisecular, aunque algunos críticos, como José de la Riva, concluyan que hubo poco modernismo y decadentismo, opinión que matizan los más<sup>7</sup>, lo cierto es que la corriente tuvo allí sus afiliados, y que Clemente Palma fue uno de los que abiertamente se vincularon a ella. Así lo hace constar su padre, D. Ricardo Palma, en el epistolario que cruzó con Rubén Darío: «El muchacho es modernista y, por consiguiente, entusiasta amigo de usted»<sup>8</sup>. Por otra parte Ventura García Calderón añadiría: «Muchos que no le imitan, le llaman,

4. C. Palma. *Dos tesis*. Lima. Imp. Torres Aguirre, 1897, p. 3. El autor hace aquí, precisamente, un análisis del satanismo en Huysmans.

5. R. Gutiérrez Girardot. *Modernismo*. Montesinos. Barcelona, 1983. vid. cap. II.

6. Jean de Fabrègues, «Le problème du mal dans la littérature contemporaine» en *Le Mal est parmi nous*. Présences. París, 1948, p. 60. vid. además G. Bataille. *La literatura y el mal*. Taurus. Madrid, 1987.

7. Vid. Max Henríquez Ureña. *Breve historia del Modernismo*. F. C. E. México, 1978; Luis Monguió, «La modalidad peruana del modernismo» en *El Modernismo*, ed. de Lily Litvak, cit. supra.; o Ventura García Calderón. *Del Romanticismo al Modernismo. Proxistas y poetas peruanos*. París. Imp. P. Ollendorf, 1910.

8. Pinto Gamboa. *Epistolario de Rubén Darío con escritores peruanos*. Univ. Nacional de S. Marcos. Univ. de Chile, 1967.

sin embargo, maestro. De la misma generación de Chocano, representa con él la única literatura fuerte de los quince últimos años»<sup>9</sup>. Y si atendemos al título que le dio prestigio como narrador, sus *Cuentos malévolos* (1904), no podemos menos que situarlo en aquel contexto literario que, desde Poe, habían ido abonando para el cuento Barbey d'Aureville (*Les diaboliques*) o Villiers de l'Isle-Adam (*Contes cruels*), pasando por Turgue-niev. Aquel título, además, lo marcó en el siguiente, *Historietas malignas* (1925), cuya introducción aclara, no obstante, que «tampoco en este libro la malignidad existe de forma alarmante»<sup>10</sup>, aunque, como él mismo dice, desde su «madurez desilusionada y escéptica» no podía mostrarse escandalizado por aquellos cuentos que homenajeban una «juventud fervorosa y audaz». También Unamuno, su primer prologuista, decía no haber visto «sino muy en parte» aquella malevolencia, y destacaba una gran «preocupación ética»<sup>11</sup> como sustancia de los relatos, tal vez la misma preocupación que ven Clarín, Sartre o Bataille en Baudelaire al analizar su posición moral en *Les fleurs du mal*, todos tras la pista que concede la culpa acerca de la existencia de un Bien que el escritor no alcanza. En el caso de Unamuno, con todo, no parece muy sincera su declaración vista desde la crítica que, a continuación, va a desarrollar sobre la subversión de ciertos principios religiosos en algunos de los relatos. Por el contrario, Tamayo Vargas sí declara que Palma «se muestra incrédulo, materialista y malévolos»<sup>12</sup>. No se trata, por otro lado, de que vayamos a encontrarnos con la convulsión sacrilega de Maldoror, tal vez apenas con indicios.

Tomando en consideración que su tesis *Filosofía y arte* examinaba temas como el ateísmo, el satanismo, etc., se podrá admitir que Clemente Palma estaba documentado para tratar asuntos en su obra bien en consonancia con la estética decadente, esto es, «erotismos y obscenidades, delirios sangrientos y aterradoras quimeras, el satanismo o culto sistemático al mal, la delectación morbosa con lo horripilante o corrompido» todo aquello que «implica una anestesia moral, una emotividad desenfrenada, una exaltación neurótica y un desorden mental fronterizo de la locura»<sup>13</sup>. En este sentido se muestra muy explícito el exordio que pronuncia el narrador de «Las mariposas», identificado con el autor, pues tras calificar sus cuentos de «amargos», viene a definirlos como «floraciones de mi escepticismo desconcertante y de mi 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 cuen-

9. Op. cit., p. 428.

10. En «Dos palabras», *Historietas Malignas*. Lima, 1925. Aparecen aquí: «Mors ex vita», «El hombre del cigarrillo», «La aventura de un hombre que no nació» y «En el carretón».

11. Pról. a *Cuentos Malévolos*. Barcelona, 1904. Esta 1.<sup>a</sup> ed. incluye: «Los canastos», «Idealismos», «El último fauno», «Parábola», «Una historia vulgar», «Los ojos de Lina», «Cuento de Marionetas», «El quinto evangelio», «La última rubia. Cuento futuro», «El hijo pródigo», «La Granja Blanca», «Leyendas de haschisch» y «El príncipe Alacrán».

