

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos

Humanidades y Ciencias Sociales

Tesis

Lo fantástico en la obra de Clemente Palma

Para optar por el grado de

Maestro en Estudios Latinoamericanos

Presenta

Arturo Vilchis Cedillo

Director de Tesis

Dr. Mario Magallón Anaya

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Erre A por su presencia

...quizás nunca aprenda a escribir

Agradecimientos.

A la familia cada vez más numerosa: María de la Luz, Arturo, Elizabeth, Claudia, Ian, Renata, Ángeles, Carlos, Samara, Melisa, Ildelisa, José Bernardo.

A los amigos, por su auxilio, soporte y ánimo ante el desánimo de un testarudo, sin atavismos ni grados: Luis Fernando, Mario, Josué Valeria, Michel, Gilberto, Tirso Ricardo, Miguel Ángel-Nacho, Maya, Yanna, Héctor, Benito, Roberto, Alejandro.

Agradezco, compartir su vida, sus alegrías y penas, su apoyo ante mi pesimismo y negatividad ante la vida a Renata Baez.

A mis muertos que nunca se irán.

Entre los desaciertos que uno comete durante el periplo de la vida y del estudio, hay algunos traspiés inconvenientes pero necesarios. Para solventar los gastos económicos durante la maestría (2004-2006) se contó con el apoyo de una beca de Conacyt.

Índice

Introducción	1
Capítulo I	
Aproximaciones al imaginario y a lo fantástico	
1. Imaginario.	7
1.2. Fantasía y fantástico	13
1.3. Los códigos culturales y lo fantástico	20
Capítulo II	
Modernismo y cultura	
2.1. El fenómeno del modernismo	27
2.2. Modernismo peruano	35
2.3. ¿Quién es Clemente Palma?	39
Capítulo III	
Espacio, cosmopolitismo y mundo cotidiano	
3.1. Espacio	46
3.2. De la Lima decimonónica a la Lima moderna	48
3.3. El reducto de la privacidad. La habitación	57
3.4. La lejanía, fantasía y evasión	60
Capítulo IV	
Mujer perversa, mujer virtuosa, la figura femenina	
4.1. De la pureza y el matrimonio	72
4.2. Mujer como animal	76
4.3. Mujer frágil, mujer etérea	80
4.4. Mujer vampiro y deseo sexual	87
Capítulo V	
Entre el antiimperialismo y el racismo	
5.1. Utilitarismo y egoísmo	97
5.2. Arielismo y decadencia	104
5.3. Racismo y cultura	108
Conclusión	119
Bibliografía	121

*El olvido de las cosas,
el doloroso olvido.
Todos desvanecemos sin advertirlo,
aún lo invisible tiene su fin.*

Introducción

La literatura traduce realidades, y es un instrumento para entender los procesos culturales, muchas veces actúa como una memoria alterna, pues a través de ella, se pueden percibir, hechos, sucesos, acontecimientos, etc., por los que atraviesa la cultura. Este estudio se sitúa en los años de transición entre los siglos XIX y XX, época que representó para América Latina y para el Perú republicano un momento de grandes cambios y transformaciones políticas, económicas y sociales. El crecimiento y desarrollo moderno, en este lapso histórico, se constituyó en una comunicación más fluida con el mundo y con las corrientes intelectuales y vanguardistas que dominaban en las grandes metrópolis europeas y norteamericanas; y en la economía surgieron nuevas formas productivas, además de que las relaciones sociales se conmovieron con la aparición de nuevos actores en las esferas urbanas, dando lugar a la aparición de nuevos movimientos culturales que criticaron y desafiaron las ideas imperantes en todos los ámbitos de la vida política, social y cultural.

