

# La metadiégesis en los cuentos de Clemente Palma

*Glauconar Yue*

## Resumen

En este artículo, el autor sostiene que la contraposición entre los múltiples narradores de los cuentos de Clemente Palma deja un espacio de juego para una ambigüedad y libertad de lectura al abordar temas polémicos de posiciones morales atípicas. Mediante este recurso se balancean las perspectivas «malévolas» con las «aceptables» para que sus relatos resulten chocantes, pero no comprometedores, y siempre desconcertantes. Asimismo, muchos usos de lo metadieético remiten a efectos de la estética modernista en general, como la desrealización, el cosmopolitismo y la *flânerie*.

**Palabras claves:** Clemente Palma, metadieético, modernismo, cosmopolitismo, flâneurie

## Abstract

In this article, the author believes that the contraposition among the different narrators of Clemente Palma's tales leave some space to play with ambiguity and freedom in reading at dealing with polemic issues of atypical moral views. By means of this resource the "malicious" perspectives are balanced with the "acceptable" ones in order to make shocking stories but not compromising and always disappointing ones. In the same way, many uses of metadiegetic lead to modern esthetic effects in general, such as the "desrealization", cosmopolitanism and *flânerie*.

**Key words:** Clemente Palma, metadiegetic, modernism, cosmopolitanism, flâneurie

Gran cantidad de cuentos de Clemente Palma presentan más de un nivel de narración, ya que hay un primer narrador que expone el origen de la historia y cede la voz a un segundo que la cuenta. Ya sea partiendo de un narrador heterodieético, externo al mundo del relato, o de un personaje secundario, el relato de fondo en muchísimos casos

nos es referido como proveniente de un tercero. Para analizar las distintas funciones que este recurso —del que Palma casi abusa— produce en los diversos cuentos, nos apoyaremos en los estudios previos de Gabriela Mora sobre el autor y aplicaremos la terminología definida por Gerard Genette en sus *Figuras III* (1989). Aunque sus consecuencias puedan a momentos parecer ambiguas, creemos que la contraposición entre los múltiples narradores deja un espacio de juego para una ambigüedad y libertad de lectura buscada por Palma al abordar temas polémicos de posiciones morales atípicas. Además, muchos usos de lo metadieético remiten a efectos de la estética modernista en general, como la desrealización, el cosmopolitismo y la *flaneurie*.

Una primera impresión que podría crearnos un juicio más bien negativo sobre este recurso es que la metadiégesis pareciera frecuentemente estar usada para expresarnos un juicio previo sobre una historia, la cual emociona, extraña u horroriza al primer narrador. Este es el caso de «Idealismos», que se presenta como un «extraño drama» (7). Igual sucede con «Una historia vulgar» que se nos presenta como «una historia trágica de amor» (43), y, sobre todo, en «El hijo pródigo», cuya historia de fondo es parte de un cuadro que «fué excomulgado, y, sin embargo, obtuvo un gran éxito por la maestría en la ejecución, la novedad y rareza de la factura, y sobre todo por la extravagancia ó humorismo de la composición...» (104).<sup>1</sup> El primer narrador, desde una posición heterodieética, tan extradieética como la nuestra para los relatos de fondo, nos da una primera impresión del sentido de la historia. El que el primer narrador se horrorice o vea la historia como romántica sugiere al lector llevar su interpretación por la misma vía. Habría, pues, una instrucción o predisposición para controlar el significado del relato de fondo desde una posición extradieética. Un matiz semejante se estaría produciendo al caracterizar a los narradores intradieéticos solo desde una perspectiva externa, caso de «Los ojos de Lina» o «Una historia vulgar», para narradores homodieéticos sin caracterización propia; o de «Parábola» y «El hijo pródigo» para narradores heterodieéticos definidos también de manera externa. El narrador enteramente autodieético es casi nulo en Clemente Palma (el único ejemplo en los *Cuentos malévolos* sería Vasielich de «Los canastos»). En esto contrasta con su maestro Edgar Allan Poe, a quien también nombra Augusto Tamayo Vargas (1992: 642). Poe cultivó la autodiégesis y autocaracterización del personaje maligno en muchos

1 Las transcripciones de los cuentos de Clemente Palma mantienen la ortografía del original. Para este trabajo hemos utilizado *Cuentos malévolos* (1904), de la editorial Salvat (Barcelona). En adelante, solo anotaremos el número de página para las citas o referencias a la edición.

de sus cuentos («El barril de amontillado» y «El corazón delator», por ejemplo). Palma en cambio caracteriza e interpreta a la maldad casi siempre desde afuera, dando un juicio que parecería unívoco y objetivo sobre las situaciones, y que privaría al lector de cierta duda y misterio. Curioso que incluso en eso pareciera contrastar con el promedio de sus contemporáneos trazados por Gabriela Mora que «prefieren al narrador personal, actante o testigo de la fábula, que con su subjetividad aminora la distancia con el lector, y aumenta su efecto sobre él» (1996: 32).