12. Pról. a *Cuentos malévolos*. ed. Peisa. Lima, 1974.

13. Deleito y Piñuela, op. cit., p. 388.

tos»<sup>14</sup>. La conciencia del mal surge en esta ocasión del diálogo que el narrador finge con su hijita, representación de la inocencia y a la que va dedicado el relato. En esta oposición el escritor se duele de su vínculo con los desterrados, con los «desviados por la filosofía del concepto sano de la vida, instigados por curiosidades morbosas y por las intuiciones hermosamente malignas de la neurosis». Esa delectación que el autor muestra en su búsqueda de «bellezas recónditas y sutiles» enlaza con lo ya comentado al citar a Baudelaire, asociación que se acentúa en la identidad entre Belleza y Crueldad que se defiende en el cuento «Tengo una gata blanca». Aquí, utilizando la figura simbólica del felino, señala el narrador cómo la crueldad que Dios ha puesto en la Naturaleza, y que se muestra en el instinto consciente y poderoso, «es una hebra inevitable entremezclada en el arduo tejido de la vida», tesis que recuerda a la expuesta por E. von Hartmann en su *Filosofía del Inconsciente. Dentro de una religión sincrética*, lugar común de la estética modernista, el narrador acude al simbolismo de la Astarté siria, sin dejar de citar, como vimos, al Dios cristiano, y transfigura en esta diosa el afecto que profesa a su gata. Identificando al cuentista con este narrador, viene a situarse en la línea de pensamiento postulada por Blake, se siente parte integrante de lo maligno; de esta manera comprendemos que, tras la oposición establecida entre «los bajos fondos del espíritu humano», o las «pasiones complicadas anormales» en que se inspira, y esos «deliciosos ensueños de inocencia» que tanto añora, afirme Clemente Palma su «derecho» a una porción de maldad<sup>15</sup>.

De esta filosofía deduce posiblemente Tamayo Vargas una «preocupación religiosa heterodoxa»<sup>16</sup>, la cual parece quedar bien patente en la frecuencia con la que Palma enfrenta las nociones Cristianismo-Paganismo. Precisamente dentro de las reglas que Juan Valera atribuyó a las corrientes de moda, tras su lectura de *Azul*, estaba: «1.º Que se suprime a Dios, o que no se le miente sino para insolentarse con él, ya con reniegos y maldiciones, ya con burlas y sarcasmos. Y 2.º Que en ese infinito tenebroso e inconoscible perciba la imaginación (...) fragmentos y escombros de religiones muertas, con las cuales procura formar algo como ensayo de nuevas creencias y de renovadas mitologías»<sup>17</sup>. A ello correspondía también la afirmación de Clemente Palma en su *Filosofía y arte*: «el ateísmo es la forma menos artística de las lucubraciones filosóficas y religiosas»<sup>18</sup>, rela-

14. En *Cuentos Malévolos*. París, Ollendorf, 1923. Esta edición, con prólogo de Ventura García Calderón, añadía a la primera edición los siguientes cuentos: «Tengo una gata blanca», «Ensueños mitológicos», «Un paseo extraño», «El nigromante», «Vampiras», «El día trágico» y «Las mariposas», por este orden. Para evitar agrandar el cuerpo de notas, las citas extraídas de cualquiera de los relatos de Palma irán sin paginación, pudiéndose consultar en cualquiera de las ediciones citadas donde se incluya el relato en cuestión.

15. En *Historietas malignas*, ed. cit. p. 5.

16. *Pról. a la ed. de Peisa de Cuentos malévolos*, p. 19.

17. J. Varela. «Cartas americanas», O.C., t. XLI. Madrid, 1915, p. 279.

18. En *Dos tesis*. «Filosofía y arte», p. 4. Comenta concretamente más adelante: «La imaginación, siempre en pos de fantasmas, de creaciones extraordinarias, siempre pugnando

cionando sutilmente lo religioso con lo imaginario. El tema del *satanismo* que comenta a continuación en esta obra, puesto de moda por Baudelaire como elemento estético, fue introducido en el Perú justamente a través de las traducciones que, hacia finales de siglo, se publicaron en *Prisma* y *Variedades*, dos de las revistas que dirigió nuestro escritor<sup>19</sup>. Por su parte, aunque desde una educación claramente positivista califique como «casos de encéfalo-neurastenia» aquellos de quienes practican un culto al diablo, entendemos que su uso literario más significa un desafío a los convencionalismos vacíos de la sociedad y del arte que una inversión de la moral religiosa tradicional desde una sincera conversión vivida.

Tampoco Palma rechaza este uso, destacándolo apenas, en «El nigromante», o acentuando su protagonismo, en «El quinto evangelio», «El hijo pródigo» y «El hombre del cigarrillo». El primero de éstos se desarrolla en una atmósfera plenamente cristiana: momentos antes de expirar Jesucristo en la cruz, una risa «que parecía el aullido de una hiena hambrienta» anticipa la presencia de Satán. Pero el texto va más allá de dar a éste la oportunidad de hablar, identificándose con la Carne, el Descenso, la Pasión, la Ciencia, la Curiosidad... «todas las energías y estímulos de la naturaleza viva», para concluir estableciendo un paralelismo entre el crucificado y el idealista derrotado D. Quijote, ironía bastante cruel desde la perspectiva de un cristiano.

La misma identificación de lo diabólico con las fuerzas motrices volvemos a encontrar en «El hijo pródigo», donde para explicar su labor pictórica un «neurótico» desarrolla algo como de «teología infernal». En el fondo, Palma, pasando por el principio romántico de exaltación de la rebeldía, conduce su discurso a un problema muy de la época: la redención de la carne, esto es, la redención de Luzbel en la alegoría planteada<sup>20</sup>. La atracción por lo sacrílego está apoyada aquí en la misma idea, la de considerar que la liberación de lo satánico-carnal es sencillamente imposible en esta vida, pero frente al texto anterior, la divinización de la rebeldía no conlleva la negación, sino la fidelidad a un principio divino. Es la misma postura metafísica que se adopta en el desarrollo de «Parábola», cuya justificación del mal y del dolor es la de considerarlos espuelas necesarias para que la humanidad tienda al bien. Sin embargo, tras la seriedad alcanzada por estos pensamientos encaminados a la afirmación de lo corporal, sorprende el narrador con una salida de tono; «una mujer se alzaba prístina e inmarcesible: la Virgen Madre», frase tanto más significativa cuanto que se concluye identificando al Demonio con el alma del mundo. ¿Cabe interpretarlo como un marianismo persistente en este autor, que no se arredra para hablar de la crueldad de Dios, al que hace sucumbir al im-

---

por salir de las esferas posibles de la idea para sumergirse en las nebulosidades de lo maravilloso, suprasensible, es el alma de toda religión», p. 16.

