

LA EXALTACIÓN CRÍTICA DEL ARTIFICIO, EN XYZ DE CLEMENTE PALMA**The critical exaltation of the artifice in Clemente Palma's XYZ**

Autor: Patricio Felipe Jara Morales¹

Filiación: USACH, Santiago, Chile.

E-mail: patriciojaramorales@gmail.com

RESUMEN

El artículo reflexiona en torno a la influencia del cine y la fotografía en los imaginarios de la literatura latinoamericana de principios del siglo XX, tomando como referente la novela XYZ, del escritor peruano Clemente Palma. A partir de la ilusión del cine como apariencia de lo real, Palma supo establecer relaciones entre dichas alegorías y el mundo real, anunciando desde el terreno de las ficciones y la reflexión estética, los síntomas de la crisis de la sociedad moderna. Es, por tanto, en la reproducibilidad patente en diversas formas a lo largo del relato, en donde el artificio se hace manifiesto, esclareciendo una crítica velada a la superficialidad del mundo frívolo de las *stars* y de la incipiente industria cinematográfica, corrompida ya por el dinero y la ambición.

Palabras clave: Modernidad, Artificio, Reproducibilidad, Star-system.

ABSTRACT

The article reflects on the influence of film and photography in the imaginaries of early twentieth century Latin American literature, taking as reference Clemente Palma's XYZ. From the illusion of film as an appearance of reality, Palma was able to establish relationships between these allegories and the real world, announcing from the realm of fiction and aesthetic reflection, the symptoms of the crisis of modern society. It is, therefore, in the evident reproducibility present in different ways throughout the story, where the artifice is unveiled, critically clarifying the superficiality of the emerging film industry and its stars, already corrupted by money and ambition.

Keywords: Modernity, Artifice, Reproducibility, Star-system.

Introducción: La técnica y su repercusión en la modernidad latinoamericana

La proliferación, a partir de mediados del siglo XIX, de técnicas científicas precursoras de avances tecnológicos revolucionarios en el espacio cultural occidental, determinó un lento y complejo proceso de asimilación de estos nuevos artificios al campo de las relaciones y

formas de conducta humanas. De igual forma sacudió las aguas en el ámbito de la literatura hispanoamericana el advenimiento de tales técnicas, abriendo el imaginario de los escritores al mundo en que los nuevos descubrimientos cambiarían para siempre la forma de percibir y asimilar la realidad. Ya sea a través de sus propias ficciones, como también por medio de crónicas descriptivas de experiencias o analíticas de los novísimos fenómenos y sus consecuencias, los escritores testigos del cambio de siglo inundaron sus escritos de reflexiones acerca de estos nuevos elementos compañeros del diario vivir, los cuales sorprendían por sus características, pero inquietaban en cuanto la ambigüedad ontológica de su concepción y la inasible repercusión de sus posibilidades.

Con la aparición de la fotografía, anunciada por la prensa francesa en enero de 1839 a partir del descubrimiento de Daguerre (Kossoy 26)², el fenómeno de la fijación de una imagen tomada del mundo exterior en una placa fotosensible, cautivó la atención de científicos y naturalistas europeos, quienes vieron en este hallazgo la posibilidad de capturar la exótica naturaleza americana como trofeo de sus posesiones, como “piezas de prueba de su real (y no fantástica) existencia (...) noticia documentada de su conquista” (Kay 12). El afán materialista de los centros de poder en utilizar estos instrumentos como móvil de control y dominación, en este caso del mundo americano, tendrá repercusión, como veremos, en la literatura que a partir de estos descubrimientos se producirá. Así también, el valor de ellos como documentos.

Es cierto que la fotografía sedujo enormemente la imaginación de escritores como el argentino Leopoldo Lugones (1874-1938) y el uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937), quienes en sus cuentos publicados principalmente en los primeros años del siglo XX, dan cuenta de la fascinación con que lo místico de la fotografía, como territorio físico y a la vez mágico, influyó en la escritura de los temas fantásticos abordados por ellos, en los que la ciencia positivista decimonónica hace crisis cuando afronta lo inexplicable. Estos relatos, cargados de situaciones en que abundan las conjeturas y discusiones científicas, y cuyos protagonistas son en su mayoría cultores de estas disciplinas, encuentran en la técnica fotográfica el *médium* de comunicación con el más allá, en donde la imagen hace volver a la vida a un muerto, eternizándolo por medio de la impresión (como ocurre en “La cámara oscura” de Quiroga); así también, la resucitación a través de la evocación mental (tópico usado por Lugones en “El espejo negro” y por Quiroga en “El retrato”) da cuenta del poder de la imagen en cuanto material, documento que por otra parte sirvió de prueba irrefutable al viudo inglés protagonista de “Un fenómeno inexplicable” para descartar sus visiones como alucinatorias³.