Las condiciones socioeconómicas de fines del siglo XIX, impulsadas sobre todo por la ciencia y la industrialización que promovía el “pujante” capitalismo, fueron la columna para la consolidación de los países latinoamericanos como naciones, además de un enriquecimiento de las capas altas de la sociedad: con ello se inició un lento pero profundo cambio que significó el paso de un sistema cuasi feudal a un incipiente capitalismo. Encauzados en la ideología

del progreso que propugnaba la incipiente sociedad burguesa, el modernismo hispanoamericano adquirió desde la forma cultural de la literatura, el lugar donde se manifestaron algunas de las diversas tensiones de los procesos socioculturales de la Modernidad: la estetización de las situaciones proyectadas lejos de la realidad inmediata (dirigiéndose al pasado o escapando a otras geografías), la plasmación del choque cada vez más pronunciado entre ciencia y metaciencia, el decadentismo fruto del cruce entre la rebeldía romántica y el determinismo naturalista, y el ánimo exploratorio entre las fronteras de la razón, mediante lo onírico, la hipnosis, el ocultismo, etc., fueron algunos de los factores que se circunscribieron en la cultura y la vida de esta época de transición.

Nuevos grupos dirigentes e intelectuales que dieron lugar a un proceso de modernización, elaboraron un discurso radical y de ruptura con los valores, costumbres y gustos de la cultura criolla de origen colonial. Elites que adscribieron y promovieron el ideal de vida moderna, que plantearon un discurso de modernidad desde arriba, pero que sin embargo llegó a permear a los demás grupos de la sociedad. Un discurso que buscó la renovación material y cultural de la ciudad y de la sociedad.

Una época de tránsito donde las condiciones culturales y socioeconómicas nutrieron y produjeron la obra de Clemente Palma no sólo de sus relatos de ficción, sino de gran parte de su obra ensayística. Su obra narrativa, conformada por cuentos y relatos, algunos de trazo fantástico, se concibieron como una reacción al nuevo proceso económico y al racionalismo cultural de la sociedad. El interés por la obra de Clemente Palma despertó, principalmente, por el cultivo de asuntos subversivos para su tiempo, que desde la ambigua

combinación de modalidades serias e irónicas, representan preocupaciones universales del ser humano. Clemente Palma, quien se identificó con los rasgos del modernismo literario, criticó el modelo elitista, modelo cultural de su época.

El objetivo de la presente investigación, será manifestar que la crítica social elaborada por Clemente Palma a través de sus textos de ficción fue el síntoma de la expresión, de las inquietudes y contradicciones del hombre inserto en la crisis cultural que se manifestó durante esta época, y que si bien hace una crítica del modelo económico social, no puede abandonar el horizonte cultural de referencias del cual se nutre, pero lo hace de una forma ficcional al integrar el desarrollo de temas que escasamente eran exhibidos en su época y por los sujetos de la misma, como las cuestiones de raza, de género, la evasión de los problemas nacionales, etc., y que fueron incorporados a sus cuentos como una innovación en el campo de las letras peruanas.

Clemente Palma, hijo Ricardo Palma, figura eminente en la historia literaria latinoamericana, plantea una problemática que si bien parte de un proceso particular y específico, el de la sociedad peruana, tiene caracteres y similitudes de un proceso general: los aspectos culturales que critica, mofa e ironiza, no fueron exclusivos del habitante peruano o hispanoamericano, sino de todo hombre occidental que habitaba en los espacios donde comenzaba el proceso de modernidad económica.

Para este análisis, parto de una selección de textos de su obra, cuentos que en su mayoría fueron publicados en el periódico peruano *El Comercio* y en revistas de literatura de principios de siglo; y posteriormente recogidos en la antología titulada *Cuentos Malévolos*, con dos ediciones: la primera de 1904

publicada en España, y la segunda de 1913 en París.¹ Si bien, el presente trabajo no hace referencia a todos los cuentos publicados en la antología antes señalada, sino que se sirve de aquellos en donde la transgresión y crítica al modelo cultural es más frecuente, por no decir que se manifiestan de forma directa, ya que el carácter de su obra es un casi total desapego a una realidad cotidiana. Los relatos seleccionados son aquellos que principalmente problematizan los conflictos de la cultura y el proceso ambiguo de la modernización, y representan la falta de satisfacción y frustración que se experimentó ante un orden cultural que se asentó en la fusión de un discurso racional y un discurso tradicional religioso.