19. Vid. Estuardo Núñez. «Baudelaire en el Perú». *Rev. Iberoamericana*, XXXIV, n.º 65.

20. Para el erotismo en la época vid. Lily Litvak. *Erotismo fin de siglo*. Antoni Bosh, Barcelona, 1979.

perio del Cupido pagano? Este mismo contrapunto vuelve a repetirse en «Ensueños mitológicos» en una sospechosa confusión entre Venus y María. Ironía o capitulación, se trata en cualquier caso de una técnica repetida, propia de un escepticismo en todos los órdenes.

Años después, en «El hombre del cigarrillo», el motivo recibirá un tratamiento más humorístico y moderno. El Diablo, de apariencia vulgar, comienza burlándose de los ropajes con que la imaginación humana le ha vestido a lo largo de la historia, —se sonreía leyendo *El Paraíso perdido* de Milton—, y su encuentro con el personaje-narrador resulta bodevilescos. Hasta que seriamente afirma ser el Anti-Dios, sólo «ciertos destellos fulgurantes de su mirada» apoyaban dicha posibilidad, contrapuntísticamente cómica frente a las sucesivas exclamaciones del atribulado Klingsor: «¡Demonio!... ¿Quién diablos es usted?» o «¡Pobre diablo...!», las cuales se insertan a lo largo del diálogo con el actualizado Demonio. La aureola de malignidad que los románticos colocaron sobre los poetas, por más que Luzbel declare sentir por Klingsor «la simpatía que se tiene por lo propio», se muestra en este desdichado personaje muy distintamente a como cabría esperar de su decisión suicida. El más prosaico desencanto impera, para él, sobre lo sublime, tan decepcionado irremisiblemente de la Bondad como escéptico se muestra ante la Maldad que quiere venderle el hombre del cigarrillo. Del mismo modo que Palma anotó en su *Filosofía y arte* que «hoy Dios no es sino un buen señor muy discutible, de cuya bondad dudan los desheredados de la dicha»<sup>21</sup>, este relato desbarata toda parafernalia en beneficio, más bien en perjuicio, del progreso científico alcanzado por el hombre. Los ofrecimientos clásicos del tema de la tentación se hacen innecesarios, por vulgares, ante las posibilidades que brinda la investigación humana. El impulso del conocimiento, encarnado ya en el hombre, hace inútil la mediación de la Serpiente, y el mal procede así de la manifiesta indiferencia hacia un bien carente de atractivo. Lo que Satanás ofrecía a Melmoth en la obra de Maturin, que reelaboró Balzac haciendo al hombre incapaz de soportar tal magnitud de poder, resulta aquí un fin al que la humanidad puede llegar por sí misma. Es por ello que la muerte de Dios y la del Diablo hayan de darse a un tiempo, como graciosamente insinúa este cuento. Resulta curioso, sin embargo, que defendiendo Klingsor una postura «progresista», no muestre mayor optimismo, pero la paradoja se resuelve si observamos que su pequeño bien hedónico, el único importante para el individualismo propagado, quedaba truncado con la imposibilidad del amor físico.

Otro emblema del mal muy extendido en la literatura de terror del siglo pasado lo constituía la figura del vampiro. Sólo en una ocasión se sirve de él Clemente Palma, en su relato «Vampiras», si bien dándole un giro levemente alegórico. En un alegato de las incomprensibles «fuerzas extrañas», concluye estableciendo un paralelismo entre el poder del pensa-

21. Op. cit. p. 2.

miento centrado en la voracidad sexual y tales apariciones. Nuevamente es como si, tras una última y sorprendente sonrisa del narrador, se quisiera demoler toda posibilidad de trascendencia de lo perverso. De este escepticismo «realista» proyectado sobre la imaginaria romántica es, tal vez, de donde deduzca I. König que «la obra de ese autor es en su conjunto, más que compleja, contradictoria y poco unitaria»<sup>22</sup>. Salvando la mayor o menor valía de algunos relatos, no creo que esto sea así. Una misma filosofía late en todos ellos, la de considerar al hombre único foco del mal. No son pocas las veces que Clemente Palma alude, autoculpándose en cuanto él mismo se entretiene discurrendo «desvarios», a la neurosis del personaje por medio del narrador, cuando no lo reconoce el personaje mismo. Las enseñanzas del positivismo son tan insoslayables en este punto que sería una aberración querer retrotraer a Palma a las postrimerías del Romanticismo. En «Parábola» el narrador se considera enfermo de pesimismo, el de «El hombre del cigarrillo» habla de su «dispepsia nerviosa». Igualmente la Luty de «Idealismos», aunque anémica como una romántica, es tratada, al cabo, como una «pobre nerviosa». En el mismo caso nos encontramos con los protagonistas de «La Granja Blanca» y de «Mors ex vita», pero extenderme en citas sería redundancia, basten las palabras finales de «El día trágico»: «Así se sueña cuando el desequilibrio nervioso y la fatiga comienzan a hacer presa en el espíritu de un imaginativo». De este modo imaginación y fantasmagorías se asocian indisolublemente generando en el hombre una caja de resonancia para sus angustias y constituyéndose en auténticos agentes del mal.

Y puesto que la imaginación nació con el hombre como una de sus más sobresalientes características, es admisible considerar, tal y como se expresa en «Leyendas de haschisch», que aquel primer hombre fue, en efecto, el primer malvado.