Con la invención, primero, del kinetoscopio; y luego del cinematógrafo, ambas durante la última década del siglo XIX, continuaría el asombro apoderándose de escritores y, ahora, espectadores que compartirían en conjunto una experiencia antes ni siquiera imaginada. Ya en 1896, un año después de la primera proyección fílmica realizada por los hermanos Lumière, el espectáculo cinematográfico brillaba con luces propias en México. Los cronistas de la época, tal como vimos respecto a los escritores y la fotografía, seguían asociando los prodigios de los nuevos inventos al mundo de la fantasía y el ocultismo. El 23 de agosto de aquel año, Luis G. Urbina (1864-1934) describía en *El Universal* un visionado de kinetoscopio, en el cual aparecía “en un fondo negro como el de las magias de un prestidigitador una mujer del Oriente, una bayadera que baila, que se agita, que gira en vértigo” (33). La ilusión del movimiento, como se advierte en el extracto final de la cita, daba

vida a las primeras películas, ocupando el centro de la atención y el asombro de quienes las visionaban:

¿Y cómo no pensar en los consuelos que esa ilusión puede derramar sobre los numerosos dolores que causa la pérdida de un ser amado, vuelto al mundo por ese aparato, resucitado, arrancado al olvido y a la muerte y viviendo con la enérgica y elocuente vida del movimiento y de la expresión?... Ensueño realizable para un prócer que en vez de tener un álbum fotográfico donde las imágenes palidecen como los cadáveres en los ataúdes, tendría un cinematógrafo, y a sus horas, cuando quisiera viajar por el pasado y sumergirse en la profunda vida del recuerdo, contemplaría el andar pausado de la madre desaparecida, los gentiles movimientos de la novia muerta y mientras, un fonógrafo derramaría en su oído el bendito acento de las frases maternas y el ritmo apasionado de los juramentos de amor! (Tablada 44-45)

La posibilidad cinematográfica de la nueva ilusión -como se ve en el anterior extracto de la crónica de José Juan Tablada (1871-1945), publicada el 12 de diciembre de 1896 en el mismo periódico mexicano antes mencionado- despertaba a primeras luces la posibilidad de archivar el recuerdo de la vida, del paso de ella por este mundo, venciendo de esta forma al olvido y la muerte. De la magia y el misticismo se ocupa Vicente Huidobro (1893-1948) para escribir a principios de la década de 1920, el guión de lo que sería una película acorde al carácter que, ya en 1896, intuía Tablada, al igual que Urbina, respecto al soporte cinematográfico:

El primer sentimiento que ese espectáculo sugiere es de superstición y de fanatismo. Se busca instintivamente al Nostradamus de negra túnica constelada de signos zodiacales que, abierto el libro de la cábala y tendida la diestra en imperioso conjuro, ordena y suscita aquellas fantásticas visiones. Y aunque la reflexión sorprenda las leyes físicas que rigen a ese aparato, la ilusión supersticiosa persiste y se siente uno como envuelto y perdido en una atmósfera de ensueño y de misterio. (Tablada 44)

Aquel Nostradamus evocado por el cronista mexicano, pareciera ser el *Cagliostro* de la novela-film que finalmente Huidobro publicó, primero en inglés en 1931 y después en español en 1934, tras fracasar cualquier intención de rodaje con el debut del cine sonoro en la película *The Jazz Singer*, de 1927⁴. De todas formas, la visionaria creación huidobriana legó una novela en extremo innovadora, en la cual el autor predispone al lector a suponer que “no ha comprado este libro en una librería, sino que ha comprado un billete para entrar al cinematógrafo” (41), invitando a apreciar el relato de la historia del mago como si fuera una producción fílmica, valiéndose de movimientos de cámara, posicionamiento de planos, trucos cinematográficos de apariciones y desapariciones a través de la edición y el montaje; en síntesis, la materialización y explicitación de la artificialidad como expresión de la modernidad en la literatura. En palabras de Edmundo Paz Soldán “si la novela realista busca crear la ilusión de la verosimilitud del mundo narrado, la novela-film vanguardista es, sobre todo, meta-literatura, texto muy consciente del artificio de la representación, que juega no sólo con las convenciones literarias sino también con las convenciones técnicas del cine” (158).

El cine como inspiración de la “novela grotesca”

Algo similar a la intención huidobriana planteó el escritor peruano Clemente Palma (1872-1946) al reflexionar sobre el cine en su novela de ciencia ficción *XYZ (novela grotesca)*,

publicada en Lima en 1934, obra prácticamente desconocida en los círculos literarios latinoamericanos y, por ende, desalojada de librerías y bibliotecas. En ella se juega constantemente con la idea de la reproducción, explícitamente en el tema sobre el cual gira el relato: la duplicación de seres vivientes a partir de la exposición de celuloide fílmico sobre material biológico (albúminas de huevo) estimulado con *radium*. Es decir, a partir de cintas de películas que obtuviera como obsequio en su estadía en casa del director de cine Douglas Fairbanks, Rolland Poe (también conocido como “Doctor XYZ”, el científico protagonista de la historia) logra duplicar a las *stars* impresas en ellas, obteniendo copias idénticas a las originales.