En *El cuento modernista* (1996), Gabriela Mora caracteriza como el eje de «El quinto evangelio» la narración que Satán hace ante Jesús sobre el futuro del cristianismo (1996: 177). Entonces, este cuento también podría considerarse como portador de un marco narrativo, estando en primer nivel la historia del calvario presentada por un narrador extradiegético y en nivel metadieético la historia del futuro decadente referida por el narrador intradieético Satán. Mora resalta varios puntos de vista presentes en el relato. En primer lugar, enuncia que, según el narrador heterodieético, «el diablo es dinámico, fuerte, y se presenta como más sabio y maduro» (1996: 67). Si bien Satán aparece moviéndose, subiendo y bajando de la cruz, y finalmente «rebotaba como una pelota de goma» (90), el narrador heterodieético más bien lo compone de «una carcajada espantosa... que parecía el aullido de una hiena hambrienta», un «aliento corrosivo», una «voz burlona» (84), «con burlona sonrisa e irónico acento» (89) y «con oprobiosa mano» (90). Su discurso es una «inicua burla» (89); por lo que, finalmente, no dispone de una veracidad considerable, sino que responde a una intención parcializada. Mora también admite parcialmente que «Sagazmente, Palma puso este atrevido discurso en palabras del diablo, que lo “verosimiliza” y hace quizás más “tolerable” a los que puedan ofenderse» (1996: 68), aunque refiriéndose más bien a los insultos directos hacia Jesús y autocaracterización de Satán. Lo que queríamos resaltar, en cambio, es que la totalidad del cuerpo del relato, toda la trama que se desarrolla en el espacio metanarrativo, es puesta en duda mediante este mecanismo desrealizador. Debemos aquí resaltar un efecto de estética modernista que se refuerza al duplicar la ficcionalidad de su historia que se aleja mediante múltiples barreras de este mundo al que el decadente busca escapar. Ciertamente es que Gabriela Mora más bien niega la idea de que los modernistas hispanoamericanos tengan un «deseo de evasión», aunque admite que «rechazan el mimetismo» y «por “materialistas” las obras de realistas y naturalistas» (1996: 24-25). Viendo la dualidad de esta discusión, creemos que a fin de cuentas se resume en dos valoraciones distintas de una misma tendencia. Aquí notamos un claro indicio que nos

instaría a reafirmar el concepto desrealizador, quizá no de manera absoluta, pero sí en el ámbito estético de Clemente Palma.

Por otra parte, debemos terminar de considerar el otro aspecto del cuento: además del punto de vista del primer narrador, tenemos también la autodiégesis de Satán, por supuesto engrandeciéndose a sí mismo, como dice Mora, encarnando los valores nietzscheanos y decadentistas (67). Lo interesante es lo que anunciábamos al comienzo: tenemos dos narradores que se contradicen y dan posibilidad a elegir sobre la versión de las cosas que aceptemos.

Creemos que un efecto parecido se causaría en «El hijo pródigo», donde el segundo narrador es descrito por el primero como «un loco, un desarreglado» (106), lo cual deja su relato satánico igualmente desautorizado y crea un efecto de desrealización a múltiples niveles, muy parecido al caso anterior. Lo que, en cambio, no se parece es la posición de los espacios representados a cada nivel narrativo, pues si «El quinto evangelio» era una visión del mundo moderno desde los ojos de la divinidad, aquí más bien se habla de los asuntos celestiales desde el mundo moderno. En ambos casos, por otra parte, encontramos una conexión con el presente de Clemente Palma, lo que nos indica que los relatos, si bien contienen elementos de un tiempo mítico, pueden también ser remitidos a cierto contexto y se conectan con referentes específicos. Debemos, sin embargo, juzgar como más poderoso el efecto en el primer cuento, pues si de narradores se trata, la voz de Satán sigue siendo más fiable que los delirios de un pintor decadente, los cuales parecieran más intrascendentes y fáciles de descartar. Además, el mundo espiritual, tan cuestionable y subjetivo precisamente desde el positivismo al que Palma enfrenta, está al menos patente en «El quinto evangelio», mientras que es materia de discusión meramente teórica en «El hijo pródigo».