Continuando con el tema habla Tamayo del «placer de destruir» que muestran algunos personajes. En efecto, la política que expone el narrador de «Los canastos» está muy próxima al «bonheur dans le crime» de Barbey d'Aureville, ésta es: «Entre hacer un pequeño servicio que apenas deje huella en la memoria del beneficiario o un grave daño que le deje profundo recuerdo, elegid lo segundo». Lo más curioso del cuento no es, sin embargo, la *filosofía perversa* que plantea, sino su origen realmente chocante: «la bruma invernal me hace daño y me convierte en malvado...», poniendo al descubierto lo irracional como base de todo el relato, como anticipo de Felisberto o de Cortázar. En esta ocasión no estamos ante el hombre «ingénitamente perverso», como se dice en «Una historia vulgar», sino ante un sencillo campesino que, con la llegada del frío, experimenta una especie de metamorfosis anímica contra la que le es imposible luchar<sup>23</sup>. Como encarnación que se siente del mal entonces, ejerce la

22. Irmtrud König, *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*. Lang, Frankfurt am Main-Bern. New York, 1984, p. 196.

23. Estos brotes de irracionalismo auténtico, tal vez influencia de lo puramente imagi-

función de tentador, incitando a la víctima de sus burlas al suicidio. Por lo demás, aunque parecen el azar, y su pasividad a la hora de advertir al carrero, los causantes de la desgracia, es en último término el propio narrador quien porta lo siniestro: «deseaba con toda mi alma darle un susto», e inmediatamente el deseo invade la realidad.

Otro tipo de perversión representa la formulada en el cuento «Idealismos», también disfrazada con la tranquilidad del justo para acentuar el cinismo, pero con un planteamiento bastante más complejo. El autor del diario intenta explicar la paradoja que resulta de que, siendo él su amante, busque y cause la muerte de Luty. Consciente de su diabólica influencia sobre la amada, («Ya era yo bastante infame por haber esclavizado el alma de Luty»), reduplica su maldad juzgando que lo mejor no es acabar con el tirano, —siguiendo el postulado de que tal mal es inevitable y necesario en el mundo—, sino evitar que la perversión aje a la bella seducida apartándola de vivir: «Mi deber era libertarla (...) mediante un último acto de tiranía moral». La lógica del personaje no deja de ser ambigua, sin embargo, por cuanto su seducción psicológica plagada de sensualismos, con el fin de atraer a Luty a una «cita para la eternidad venturosa», no va acompañada de un desco paralelo de morir. Como sería imposible admitir la justicia del razonamiento, el narrador interpela al lector, rompiendo con la técnica del diario, para desdeñar su modo de entender el mundo y calificarlo despreciativamente de burgués<sup>24</sup>. El tópico modernista pretende enfocar, con el contraste, la superioridad anímica del rebelde a las normas morales, cuyos ideales escapan a la apreciación de los no iniciados; sin embargo, el tratamiento que Palma utiliza proyecta cierta ironía solapada sobre este juicio y lo que comporta, ironía que señala, posiblemente, el mismo título.

Un tema que no acaba de quedar claro en el cuento anteriormente comentado es si existe o no verdadera hipnosis, o de qué naturaleza es la dependencia que Luty experimenta. El caso se ha relacionado con el poder que Alban, en *El magnetizador* hoffmanniano, ejerce sobre María, a la que acaba matando en el momento de su boda. Tal vez la comunicación mental que en nuestro relato se sugiere pueda identificarse como una influencia magnética, o tal vez debamos hablar sencillamente de la fascinación que ejerce el mal, como Juan Sbogar, el noble bandido de Nodier, la produce sobre Antonia, o Gaspar Blondin sobre Angélica, aunque con efectos diferentes<sup>25</sup>.

Ya anticipé el papel representado por la *curiosidad* dentro de los facto-

---

nario constreñido por el realismo, se dieron también entre autores españoles como Galdós o Clarín.

24. Vid. Gonzalo Sobejano. «Epatar les bourgeois en la España literaria de 1900», *Forma literaria y sensibilidad social*. Madrid, 1967, pp. 178-223.

25. Vid. Mario Praz, op. cit. cap. II «La metamorfosis de Satanás». Semejante flujo de pensamiento, casi telepatía, lo tenemos además en «La Granja Blanca», entre Cordelia y el narrador, y en «El príncipe Alacrán» entre los dos gemelos.

res que encaminan al mal. En su ámbito nada más representativo que la figura del sabio, ya se trate ésta desde un punto de vista ortodoxamente experimental, ya desde el conocimiento transgresor del mago. Clemente Palma se sirve en más de una ocasión de personajes con esta tipología. En «El nigromante» y en «La última rubia», éste de inspiración futurista, aquél medievalizado, recurre el autor a la antigua búsqueda alquimista como afán de saber que puede acabar en tratos con lo oculto. Así en el primero de estos relatos se atribuye al personaje un «contacto amistoso con el diablo», si bien la lejanía popularizante en que se narra ablanda la veracidad de tal contacto, que acaba por último resultando una farsa en beneficio de una explícita moraleja. Y si en éste mueve al personaje el interés por hallar un «filtro de la felicidad», en el segundo no hay más malicia que la ambición por dar con la vieja piedra filosofal, más preciosa que nunca a causa de haberse extinguido el oro sobre la tierra paralelamente con su metáfora, el pelo rubio.

Mayor interés presentan «La Granja Blanca» y «Mors ex vita» en este punto. Muy semejantes, se construyen ambos sobre tesis de la filosofía esotérica: reencarnación, analogías, comunicación espiritista..., aunque los grados de perversión de sus protagonistas difieran. El personaje-narrador de «La Granja Blanca» es casi una víctima de las circunstancias. Podemos decir que éstas han moldeado su modo de proceder y de pensar, pues en un primer momento su intervención a la muerte de Cordelia se limitó a la invocación satánica del desesperado, sin sospechar que la mujer con la que se casaba era aquella resucitada. Cuando, terminado su plazo, la amada desaparece y con ella su retrato, la contemplación de la pequeña Cordelia cobra un sentido nuevo, el de la reencarnación. La idea del incesto no está en el protagonista, sino en la perspectiva del maestro, el cual, sobrepasado por lo que parece una incomprensible evidencia, actúa desesperadamente eliminando lo que su razón se niega a comprender, más que lo que su moral rechaza. La indolencia del esposo ante la pérdida de mujer e hija dice también mucho de quien se ve superado por los acontecimientos, sin necesidad de aludir por ello a la locura<sup>26</sup>; por lo demás estoy de acuerdo con I. König en considerar que el final de este relato es una transposición demasiado fiel a la de *El Horla* de Maupassant, aunque no faltan ejemplos de personajes incendiarios en los *Cuentos crueles* de Villiers.