A decir verdad, la obra de Palma no pertenece al movimiento vanguardista en que se inscribe Huidobro, ni ambos autores comparten tendencias y estéticas análogas. En su estructuración formal, *XYZ* consta de un “Prólogo” (donde una voz, supuestamente del autor, explica los motivos que movilizaron la redacción de la novela) y tres partes diferenciadas: 1) “La Ciencia” (capítulos I al X), donde se explicitan los procedimientos técnicos que conllevan a la gestación de “dobles” humanos; 2) “El Romance” (capítulos XI al XXIII), en que a través del género epistolar se relatan los entretelones de la convivencia de Poe y sus creaciones; y finalmente 3) “La Tragedia” (capítulos XXIV al XXXIV) donde se suscitan los funestos episodios que llevarán el misterioso y celosamente guardado descubrimiento del científico a las rimbombantes palestras de la industria de Hollywood.

Como vemos, la obra sigue la forma de la diégesis y tanto en su lenguaje como en las acciones que en ella acontecen se advierten claras influencias del género romántico. Lo que sí considero interesante es la idea de la artificialidad que rodea al mundo de *XYZ*. La obra en sí constituye una metáfora bastante paródica del, por ese entonces, incipiente escenario de Hollywood, entendido como una industria del entretenimiento sostenida por el *star-system*. Es, por tanto, en la reproducibilidad patente en diversas formas a lo largo del relato, en donde el artificio se hace manifiesto, esclareciendo una crítica velada a la superficialidad del mundo frívolo de las *stars* y de la industria cinematográfica, corrompida ya por el dinero y la ambición, en torno al cual la mentira como artificio sostiene la estructura que la soporta⁵.

Lo anterior no significa que la novela invoque o exalte características perniciosas o degradadas de la especie humana, como solía hacerlo Palma en las temáticas de sus cuentos. Por el contrario, en ella tanto el narrador (William Perkins) como el protagonista de la historia, parecen ser personas amantes de la libertad y los placeres de la vida, amén de la condición económica que poseen, la cual les permite llevar una existencia agasajada (uno es arquitecto y el otro un millonario y excéntrico científico). En ningún momento evidencian instintos criminales o juegan sucio en perjuicio de los demás, excepto cuando aparece vulnerada su seguridad. En el caso de Rolland Poe, al momento de ver su isla amenazada por la invasión de los ejecutivos de la Metro Goldwyn Mayer: “En seguida hizo subir a la terraza un pequeño cañón-ametralladora cuyo manejo confió a Valentino, y él con cuatro de sus negros, a quienes armó de carabinas, fue a la playa donde entre algunos peñascos les parapetó, con orden de disparar al aire en cuanto él hiciera determinada señal” (Palma 307-308).

En este sentido, el carácter luminoso de la novela contrasta con la atmósfera sórdida de los cuentos del autor, anteriores a *XYZ*, reunidos en los volúmenes *Cuentos malévolos* (1904) e *Historietas malignas* (1925), también de difícil acceso y discontinuidad editorial. La

investigadora chilena Gabriela Mora, vecindada en Estados Unidos, ha incursionado como pocas y pocos en el estudio de la narrativa del escritor peruano, cuyo resultado más importante es su libro *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*, publicado en 2000⁶. En él, advierte la importancia de Palma como “uno de los más importantes narradores de las primeras décadas del siglo XX” (23), lucubrando la indolencia frente a su obra por parte de la crítica en motivos dados por la escabrosidad de estos primeros relatos, o “en algunas apreciaciones discutibles del autor sobre tópicos siempre vivos en su país, como la cuestión de las razas (...) o la opinión negativa de Palma sobre César Vallejo” (25). También puede ser una razón de tal ensombrecimiento de la figura de Clemente, la fama de su padre, el reconocido tradicionalista peruano Ricardo Palma, cultor de una forma y motivos escriturales que su hijo pareció evitar, seducido más por la literatura gótica y decadentista, e influenciado fuertemente por las concepciones estéticas del poeta francés Charles Baudelaire (1821-1867).