La narración metadieética es igualmente descalificada en «Los ojos de Lina», en un movimiento que quiebra la estructura fantástica de todo el cuento con un giro final. Por un lado, hay que considerar que desde un principio el narrador intradieético, como los que ya venimos mencionando, es poco confiable al estar ebrio. Sin embargo, aquí la contradicción entre el primer narrador y el segundo se resuelve en la revelación final, donde el teniente Jym igualmente descarta su propio relato. Pareciera por lo tanto no haber una multiplicidad de versiones en los distintos niveles, pero es innegable que se refuerza el hecho de que tengamos una historia doblemente calificada de ficción y totalmente irreal. La aparente pérdida de la polifonía parecería por otra parte decepcionar nuestro compromiso con el relato central. Pero el verdadero problema es que desarticula el cuento fantástico en

su principal característica: pierde su efecto de realidad y renuncia al juego de hacer verosímil lo imposible.<sup>2</sup> Comentando esto, Carlos Eduardo Zavaleta declara que «Con esto amengua, si bien no del todo, la fuerza imaginativa del texto y la extrañeza de una conducta irreal. En ningún otro cuento, Palma ha sido tan ingenioso ni macabro como aquí». La primera mitad de la aparente contradicción se extrae claramente de las consideraciones anteriores. En cambio, si en algún sentido podemos decir que Palma está siendo ingenioso y perverso aquí, es precisamente por procurar esta decepción al lector, la cual sin embargo no acaba de disiparse por una simple negación. El autor más bien está probando que, incluso tras la negación del narrador Jym, el impacto directo que nos ha dejado la trama del cuento es imborrable. Y esta negación del narrador es también equivalente a cualquier negación extradiegética que pueda hacer el lector para restringir la importancia del cuento al ámbito de lo ficcional. Lo fantástico del cuento (incluso si no fuera un cuento fantástico como un todo) deja su marca, ya ha sembrado la duda y generado la inquietud, la cual no puede suplirse de forma inmediata, sino confrontando las preguntas a los problemas psicológicos y de género que ya nos ha planteado.

Este aspecto de los marcos narrativos que acabamos de analizar neutraliza el primer problema de la falta de subjetividad que mencionamos. Si bien la duda no se crea en torno a una subjetividad única del narrador, más bien se genera y potencia en la multiplicidad de voces narrativas. Se trata de otra manera de generar un efecto semejante, quizás incluso más potente y definitivamente más complejo e inusual.

En «Parábola», por otra parte, pareciera en principio que el efecto es diametralmente opuesto al de los cuentos anteriores, pues el segundo narrador no es ningún impío, sino nada menos que «el prior de los Camaldulenses» (31), un religioso que no busca denigrar al cristianismo sino que narra la segunda historia para reavivar la fe de su sobrino. No hay, pues, contradicción entre los narradores, sino que el primero refuerza y justifica el relato del segundo.

El sobrino, por cierto, como primer narrador homodiegético, se caracteriza como un muchacho decadente, incrédulo y depresivo. Sería probablemente la peor persona para dar un testimonio fiable sobre la religión. Podríamos además identificar en cierto grado este personaje con la imagen que proyecta Palma hacia sus lectores como autor decadente. Pero

---

2 Para una discusión del género véase *Alazraki et ál.* 2001.

esta voz es solo introducida para ser luego dejada de lado, cedida a alguien más. Así Palma aleja el lugar de enunciación de su propia persona.

El que lo intradieгético refuerce lo metadieгético se vuelve relevante considerando el contenido moral de ambos niveles, que en sí mismos sí son contradictorios. Lo curioso es que la parábola, cuya moral Gabriela mora declara esencialmente nietzscheana (67), sea presentada como defensa del cristianismo, lo cual enmascara su verdadera naturaleza, y así vuelve nuevamente al cuento herético más «tolerable», aunque por un movimiento muy distinto. En vez de declarar falsa la idea central del relato y subordinarla a valores burgueses, en este caso los valores cristianos son puestos como argumento a favor de la existencia del mal. Los valores nietzscheanos son presentados como consecuencia inevitable de los valores burgueses, que así se vuelven contradictorios en sí mismos.