Distinto planteamiento narrativo presenta «Mors ex vita», en donde el narrador es testigo, pero no protagonista de los hechos. Por eso su postura, más precavida, es la de advertir al lector de que «no es prudente ni útil

---

26. Julia Cruz. *Lo neofantástico en Julio Cortázar*. Pliegos, Madrid, 1988, pp. 55 y ss. Para esta crítica los cuentos de Clemente Palma son «más que malévolos, grotescos; los personajes más que malignos, son esperpénticos», p. 30. Generalizar de este modo, teniendo en cuenta los distintos registros que emplea el autor, no me parece apropiado. Que pueda realmente calificarse de grotesco sólo encuentro el relato «En el carretón», y acaso «Cuento de marionetes».

profundizar mucho la investigación de los fenómenos misteriosos». Frente al relato anterior, aquí el personaje, obsesionado con el ocultismo, si es el causante de las transgresiones. Loredano llega a relacionarse con la difunta Ladoiska aprovechándose de la debilidad que por él sienten sus ancianas tías, las cuales se van consumiendo lentamente merced a esta entrega. Al mismo recurso final, el del incendio, le sigue, esta vez sí, el de la locura del personaje, otro «imaginativo».

Sólo en «El día trágico» se desarrolla un tipo de «sabio» plenamente positivista, un ingeniero que gracias a sus conocimientos consigue escapar de la hecatombe. Pero, salvo una crítica a la religiosidad histórica, el personaje en sí no presenta relación alguna con lo maligno.

Un nuevo elemento a considerar, como frecuente aliado del mal, es el del *erotismo*. La interrelación Eros-Thánatos, una herencia romántica más, aparece claramente expresada cuando lo bello es descrito con caracteres que rozan lo siniestro, lo extraño; de ahí se sigue que las acciones que genera el deseo de posesión de la belleza se encaminen, de modo funesto, hacia el mal. En este punto, la postura del desheredado modernista es dudar entre el enorgullecimiento de su apasionamiento humano, enalteciendo la perversión en aras de una aguzada sensibilidad, y la nostalgia de la inocencia perdida, aparentemente más próxima a ese Ideal a que aspira. En el caso de Clemente Palma esta contradicción se plantea distintamente según la ambientación del relato. «Sus heroínas son hermanas de las diabólicas del 'Condestable de las letras': tienen su gracia y quizás su perversidad», opina Ventura García Calderón<sup>27</sup>. Luty, Suzon, Agata de la Cruz, Lina, Cordeliã, Leticia o Ladoiska, son de una misma y pálida hermosura, de labios rojos y carnosos, entre ángeles y tentadores demonios. Su función dentro de los relatos no suele ser otra que la de dar sustento al deseo, aunque no todas responden a idéntica psicología.

En «Idealismos» Luty, «pura aún, sin malicias, sumida en la ignorancia más profunda de las miserias e ignominias del amor», muere paradójicamente con la imaginación excitada por las visiones sensuales que su perverso novio proyecta contemplando los astros: «... enamoradas parejas, que se entregaban a deliquios sublimes (...) Vimos llegar a Venus con sus idilios de amor (...), sus enormes bosques perfumados, poblados por hermosas jóvenes, bellos mancebos y niños alados que atravesaban la pradera». Y ya que se trata de una víctima, a su hermosura debe añadirse la debilidad de una enferma.

Víctima también, aunque ya educada en las finezas eróticas, resulta ser Leticia, en «Leyendas de haschisch». El narrador lo señala abiertamente, «Nuestras locuras y caprichos debían matarla y así fue. Su cuerpo anémico había nacido para el amor burgués, metódico, sereno, higiénico, y no para el amor loco, inquieto y extenuante exigido por nuestros cerebros llenos de curiosidades malsanas», todo ello compaginado, asimismo, con el

27. Op. cit. p. 429. Vid. además M. Praz, op. cit. «La belleza medusea».

idealismo místico de la contemplación nocturna: «Nos creíamos acaso andróginos, y cruzábamos los misterios de la noche vinculados por una extraña fraternidad asexual»<sup>28</sup>. La luz de la luna, como se ve, es un foco de atención bastante recurrente, como en Lugones. También Cordelia y su novio conversan sobre arte y filosofía a la claridad de la noche, acentuándose en ellos la coalición amor-muerte dada la naturaleza sobrenatural de la protagonista, cuyo regreso no parece tener más sentido que el de satisfacer el amor de ambos tras toda una vida de espera<sup>29</sup>. Muy semejante es el caso de Ladoiska, como ya el título «Mors ex vita» nos viene a sugerir. La idea inmanente en esta ocasión, como en aquélla, es que la voluntad amorosa tiene un órfico poder sobre la muerte.