A pesar de la indiferencia crítica, no son pocos los estudiosos que, tal como Gabriela Mora, ubican a Clemente Palma a la vanguardia del modernismo literario en América Latina. Nancy Kason es otra investigadora que ha puesto atención en la obra del peruano, materializando tal interés en su libro *Breaking Traditions: The Fiction of Clemente Palma* de 1988, quizás el primero en que se abordó en profundidad el trabajo literario del autor. De él pude extraer una breve reseña, en la que la autora posiciona al modernismo latinoamericano e inserta en él la figura de Palma:

If we look at the development of Spanish American literature from colonial times to the present, it is the modernist movement at the turn of the nineteenth century that most notably stands out as the beginning of literary independence from peninsular models. Throughout Spanish America, writers were expanding their aesthetic horizons by using new forms, innovative images, highly polished language, and original stylistic techniques in an effort to break away from what they considered stagnant literature. It was during this exciting period that the Peruvian, Clemente Palma (1872-1946), began his career as a writer and signaled the birth of modern Peruvian literature⁷. (9)

La inserción de Palma dentro de la corriente modernista hispanoamericana, más allá de suponer un esfuerzo cosmopolita en su creación, obedece a una inquietud de traspasar los límites demarcados por el tradicionalismo estético, como sugiere Kason; y en particular a XYZ, la atracción por visualizar el fenómeno de la industria cultural propugnado por Estados Unidos a través de Hollywood. Clemente Palma escribe la novela en 1933, viviendo en Santiago de Chile un exilio político que le dejaba tiempo para distraerse, por las noches, con “los pastiches dramáticos, aventureros o cómicos” (Palma 123) que las películas le ofrecían en los teatros capitalinos. Por tanto, la fuente de inspiración de las aventuras de Poe plasmadas en el texto, y la forma particular de éste, seguramente venían de aquellas tramas visionadas en las pantallas.

El autor también explicita su personal motivación por escribir una ficción inspirada en el cine (124), lo que prueba la atracción que -como a él y a otros escritores que en párrafos anteriores hemos revisado- ejercía este soporte, en cuanto artefacto reproductivo sugerente de cualidades mágicas. En XYZ existe una relación ambigua en el protagonista en cuanto científico que a la vez aparenta características de “mago” para justificar sus actos ante sus súbditos y sus “dobles” creadas. Es así como la reproducción de Joan Crawford, obra de Poe, se refiere a él y su laboratorio como “el antro de un hombre joven y medio brujo” (Palma

251); y respecto a sus súbditos, en una carta el científico le señala a su amigo “Billy” Perkins que “[n]o temía un asalto a la casa porque mis hombres me tenían por brujo y sabían que dentro de la mansión yo tenía recursos, que juzgaban sobrenaturales, para fulminarlos” (Palma 225).

Es decir, la conexión mágica que veíamos en la lectura de los escritores frente al desarrollo tecnológico, a partir de la fotografía, es aún evidente en la imaginación de Palma en relación a su lectura sobre el cine. En el caso de *XYZ*, otra evidencia es la atracción del mundo hispanoamericano por el *star-system* estadounidense, plasmada en la difusión de revistas como *Cine Mundial*, *Cinema* y *Ecran* (Borge 42), donde las ansiedades de consumo de los productos culturales de la industria encuentran eco en la alegoría novelesca: “*XYZ* uniquely blends science fiction and late *modernista* conventions with Latin American anxieties about the mechanical reproduction, standardization and savage capitalism epitomized by U.S. mass culture.”⁸ (Borge 36).

Jason Borge dedica una sección a la novela de Palma en su obra *Latin American Writers and the Rise of Hollywood Cinema* (2008), la que junto al estudio de Gabriela Mora, contienen interesantes elementos de análisis que creo sugerentes de cruzar. Mora explora *XYZ* principalmente a partir del tópico del “doble” en su asociación con el cine y la novela de ciencia ficción, acorde con el carácter global de su estudio sobre la obra literaria de Clemente Palma, centrado en vislumbrar la tendencia decadente y gótica en su producción. En Borge, en cambio, se hace más notoria una intención de situar la novela como una crítica a la industria del entretenimiento representada por Hollywood (“*fierce condemnation of the Hollywood star system*”⁹, Borge 36), en la cual afloran con mayor fuerza vectores de análisis relacionados con la maquinaria de poder y alienación propulsada por la mentalidad capitalista, sostenida a su vez en el discurso artificioso de los medios masivos. El presente trabajo pretende transitar con mayor ahínco en esta vertiente de análisis, aunque veremos cómo ambos discursos dialogan sus postulados entre sí.

Gabriela Mora observa la relación temática de *XYZ* con novelas decimonónicas europeas inscritas en el género romántico, en donde el tópico del “doble” en cuanto creaciones humanas, iba a la par con el avance de técnicas y conocimientos científicos que, en una u otra forma, estimulaban la imaginación en el camino de poder alcanzar tales logros. En este ámbito, uno de los textos más clásicos es el *Frankenstein* (1817) de Mary Shelley, representativa del estilo gótico que la estudiosa reconoce en los cuentos de Palma¹⁰. Otra modalidad del “doble”, utilizada también como tema por los románticos, es aquella relacionada con conflictos de personalidad manifiestos a partir de la lucha antagónica entre fuerzas internas opuestas, representativas del bien y del mal¹¹; la cual, para el caso de Rolland Poe, es leída interesantemente por Borge en el sentido de representar, en la ambición de Hollywood, la faceta maligna de su carácter; perpetrando, a través de su suicidio¹² y la muerte definitiva de sus “creaciones”, la muerte también de su “lado prosaico” reflejado en la industria (Borge 43-44).