El primer capítulo se dedica a señalar el papel fundamental que el imaginario de la época significó en la totalidad de la obra de Clemente Palma, así como presentar algunas de las diversas propuestas en las cuales se define lo fantástico. Hacer una clasificación de lo fantástico es un proceso muy complejo que tiene varias aristas de observación, como emergente de fenómenos culturales diversamente relacionados; por tal motivo hago una aproximación acerca del discurso teórico que se da en la construcción del fantástico literario y sus posibles nociones de mayor peso sobre esta categoría. Mi objetivo no será teórico, sino más bien práctico, funcional, como herramienta de aproximación para una mejor comprensión en cuanto a la noción de lo fantástico y del imaginario.

El modernismo significó un fenómeno sociocultural multifacético, de tal forma en el capítulo segundo, hago un esbozo del significado del modernismo literario, la inserción de la obra de Clemente Palma en este movimiento

¹ Una referencia más clara sobre cada cuento que se utilizó, se presenta en cada capítulo.

literario, y ante el casi nulo conocimiento sobre la obra de Clemente Palma, integro una síntesis de su desarrollo y arduo trabajo en la cultura y las letras peruanas.

En el tercer capítulo hago una relación entre el carácter representativo de los cambios involucrados por el nuevo orden económico y social de la modernidad en el Perú, como en el discurso de las elites que abogaban por la modernización, los grupos populares urbanos fueron identificados como bárbaros e incivilizados, y cómo esta relación fue llevada por medio de la ficción, de lo fantástico a los cuentos de Palma. Ante esta problemática el espacio, el referente contextual de un carácter aparentemente de evasión, buscará otros lugares, paisajes y referentes, de “otros mundos” como territorio para involucrar este tema.

En varios textos de Clemente Palma es notable la presencia de la mujer. En el cuarto capítulo trataré de reconstruir las imágenes sobre la mujer en los cuentos de Palma; más que pretender una veracidad de estas figuras, se trata de intentar comprender que la figura femenina se representó a partir de las tensiones culturales que se desarrollaban tanto en el Perú, como a fines del siglo XIX en Occidente. La figura femenina ficcional se construyó a partir de una referencialidad inherente a los discursos culturales, filosóficos, ideológicos y sociales que se desarrollaron en la época.

En el último capítulo, trato la búsqueda por una nación que llevó al debate de la idea de unión continental en Latinoamérica como acto defensivo ante el nacimiento de una potencia. El antiimperialismo es matizado en este apartado, además de tratar el proyecto de renovación nacional, el cual adquirió gran fuerza después de la Guerra del Pacífico y cómo éste fue planteado desde la

obra de Palma y su manejo en una forma encubierta, haciendo énfasis a la crítica del acto de legitimación del discurso racista de sustento científico que el Estado y las elites peruanas adhirieron a su proyecto y que sin embargo, formaba parte del horizonte cultural de la época.

Cada estado social trae su expresión en la literatura,
de tal modo que por las diversas fases de ella
pudiera contarse la historia de los pueblos con más verdad
que por sus crónicas y sus décadas
J. Martí, *El poeta Walt Whitman* (1887)

Capítulo I

Aproximaciones al imaginario y a lo fantástico.

1. Imaginario

Las tareas provocadoras e inciertas, coinciden con el nuevo siglo: el proceso de tránsito del siglo decimonónico, al novedoso siglo veinte, representó un momento decisivo en las maneras de pensar, imaginar, sentir y actuar de la sociedad peruana. La organización de la sociedad se desarrolló en cada momento de manera diferente, no tan sólo en la medida que supuso momentos, sectores o dominios diferentes en y por los cuales existió, sino también en tanto dio lugar a un tipo de relación entre esos momentos y el todo que podía ser novedoso. Una sociedad en el naciente capitalismo, que instauró un nuevo modo de ser de la producción y un nuevo tipo de relación entre producción y el resto de la vida social, que empezó a crear nuevas necesidades. Se adquirieron compromisos respecto del presente pero también con la responsabilidad sobre el futuro. Comenzó un juego en el cual el poder de los sujetos desde el imaginario, rompieron y trazaron su propia historicidad como destino y herencia; aludieron al conflicto entre cultura, sociedad, literatura e imaginario.