No nos hallamos demasiado lejos de la conocida frase de Villiers, «las ideas son seres vivos», cuya filosofía es la base del cuento «Vampiras», según se nos aclara en la alegórica conversación final. De esta manera el vampirismo viene a constituirse en la manifestación más evidente de la síntesis amor-muerte, según lo expone Clemente Palma en su narración: «Eran mujeres blancas de formas nerviosas y cínicas; tenían los ojos amarillos (...); los labios, de un rojo sangriento, eran carnosos (...). La primera que bajó se precipitó ansiosa sobre el joven dormido y le besó rabiosamente en la boca (...), cogió entre sus dientes el labio inferior de Hansen y siguió succionando su sangre mientras su cuerpo se agitaba diabólicamente (...), parecían hambrientas de sangre y placer (...). Todo el cuerpo del joven se retorció con una desesperación loca que tanto podía ser la contracción de un placer agudo o de un violento dolor». El vampirismo crótico lo encontrábamos ya en *Carmilla*, de Le Fanu, entre otras obras, sólo que sin ese alegato último al amor razonable que debe culminar en matrimonio. Nuevamente introduce el autor un final desconcertante por su «aburguesamiento» aparente, sobre todo cuando, inmediatamente antes, el mismo representante de la ciencia afirmaba cómo «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», afirmación que va bastante más allá de reconocer la existencia del magnetismo animal, e incluso la telepatía. No obstante, volviendo sobre lo dicho, lo que Palma nos está sugiriendo, y mostrada la irremisibilidad de la imaginación erótica entre los enamorados, es que, ya que la sociedad no tolera de otro modo la relación carnal, lo más cómodo es casarse y poner en obra lo que antes era mero, aunque acuciante, deseo.

28. Frente a Darío, Palma no aprovecha la inspiración teosófica en cuanto a la relación sexual como recuperación del andrógino. La teoría de las identidades cósmicas expresada por el peruano se parece más, en cualquier caso, a la del Darío de *El oro de Mallorca*, donde el sexo deja de considerarse un camino de salvación para rebajarse a ser tan solo una porción de Paraíso. Vid. Cathy Login Jradc. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad*. F. C. E., México, 1986.

29. Cf. Amado Nervo «La novia de Corinto», *Cuentos misteriosos*, que dice recogida del libro *The Night Side of Nature* de la señora Croide.

Un caso más, que ejemplifica lo expuesto, constituye el personaje de «Una historia vulgar» cuya defensa de un amor puro acaba en una evidente frustración que lo empuja a suicidarse. Como el autor del diario en «Idealismos», sólo puede salvaguardar la pureza con la muerte, postura que contrasta con la mantenida por el personaje-narrador, el cual opina que el amor, para ser gozoso y pleno, debe conllevar un verdadero convencimiento «de la posesión absoluta de una mujer». El título se convierte así en una pequeña crítica social, crítica que se demuestra en la imposible unión del personaje con su amada Suzon, mujer alegre y bulliciosa, representación misma de la vida, debido a una ideología no por antinatural menos aplaudida.

Tal vez el cuento más atrevido en este fomento del epicureísmo sea el de «El último fauno». Que Agata de la Cruz lleve hábito de novicia no hace sino añadir un toque de fetichismo crótico a la destacada característica de ser «la más endiablada y juguetona». Su «perfume inefable de pureza» no impide que, a la hora de rendirse a su hermoso fauno raptor, piense regocijada en que al menos este fauno no es un judío y puede, por tanto, creer en la divinidad de Cristo, condición que nos hace sonreír, pues revela ser de poca consistencia el pudor de la religiosa. La verdadera pureza, la de la «pálida e inaccesible Selene», como se dice en «Cuento de marionetas», no puede más que provocar sufrimiento en la descante naturaleza humana<sup>30</sup>.

Como vemos la perspectiva es siempre la del varón por lo que el binomio *mal-amor* se representa como *mal-mujer*. Así lo ejemplifica el narrador de «Parábola», confesando que su crisis fue debida a «una novia un poco diabólica» que tuvo, exactamente como en «El hombre del cigarrillo» donde el personaje está dispuesto a suicidarse. Otros casos semejantes hallamos en «El nigromante», «Vampiras», «Una historia vulgar»...; y dado que el narrador es siempre masculino, buscará justificar su actitud ante la mujer cuando ésta resulte ser su víctima.

A pesar de todo, en conjunto destaca la exaltación del amor con todas sus contradicciones, aunque como dice el médico de «Vampiras»: «No es raro que el amor y los instintos sanguinarios y feroces evolucionen paralelamente». Es significativo, bajo este punto de vista, que en «Ensueños mitológicos» sea Cupido quien dispare sobre Dios, lo mismo que en «Leyendas de haschisch» una mujer, personificación del amor, se identifique como aquello que tanto anhelan los modernistas, «la Forma pura, la Belleza Inmortal». Esta alianza absoluta entre lo carnal y lo espiritual, como también observa Lily Litvak, es difícil de hallar en los hombres de esta generación sin que vaya acompañada de un persistente sentimiento de culpa, vacilando entre las morales estoica y epicúrea para mayor fortalecimiento del yo tras constatar cómo el hombre, a pesar de todos los progresos cien-

30. El mismo símbolo de la pureza inalcanzable lo encontramos en el cuento «En el carretón». Cf. «La novia imposible» de L. Lugones.

tíficos, no puede evitar su esencia mortal de la que se deriva lo irracional de los puros instintos vitales.

Desde esta conciencia de época en conflicto es fácil pasar al no menos conflictivo enfrentamiento del hombre con su propia historia. La inquietud filosófica, pasada por el tamiz que analiza el comportamiento humano, bascula hacia el estudio psicológico, estudio que deriva en complicaciones aún más incontrastables. Muchos temas simbólico-mágicos son revitalizados por el neurotismo general, siendo tal vez el más recurrente el de la duplicación de la imagen, asunto que incluye E. Trías en su «inventario temático de motivos siniestros»<sup>31</sup>, además del de la animación de lo inanimado, las imágenes de amputación, etc.