Clemente Palma refiere en el prólogo a *XYZ*, la inspiración de ésta en el ejercicio narrativo del francés Villiers de l’Isle Adam, plasmado en la novela *La Eva Futura* (1886), en la cual el desarrollo de la reproducción sonora inspira la materialización corporal artificial. Gabriela Mora hace un paralelo entre ambas obras, con el fin de denotar semejanzas y diferencias que permitan disipar el fantasma de la “falta de originalidad del tema”, que el propio Palma previó como posible crítica a su novela (Palma 125).

Como no es necesario ahondar en esta relación, considerando el extenso análisis que realiza Mora al respecto, sí creo pertinente referir la conexión existente entre la novela de Clemente Palma y el cuento “El espectro” (1921) del uruguayo Horacio Quiroga, en donde el cine posibilita, por medio de sus artificios técnicos, la ilusión de retrotraer a la vida a un ser ya muerto físicamente. En este relato, Enid y Guillermo Grant sufren una suerte de paranoia (que finalmente termina con sus vidas) ante la proyección fílmica de Duncan Wyoming, el fallecido ex marido de ella que atormenta desde la pantalla, a través de la reproducción de su imagen, la conjunción amorosa de la nueva pareja:

Yo lo vi adelantarse, crecer, llegar al borde mismo de la pantalla, sin apartar la mirada de la mía. Lo vi desprenderse, venir hacia nosotros en el haz de luz; venir en el aire por sobre las cabezas de la platea, alzándose, llegar hasta nosotros con la cabeza vendada. Lo vi extender las zarpas de sus dedos... a tiempo que Enid lanzaba un horrible alarido, de esos en que con una cuerda vocal se ha rasgado la razón entera, e hice fuego. (Quiroga, párr. 95)

La calidad de muerto de Wyoming, vuelto a la vida a través de la ilusión de la imagen en la ficción de Quiroga, se corresponde con la duplicación, por parte de Rolland Poe en XYZ, de Rodolfo Valentino, una de las primeras estrellas de cine modeladas por la industria, el cual estando ya muerto es reproducido por el científico:

Al aparecer Valentino en la puerta las cuatro mujeres, pálidas y temblorosas pero sonriendo forzosamente retrocedieron lanzando una exclamación de asombro... Era Valentino, tal y como le conocieron y trataron; pero al mismo tiempo recordaban las aglomeraciones de dolientes, los funerales, los carros de flores y coronas, la carroza fúnebre, la cara lívida y los párpados cerrados contemplados por millares de personas a través del cristal del féretro. ¡Y sin embargo estaba allí! (Palma 269)

Con la alusión a Valentino, el análisis se adentra en posicionar la novela como esclarecedora de artificios, acorde al sentido crítico del *star-system* que en ella visualiza Borge. Por medio del soporte fotográfico, el secreto tan celosamente guardado por Rolland Poe queda al descubierto, lo que moviliza a los ejecutivos de la Metro Goldwyn Mayer a embarcarse hacia la isla con el fin de capturar a las “dobles” de sus estrellas de cine:

Tocó el director el timbre e hizo llamar al jefe del taller de química fotográfica de la empresa y le expuso la urgencia de proceder en el acto al revelado de la película con el mayor cuidado (...) Una hora después, en la misma sala de la dirección (...) se proyectaban los dispositivos enormemente ampliados... ¡No había la menor duda! Efectivamente las artistas Joan Crawford, Joan Bennett, Norma Shearer y Jeanette MacDonald aparecían inconfundiblemente en la ampliación en medio de un hermoso parque de rosas, nardos y crisantemos, destacándose en el fondo, parte de un palacio de estilo oriental. Y lo más extraño y absurdo era que, en una de las tres vistas, se percibía clara y nítidamente la figura inolvidable de Rodolfo Valentino, en conversación con las artistas y con un caballero que recordaba en su fisonomía a aquel joven ingeniero que, años atrás, había visitado Hollywood. (Palma 303-304)