Por otra parte, si tenemos en cuenta la situación metadieгética, resultará aun más fuerte la frase del penúltimo párrafo: «Si lo hubiera escuchado de otros labios que no fueran los divinos, habría pensado que oía la más espantosa herejía» (41). El juego de narradores se complejiza con lo que Genette llamaría lo pseudodieгético: de hecho la historia no estaría llegando a nosotros de «labios divinos», sino narrada por el joven decadente que a su vez la recibió de su tío. ¿Debemos por lo tanto tratarla como una herejía? Lo que en el fondo hace el cuento es sembrarnos la duda y dejarnos la responsabilidad de elegir e interpretar el sentido de las parábolas religiosas de manera personal. Esto es más trascendente de lo que parece: la presencia de Dios se ha ficcionalizado y la divinidad ya no es un garante de verdad. En cambio, es el hombre quien debe otorgarle significado a la historia. Evidentemente, otro giro fuertemente nietzscheano, aunque ya a nivel estructural.

Al ser humano nadie le *da* sus propiedades, ni Dios, ni la sociedad, ni sus padres y antepasados, ni *él mismo*... Es absurdo querer *echar a rodar* al ser humano hacia una finalidad cualquiera. *Nosotros* hemos inventado el concepto «finalidad» (Nietzsche 1973: 69).

Desde esta perspectiva, no hay una moral que determine ni guíe al hombre, sino que es el hombre quien está llamado a determinar y construir la moral.

Lo metanarrativo es usado de una manera semejante en «Vampiras» para reforzar la verosimilitud del cuento fantástico. La caracterización del médico como científico confiable le da a su narración un valor mucho mayor que si la contase el joven enfermizo que figura como primer narrador, o, sobre todo, si lo tuviéramos en una voz extradieгética que

pudiéramos identificar con el mismo autor. Sin embargo, aquí no es el discurso religioso, sino el científico el que se ve minado y en cierto grado el cuento resulta menos agresivo al ir contra un discurso relativamente emergente y no contra el *status quo*.

Quizá podamos decir algo parecido sobre «Una historia vulgar», que a su vez tiene la particularidad de no utilizar solo uno, sino dos niveles metanarrativos. Nuevamente, el segundo narrador, quien nos da la caracterización del tercero, es, a semejanza de los dos cuentos anteriores, un decadente que intenta convencer a su amigo «de que el hombre era ingénitamente perverso y de que la mujer, cuando no era mala por instinto, lo era por diletantismo (sic)» (44). Palma se distancia de estas radicales declaraciones mediante un primer narrador casi ausente que introduce a este decadente como una persona distinta, además de, nuevamente, remitir el meollo de la historia a un personaje moralmente más probo. Así, es Ernest, un «puritano» que «no creía en el mal» (44) quien se convertirá en el referente desde cuyo punto de vista nos enteraremos de un acto malévolo. Poner al puritano como referente del mal es nuevamente introducir el discurso de lo inmoral en boca de la persona moral. En este caso, sin embargo, no se justifica u oculta la inmoralidad detrás de lo moral, sino que su principal función es desbaratar el discurso de Ernest desde su propia perspectiva y experiencia. No se habla a favor de nada, sino simplemente en contra de la ideología burguesa.

Cierto es que Palma no nos lo refiere en la voz del protagonista, sino que transmite su narración en forma de habla indirecta, pero esto no afecta nuestra reacción tanto como el hecho de que el acto mismo que constituye el eje de la historia esté en este momento sustituido por una enigmática y muy notoria elipsis, que nos hace esperar hasta el final del cuento para enterarnos de lo que realmente sucedió. Es en la voz del mismo decadente, pero aún así a un tercer nivel metanarrativo, que descubriremos el meollo del asunto. Como segundo narrador, nos remite a una carta que él mismo escribió hace algunos años. La carta en sí misma también describe la situación de forma indirecta, y es esto lo que se refuerza mediante los múltiples niveles narrativos. El hecho referido queda como algo recóndito y muy escondido que el mismo lector debe revisar con atención para comprender. Esto lo envuelve en un aura de misterio considerable y aumenta el impacto cuando es el mismo lector quien interpreta que se trató de una relación pedófila, convirtiéndose así en cómplice de estos cuentos malévolos.