Clemente Palma trata el tema del *doble* directamente en «La aventura del hombre que no nació», siendo aquí consecuencia de la mencionada exploración interior, la cual conduce primero al aislamiento y luego a disfunciones de la personalidad<sup>32</sup>. Marca el comienzo del desdoblamiento de Aristipo la repetición idéntica de una situación, otro de los motivos siniestros. Desde que otro usurpa su lugar, el personaje-narrador dice sentir en sí una progresiva despersonalización que le induce a pensar si es que acaso ha nacido, o si es que morirá. Por más que el propio texto cite el caso de la sombra en Chamisso, y seguramente Palma conocía además el «*William Wilson*» de Poe, mayor parecido encuentro entre este argumento y el de «*El doble*» de Dostoievski. En este relato el duplicado es mucho más arrogante y ambicioso que el original, llegando incluso a enfrentarse con éste en público, a humillarlo. Igualmente el falso Aristipo comenta con cinismo cuando el otro le pide explicaciones: «¿qué hay en la vida que no se repita?». La tan borgiana frase dará paso a un discurso indirectamente moral sobre los «vivos que están muertos» y viceversa<sup>33</sup>, con el que se plantea el espantoso anonadamiento del personaje: «¿Os imagináis el horror de la duda y la angustia eternas?». El tema de la caída en el vacío temporal, esbozado también en «La Granja Blanca» al ser la hija de Cordelia una proyección de ella misma, supone aquí, no una victoriosa conquista ante la muerte, sino un castigo, la interminable agonía de quien se interroga por su origen y se convence de no tenerlo.

Una variante respecto de este motivo presenta «El príncipe Alacrán», donde el desdoblamiento ocurre entre gemelos. El autor, cambiando absolutamente de tono, llega a la comicidad exagerando la extrañeza. El narrador, que es uno de los gemelos, señala: «a nosotros mismos nos era imposible distinguarnos», lo que les conduce a admitir una personalidad aleatoria. Por otra parte, demuestra Palma sus conocimientos sobre la ma-

31. Eugenio Trías. *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, Barcelona, 1988, pp. 33-35.

32. En este relato, concretamente, el personaje «carecía de todo roce social». La soledad y el aislamiento, a instancias tal vez del idealismo simbolista, como otros elementos de lo siniestro, caracterizan a muchos personajes y lugares en la obra de Clemente Palma.

33. Es inevitable pensar ante esta frase en Unamuno y sus conocidas paradojas nivolecas. El tema del doble, adaptado a sus peculiares obsesiones, también lo utilizó el vasco en su obrita *El otro*, donde entran en escena dos gemelos.

teria cuando comenta que «Los sabios que se dedican a estudios de psicofisiología no consideran entre las causales que pueden romper la identidad del yo, la semejanza absoluta de dos cuerpos». A continuación el narrador intenta explicar pseudocientíficamente la confusión de sus espíritus a raíz de haber compartido la tiniebla fetal, intento de verosimilitud que rápidamente se contraponc con la extrañeza de lo narrado. El resultado, sobre todo porque el personaje no transmite ninguna angustia, es cierto humorismo progresivamente acentuado. Así, tras presentar a su hermano como un borracho impenitente, él se confiesa morfinómano<sup>34</sup>.

Bajo el tema del retrato animado abordamos de nuevo lo inquietante de los desdoblamientos. El motivo fue empleado por el escritor en los relatos fantásticos: «La Granja Blanca» y «Mors ex vita», cuya naturaleza requiere un tratamiento con visos de credibilidad a fin de acentuar el efecto de lo siniestro. Este motivo, ya utilizado en la literatura popular de India y Persia, cuenta con una larga tradición. En un relato tradicional de China un hombre se enamora de una muchacha, de la que consigue un retrato. La muchacha sale del cuadro para realizar las labores domésticas, casándose finalmente con él. Sin embargo, pasado un tiempo ella debe volver al retrato a causa de haber finalizado el plazo concedido<sup>35</sup>. El argumento guarda cierta semejanza con la desaparición final de Cordelia, en el primero de los cuentos mencionados arriba, sugiriéndonos que la elaboración de su autorretrato está directamente relacionada con un oculto acuerdo ultramundano sobre su estancia entre los vivos. Pero Clemente Palma complica aún más la interpretación de esta correspondencia del ser con su imagen al declarar, como una ampliación del pensamiento barroco, la posibilidad de que todo sea el fruto de un «eterno durmiente», cuya lógica es la caprichosa del sueño. Bajo esta óptica la referencia continua al cuadro de la catedral «La resurrección de la hija de Jairo», con el que desde un principio aparece asociada Cordelia, se ajusta a una especie de metamorfosis casi onírica del espacio que constituye la Granja, el cual viene a trasponerse al sepulcral ambiente del recinto sagrado, además de ser una clave proléptica del relato mismo. La simbología oriental de lo blanco, a la que se unen otras sensaciones negativas, arrojan en todo momento este paralelismo.

En «Mors ex vita» la invocación amorosa, para la que el personaje se sirve de su afición espiritista, es la causante de que cobre vida, en este caso, la imagen de la amada. Para reafirmar la superioridad de lo misterioso sobre la parquedad del conocimiento humano, el narrador recuerda la ad-

---

34. No deja de ser curiosa esta imaginería alucinante fruto del consumo de drogas. Pudo haberla copiado de Baudelaire o de Gautier, pero en Palma, con todo, supone un afán experimentalista muy loable. Así «Un paseo extraño» tiene derivaciones hacia el absurdo que encuentro bastante modernas.

35. Vid. T. Ziolkowsky. *Imágenes desencantadas*. Taurus, Madrid, 1980, p. 120. Incluye otros casos de retrato animado, y da pie a pensar si existe alguna relación entre el motivo del cuadro de la hija de Jairo y «The profetic pictures» de Hawthorne.

vertencia bíblica, oportuna por cuanto el resultado de este ahondar en el misterio no ha podido acarrear mayores daños. Una especie de colofón prolonga este cuento largo, añadido que sirve para mostrar al lector la relación «real» que existía entre el cuerpo de la difunta Ladoiska y su retrato, acentuando así nuestro estupor.