“La fotografía aparece aquí -según ha señalado Valeria de los Ríos- como un dispositivo de reproducción de la imagen, que funciona como evidencia, poseyendo un valor de verdad innegable” (224). Es interesante saber que quien ocupa el papel de traidor en la novela, es un californiano hijo de inmigrantes llamado Dick Vargas, quien ejercía funciones dentro de

la isla de Poe, logrando escapar tiempo después con un chasis de fotografías tomadas a escondidas, que cede a los ejecutivos de la Metro -como documento- a cambio de un trabajo estable en la empresa como “extra”. Con él, se ejemplifica el carácter marginal del mundo hispanoamericano representado en XYZ, como un espacio aparentemente bárbaro y primitivo, y en su caso, representativo de individuos sin escrúpulos. De la misma forma, los sirvientes de Poe en la isla son negros mudos reclutados desde Centroamérica, sometidos al régimen del alcohol para, así, no sospechar sobre los misteriosos procedimientos de su jefe. El hecho de que la isla se encuentre en un rincón perdido de la Polinesia (referente exótico), acentúa este sentido marginal¹³; así también, el que los protagonistas sean ciudadanos estadounidenses y su lugar original de residencia sea la metrópoli, lo cual, a juicio de Gabriela Mora, hace verosímil la historia (159).

Sin embargo, esta marginalidad hacia lo diferente, que a primera vista pareciera reflejar concepciones racistas y xenófobas por parte del autor son, visualizadas cuidadosamente bajo una segunda mirada, apropiaciones de los códigos de dominación propios de la industria, explotados en los clichés de sus films, parodiados y puestos en evidencia por Palma a través de la ficción. Es decir, la naturaleza dual de la novela también se manifiesta en esta ambigüedad. De la misma forma, Borge observa la tensión que ejerce tanto el científico, por un lado, y el sistema de Hollywood, por otro, en cuanto a sus propósitos y expectativas frente a la materialización de las “dobles”. Para Rolland Poe, advierte Borge, el problema está en la posibilidad de emular a Dios desafiando la mortalidad, por sobre los beneficios personales que éste pudiera obtener de sus experimentos. Para la industria, en tanto, el asunto radica solamente en la explotación comercial de la ciencia para obtener ganancias: “In a sense, Poe and MGM represent two sides of the same North American coin”¹⁴ (40). En esta misma línea, el estudioso ubica el rol de la prensa como un mediador entre el rumor y la realidad (43), favoreciendo la intelección en el público del discurso que defiende los intereses de la industria, tergiversando y falseando la realidad de los hechos a través de la construcción de un relato “salpicado de numerosos incidentes extraordinarios, grotescamente urdidos, por el afán de explotación de la cándida credulidad que el público presta a lo maravilloso y fantástico.” (Palma 339), cuyo paroxismo se alcanza en la representación del pastiche filmico-teatral en que la Metro Goldwyn Mayer reproduce, a su modo, la epopeya del asalto a la isla de Poe, presentando ante el mundo el encuentro entre sus *stars* auténticas y las “dobles”:

Se apagaron las luces y mientras la orquesta ejecutaba la música de la romanza *Coello o mare* de la *Gioconda* se proyectó en la pantalla la cinta descriptiva de la aventura. Era un pastiche, hecho con poco ingenio y a base del caprichoso reportaje que publicara el diario. El argumentador del film quiso pergeñar algo fantástico, eslabonando los tiempos mitológicos de las nereidas con el supuesto episodio de la llegada de la falúa, y el asalto de ella por las cuatro ondinias, escapadas de la isla en demanda de socorro y liberación de la monótona y suave, pero forzada situación de divinidades ociosas y sin las distracciones propias de su sexo y juventud apasionadas, al lado de un mago que tenía tanto de Neptuno como de un Merlín valetudinario y anacrónico que no miraba a la vida terrena sino a los mundos astrales. (Palma 344)

Como hemos visto, la reproducibilidad opera en diversos niveles de XYZ. En este sentido, es interesante notar el ejercicio meta-literario propuesto por Palma al final de la novela, cuando Rolland Poe sugiere a su amigo hacer un “relato” de toda la aventura vivida por él,

de la cual Perkins es único conocedor y testigo, ya sea por medio de las cartas que le envió el científico desde su isla, o por su participación directa en los hechos narrados. Como Perkins había guardado todas las misivas recibidas (contraviniendo la orden de su amigo de destruirlas una vez leídas por razones de seguridad), podía perfectamente articular una relación de los hechos (lo que Perkins finalmente hizo, ya que su 'atestado' es, en sí, la novela), aunque para Poe el posible relato "naturalmente nadie creerá, y se tomará como una fantasía extravagante de un retrasado Julio Verne o Wells" (Palma 367). Entonces vemos cómo, por una parte, Palma vuelve a jugar con la intertextualidad, al vincular el carácter de su novela a otros autores anteriores a él (tal como lo había hecho en el prólogo); y, por otra parte, se acentúa, en el ejercicio meta-literario, la sensación de concebir la obra en su totalidad como una reproducción, con el fin de rescatar la historia del olvido y desmentir la versión oficial, tergiversada de los hechos reales.