Otro efecto interesante que logra Palma es el de la deslocalización. «Idealismos» nos es presentado por un desconocido primer agente que lo encontró «en un asiento de un

carro de ferrocarril» (7). En primer lugar, puede resultar inverosímil encontrar un diario con testimonios semejantes en un espacio así, lo cual le da un aire de irrealidad, misterio y distanciamiento muy modernista desde un inicio al cuento. Más allá de la evidente desubicación que causa el remitir la narración a otro, explícitamente desconocido, debemos tomar en cuenta que, estando en un vagón de tren, la historia podría haber venido hasta nosotros desde muy lejos. Este mismo efecto se da en los casos del teniente Jym, marino que ha recorrido gran parte del mundo según «Los ojos de Lina». Todo ello refleja el ideal modernista del cosmopolitismo, por el cual «los espacios se prefieren exóticos y remotos» (Mora 1996, 25). Augusto Tamayo Vargas igualmente apunta que Clemente Palma «tuvo una influencia exótica, que se manifestaba agudamente en él como una reacción contra el colorismo localista» (641). Nuestro autor deslocaliza sus historias para asegurarse de que nos transporta a lugares remotos, sin importar desde dónde las leamos.

El ideal cosmopolita se ve reflejado también, en cierto sentido, en «Una historia vulgar» con el «joven médico francés» (43), cuya historia termina trasladándose a Rusia. Sin embargo aquí el efecto no se produce mediante el marco narrativo, sino que es explicada por el mismo narrador. Igualmente, el lugar remoto no queda completamente indeterminado, sino que únicamente varía entre dos locaciones diferentes, lo cual produce una deslocalización relativa, pero no absoluta.

En varias historias, como en «Los ojos de Lina» e «Idealismos», pero también en «El hijo pródigo», el primer narrador, aunque homodiegético, en verdad no dice prácticamente nada sobre sí mismo, sino que sirve casi exclusivamente para describirnos al segundo narrador o el origen del relato y crear los efectos de desrealización que mencionamos al inicio. Cabría sin embargo preguntarnos también por la identidad del primer narrador invisible, que en estos tres cuentos podría incluso ser la misma persona. Observador silencioso, podría relacionárselo con el *flâneur* baudelaireano, testigo indiscreto de sus conciudadanos que se deleita en indagar al otro desde el anonimato en la masa. Según palabras del poeta francés, este personaje es «un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito» (ápuđ Benjamin 1972: 55). Walter Benjamin pone al *flâneur* en relación con el detective, a veces «a su pesar» (1972: 55) y que siempre está ante el peligro de descubrir algo inesperado y aberrante a la vuelta de la esquina: «Cualquiera que sea la huella que el “flâneur” persiga, le conducirán a un crimen» (1972: 56), hecho absolutamente indefectible en el mundo de los *Cuentos malévulos*, en los cuales esta curiosidad acaba tornándose en el morbo de querer observar la maldad con la mayor claridad, cosa que ya notamos desde otra perspectiva en «Una historia

vulgar». El lector, por supuesto, se convierte forzosamente en confidente y cómplice de esta *flânerie*, lo cual torna los *Cuentos malévolos* en un placer sutilmente culposo también en este sentido.

Hemos visto cómo la utilización de lo metadieético trasciende ampliamente el ser un recurso tan solo formal y repercute en la manera como comprendemos las ideas de Clemente Palma. A menudo la metadiégesis permite al autor desubicar su propio punto de vista y presentar más de una perspectiva contrapuesta. Mediante este recurso se balancean las perspectivas «malévolas» con las «aceptables» para que sus relatos resulten chocantes, pero no comprometedores, y siempre desconcertantes. El espacio queda indeterminado, pero el lector involucrado por esta misma duda y su curiosidad. Finalmente, la identificación con lo malévolo no aparece como producida por responsabilidad del autor, sino motivada como morbo en el lector.

## BIBLIOGRAFÍA

ALAZRAKI, Jaime et ál

2001 *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco-Libros.

BENJAMIN, Walter

1972 *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.

GENETTE, Gerard

1989 *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

MORA, Gabriela

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

1996 *El cuento modernista hispanoamericano*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores.

NIETZSCHE, Friedrich

1973 *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza.

PALMA, Clemente

1904 *Cuentos malévolos*. Barcelona: Salvat.

TAMAYO VARGAS, Augusto.

1992 *Literatura peruana*. Vol. 2. Lima: PEISA.

ZAVALETA, Carlos Eduardo

1997 «Los cuentos de Clemente Palma». *Alma Mater*, 1997, N. 13-14, pp. 17-27.