Por último, una nueva variedad del «doppelgänger», también bastante utilizada, desde «Morella» de Poe, hasta «Una flor amarilla» de Cortázar, pasando por Bierce, Lugones y Borges, la constituye la que pudiéramos llamar «generacional», cuya particularidad es la de sustituir los hijos a los padres, o ser la viva imagen de algún antepasado peculiar y ello condicione particularmente. Ya cité de pasada el caso de la pequeña Cordelia; no es que sea igual a su madre, se nos dice, es que «¡es Cordelia que renace!». Para que el efecto en el lector sea mayor estas palabras son puestas en boca del maestro, quien hasta aquí había representado el punto de vista con el que mejor podíamos identificarnos.

Que Clemente Palma sentía alguna predilección por este juego literario lo demuestra el hecho de que él mismo buscara desdoblarse adoptando un seudónimo cronístico, el de «Juan Apapucio Corrales», con el que desarrollaba otra faceta personal descaradamente enfrentada a la del modernista, aunque un mismo sentido lúdico pueda verse en ambas. Más chusco y costumbrista, su libro *Crónicas político-doméstico-aurinas* incluye un «epilogo» en el que José Gálvez llama precisamente la atención sobre esta «contradicción de personas», la del ocurrente tuerto criollo, popular héroe de *Varietades*, y la predominante «preocupación universalista y filosófica» del modernista limeño<sup>36</sup>. Asimismo retomará el tema en su última novela, *XYZ*, en la que aprovecha los recursos de la ficción científica que tanto sirvieran a Lugones en *Las fuerzas extrañas*.

Otro de los elementos siniestros a los que hice alusión anteriormente era el de la amputación. «Los ojos de Lina», a pesar del cierre escéptico que frustra la catarsis del relato central, es un ejemplo de este uso. Prescindiendo de la asociación que Alberto Escobar establece entre Lina y la limeña de principios de siglo<sup>37</sup>, relación extraña a mi punto de vista, la protagonista nos es presentada por el narrador como poseedora de una belleza maléfica. Dice de sus ojos, símbolo de lo más íntimo, «Nadie me quitará que Mefistófeles tenía su gabinete debajo de esas pupilas. Eran ellas de un color que fluctuaba entre todos los de la gama y sus más complicadas combinaciones». Esta irisación, que el narrador interpreta como teniendo acceso a las transformaciones que se operan en la mente de Lina, es la belleza y es el horror. Al confesársenos que sólo este personaje-narrador percibe la extrañeza que se nos comenta, si no queremos de antemano destruir todo efecto narrativo, debemos creer que éste se nos presenta como

36. En «Epilogo» a *Crónicas político-doméstico-aurinas*. Lima, 1938, p. 275.

37. «Incisiones en el arte del cuento modernista», en *Patio de Letras*. Monte Avila edits., Caracas, 1971, pp. 168 y ss.

un elegido por esa señal fatídica capaz de subyugar y provocar pavor<sup>38</sup>. Pero la mirada aquí va a funcionar como un actante aislable en el propio órgano de la visión, sin trascender, como es habitual, al alma de la persona. Por eso, una vez que los ojos han sido arrancados voluntariamente por su dueña, en lugar de apagarse como algo muerto, conservan la misma expresión de amenaza y de burla. Desde la perspectiva de Lina, que ahora carece de otros elementos delatores del mal, asistimos a un gran sacrificio por amor, entrega que emociona por su naturaleza trágica al lector. Sin embargo, como ya he apuntado, el narrador acaba burlándose de sus oyentes al confesar que la historia contada sobre la que es su mujer nada tiene de cierta, con lo que rompe la tensión que había cruzado todo el cuento. Es posible que «Los ojos de Lina» constituya un buen ejemplo del modo de hacer de nuestro escritor, el cual levanta tan fácilmente el vuelo de lo fantástico como luego nos arrastra al más irónico de los escepticismos, acaso no sabiéndose engañar él mismo, lo que le da ese toque ligeramente sarcástico, resignadamente malévol.

Como escritor fue Clemente Palma de los que cultivan simultáneamente a lo largo de su vida varias maneras de abordar lo literario, como tantos otros escritores latinoamericanos del período, no de quienes pasan de un movimiento a otro a lo largo de los años. Ello provoca, quizás, esa falta de compromiso con lo narrado que se manifiesta, a menudo, atentando contra el relato en irónicos finales a contrapunto. Pero es también la transición hacia un modo distinto de entender la escritura, más juego, menos pretensión.

Debo concluir advirtiendo el salto tan grande que existe entre un lector de finales del siglo XIX y otro de finales de éste. El lector actual, poco escandalizable, es insensible generalmente al trueque de conceptos que algunas mentes inquietas de entonces se atrevieron a plasmar en su obra. Lo que a comienzos de siglo era absolutamente un atentado contra lo más sagrado de la sociedad cristiana, crítica de la religión, panerotismo, etc., hoy resultaría apenas malicioso. Aunque Clemente Palma no fuera exactamente un revolucionario, no obstante su participación política que le iba a costar un año de exilio, sí fue de los que, a contrapelo de su entorno, se atrevían a cultivar los nuevos elementos que habían aparecido en la literatura europea finisecular, riquísima en variaciones, y a plasmarlos de un modo personal, ampliando las posibilidades de un género hasta entonces demasiado ligado a la tradición.

PEDRO PABLO VIÑUALES GUILLÉN  
*Universidad Complutense*  
 Madrid

---

38. Además del motivo de los ojos como elemento perturbador, encontramos en Jean Lorrain la misma tendencia al ensayismo cuentístico, que también partía de Poe, la utilización del diario como técnica. Astarté como símbolo de la belleza hechizante y maligna, o un uso similar del onirismo alucinatorio. Vid. de este autor *Cuentos de un bebedor de éter*.