Cierre: Ciencia ficción y su perspectiva crítica

Está en aquel rescate la posibilidad de XYZ de trascender los límites de la incomprensión y desatención en que se ha visto confinada durante décadas. Las visiones de Clemente Palma en su reflexión sobre el cine, en tiempos en que un posible análisis estaba sujeto más bien a personales apreciaciones sobre un lenguaje todavía en gestación, sorprenden en nuestros días por las inquietudes e interrogantes que el autor adelantó a su época, cuestiones que hoy todavía ocupan el centro de debates y discusiones. Ya hemos visto desde fines del siglo pasado, la polémica que genera la posibilidad, ya real, de clonar seres vivos, tema no resuelto aún en la sociedad que ve al siglo XXI avanzar a pasos agigantados. A partir de la ilusión del cine como apariencia de lo real, Palma supo establecer relaciones entre dichas alegorías y el mundo real, anunciando desde el terreno de las ficciones y la reflexión estética, los síntomas de la crisis de la sociedad moderna.

Es pertinente, por tanto, a modo de cierre de las consideraciones anotadas a lo largo de este trabajo, destacar el rol de la ciencia ficción en la literatura, no como mero artilugio de triviales extrañezas, sino como crítica a la deshumanización del mundo, en la cual hombres y mujeres somos fragmentos inacabados que tienen "la posibilidad de hacerse, de superarse, pero antes habrá que reconocer la angustia de su incompletud" (Elguera, párr. 12). La acción crítica de la ciencia ficción que, bajo el soporte de lo grotesco, representa en Clemente Palma a uno de sus más interesantes exponentes, encuentra eco en sus cuentos y novelas; reunidas hace algunos años en dos tomos recopilatorios que podrían ayudar a despejar las tinieblas en torno al autor peruano y su obra, cuyas primeras y únicas ediciones hace tiempo merecían volver a reimprimirse.

Bibliografía

- Borge, Jason. *Latin American Writers and the Rise of Hollywood Cinema*. New York: Routledge, 2008. Impreso.
- De los Ríos, Valeria. *Espectros de luz: tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011. Impreso.
- Elguera Olórtegui, Christian. "XYZ: Dilucidaciones sobre estilística y crítica de lo grotesco". *El Hablador*. Web. 4 sep. 2011 <http://www.elhablador.com/est15_elguera4.html>
- Huidobro, Vicente. *Cagliostro: Novela-Film*. Santiago: Editorial Universitaria, 1997. Impreso.
- Kason, Nancy. *Breaking Traditions: The Fiction of Clemente Palma*. Cranbury: Associated University Presses, 1988. Impreso.

Kay, Ronald. "América=Topo/Grafía Foto/Gráfica". CAL (Santiago), N° 3 (1979): 10-12. Impreso.

Kossoy, Boris. "La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX: La experiencia europea y la experiencia exótica". *Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994*. Austin: University of Texas Press, 1998. 18-55. Impreso.

Mora, Gabriela. *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000. Impreso.

Palma, Clemente. "XYZ (novela grotesca)". *Narrativa Completa*. Tomo II. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006. 121-367. Impreso.

Paz Soldán, Edmundo. "Vanguardia e imaginario cinematográfico: Vicente Huidobro y la novela-film". *Revista Iberoamericana* (University of Pittsburgh), LXVIII, N° 198 (2002): 153-163. Impreso.

Quiroga, Horacio. "El espectro". *Ciudad Seva*. Web. 2 abr. 2012 <<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/quiroga/espectro.htm>>

Tablada, José Juan. "[El cinematógrafo Lumière]". *Los exaltados: Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*. Comp. Ed. Ángel Miquel. México: Universidad de Guadalajara (Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica), 1992. 44-45. Impreso.

Urbina, Luis G. "El cinematógrafo". *Los exaltados: Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*. Comp. Ed. Ángel Miquel. México: Universidad de Guadalajara (Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica), 1992. 32-37. Impreso.

Fecha de recepción: 05/10/11
Fecha de aceptación: 24/05/12

1 Patricio Jara Morales (Santiago, 1983) es Periodista y Licenciado en Comunicación Social de la Universidad de Santiago de Chile (2007). Desde 2010 cursa el programa de Magíster en Literatura Latinoamericana y Chilena, de la misma Casa de Estudios. En la actualidad, es estudiante tesista adscrito al proyecto Fondecyt Regular N° 1110020, "Mirada y tecnologías visuales en la obra de Enrique Lihn", cuya investigadora responsable es la Dra. Valeria de los Ríos Escobar.

2 Más allá de este referente, es interesante rescatar la relación que Boris Kossoy hace del joven artista francés Antoine Hércules Romuald Florence, quien asentado en Brasil adelanta, algunos años antes, el descubrimiento de la fotografía hecho por Daguerre. Kossoy indica que sus primeras experiencias con la "cámara oscura" datan de enero de 1833, y tras avanzar en su técnica, fue el primero en usar, al año siguiente, el término photographie. Sin embargo, su genio como descubridor independiente no obtuvo ni el reconocimiento ni la repercusión mundial merecidos, ya que "la aceptación social y el perfeccionamiento técnico de la nueva invención solamente podría tener lugar-como de hecho ocurrió-en contextos socioeconómicos y culturales totalmente diversos de los de Brasil y de toda Latinoamérica" (Kossoy 22-24).

3 El título del cuento citado de Lugones, así como los otros aludidos en el párrafo, sugieren esta percepción dual de la ciencia y los avances técnicos como fenómenos físicos y, a la vez, mágicos; atributos que, a través del halo misterioso que trascienden, le otorgan a estas narraciones cierto encanto y fascinación. Los títulos de los volúmenes en que están contenidos, por ejemplo en el caso de Leopoldo Lugones, operan de la misma forma: *Cuentos Fantásticos* (Madrid: Castalia, 1987) y *Las fuerzas extrañas. Cuentos fatales* (México: Editorial Trillas, 1992).

4 La estética y el guión de Cagliostro, afines al cine mudo y, especialmente, al imaginario visual del expresionismo alemán, difícilmente cuadrarían en una versión parlante. René de Costa, estudioso de la obra de Huidobro, sostiene -no obstante- la existencia de una película de Cagliostro filmada en 1923 por el cineasta rumano Mime Mizu, de la cual no existen copias y que además, por desavenencias entre las partes, jamás se habría estrenado.

5 Asimismo, la narración, en sí, es un "re-cuento" (Mora 172): el narrador reproduce, de sus palabras y por medio de las cartas de Poe, las peripecias de su amigo-protagonista. Es interesante, además, asociar el ritmo de la novela con la dinámica propia del guión cinematográfico y entenderla, por tanto, como una gran reproducción, donde los elementos propios del cine de la época (melodramatismo, aventuras excéntricas, escenarios exóticos) se evidencian en el tratamiento narrativo de Palma, relación visualizada en los estudios de Gabriela Mora (171) y Jason

Borge (45, refiriendo a Mora).

6 Vale destacar, también, su estudio sobre Palma y otros autores en *El cuento modernista hispanoamericano*: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez y Clemente Palma. Lima, Berkeley: Latinoamericana Editores, 1996.

7 “Si observamos el desarrollo de la literatura hispanoamericana desde la época colonial hasta el presente, es el movimiento modernista de fines del siglo XIX el que más notablemente destaca como el impulsor de la independencia literaria de los modelos peninsulares. A lo largo de Hispanoamérica, los escritores fueron expandiendo sus horizontes estéticos mediante el uso de nuevas formas, de imágenes innovadoras, de un lenguaje altamente pulido y de técnicas estilísticas originales, en un esfuerzo por romper con lo que ellos consideraban una literatura estancada. Fue durante este emocionante periodo que el peruano Clemente Palma (1872-1946) comenzó su carrera como escritor y señaló el nacimiento de la literatura peruana moderna” [Ésta y todas las traducciones del presente artículo serán mías].

8 “XYZ combina de manera única la ciencia ficción y las convenciones modernistas tardías con las preocupaciones latinoamericanas en relación a la reproducción mecánica, la estandarización y el capitalismo salvaje personificados por la cultura de masas de los Estados Unidos”.

9 “Condena feroz al star-system hollywoodense”.

10 No así en la novela, donde, a decir de Mora, “todos los lugares relacionados con el experimento en la obra de Palma, sugieren luz, sol, espacios abiertos y claros” (165), lo que contrasta con la estética sombría de las formas y ambientaciones propias del gótico.

11 Esta modalidad corresponde al fenómeno del desdoblamiento, abordado por la literatura universal en clásicos como *El Doble* (1846) de Dostoiévsky; *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Stevenson; o *El retrato de Dorian Gray* (1890) de Wilde. Es importante considerar en esta modalidad el cuento “Un fenómeno inexplicable” (1906) de Lugones, como el precursor del tema del “doble” en la literatura fantástica hispanoamericana.

12 Otto Rank (1884-1939), psicoanalista austriaco, invoca en su obra clásica *Der Doppelgänger* (1925), al suicidio como solución al problema del “doble”, eliminando así también la personalidad maligna asentada en él.

13 Valeria de los Ríos caracteriza a Rollandia, la isla de Poe, como “una especie de Utopía, un no-lugar donde la imaginación se libera de todos los obstáculos y donde todas las leyes humanas quedan suspendidas” (220).

14 “De alguna manera, Poe y MGM representan las dos caras de la misma moneda norteamericana”. Por su parte, Valeria de los Ríos caracteriza esta relación argumentando que “[f]inalmente, lo que condena a Poe no es su intento de imitar a Dios, sino el hecho de que se enamora de una de sus creaciones, en vez de crear con ellas oportunidades de negocios en la industria del entretenimiento” (226).