Al hablar de imaginario, partiré desde la aproximación del filósofo Cornelius Castoriadis:

cuando queremos hablar de algo “inventado” ya se trate de un invento “absoluto” (una historia imaginada de cabo a rabo) o de un deslizamiento, de un desplazamiento de sentido, en el que unos símbolos ya disponibles están invertidos con otras significaciones que los suyos “normales” o canónicos. En

los dos casos se da por supuesto que imaginario se separa de lo real, ya sea que pretenda ponerse en su lugar (una mentira) o que no lo pretenda (una novela).¹

Lo imaginario tendrá en este trabajo su fundamento en la interacción de la creatividad de la naturaleza con la creatividad del inconsciente, desde donde se exterioriza, es entonces, que lo imaginario se entenderá como una manifestación del inconsciente colectivo, pero en su proyección hacia el exterior se entreteje con procesos racionales. Imaginario y nacionalidad son de hecho el principio de los sistemas de conducta, hábitos, costumbres, usos, es decir, las sociedades cuyas prácticas se expresan como pautas de la cultura.

La imaginación y lo imaginario, como una representación, una reproducción cultural, pero no como imitación ni nada que se le parezca. Lo imaginario motivado por el acto de poner imágenes de lo social, de figuras concretas, por medio de la palabra, de signos en la literatura, que aparentan ser inexistentes, pero que se materializan por medio de la imagen en la escritura. El arte no se concibe como una obra o producto de un individuo, sino como obra de un individuo, el escritor, el autor, perteneciente a una sociedad: “ya que el individuo es una institución social, que se deriva a partir de la psiquis colectiva.”² Por lo tal no se reduce el imaginario social al imaginario individual, tal reducción, ya que el primero es formador del segundo al ser producto de la significación de la cultura de la época, y por ello, contiene una parte importante de historia, percibida esta desde una perspectiva propia. En este sentido de cosas asumimos que el imaginario personal e individual de Clemente Palma transpuesto en su creación narrativa nos sigue

¹ Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, Tomo II, Tusquets editores, Barcelona, 1983, p. 219.

² *Ibid*, p. 137.

proporcionando una imagen de lo real, a partir de distancias, mediaciones sobre las cuales montar interpretaciones diversas del discurso de la época. De un complejo código de identidad a través de la cual el escritor construye así mismo su obra, y la articula con sus cosmovisiones. En su obra el discurso no es independiente del imaginario, pero tampoco significa que le esté fatalmente sometido, sino que le da un significado diverso, al significado que una obra histórica le podría dar al imaginario cultural de la época. Como individuo social nos remite al terreno en donde se construye las subjetividades colectivas, las identidades y la voluntad de mutación. Su subjetividad propia se refiere a la particular concepción que del mundo y de la vida tenía, misma que se constituyó por el conjunto de normas, valores, creencias, lenguajes y formas de aprehender el mundo, conscientes e inconscientes; físicas, intelectuales, afectivas, eróticas. Desde la subjetividad hace una elaboración, una crítica, que como individuo representaba su experiencia cultural e histórica de la sociedad y del mundo en el que habitaba. El imaginario que establece Palma, es una constitución individual social, y no elimina la creatividad de la psique, su autoalternación perpetua, el juego representativo como emergencia continua de representaciones distintas y eso nos lleva a considerar nuevamente la cuestión de la representación. Es decir, aunque es una percepción individual del autor, tiene una referencia y se articula con una percepción general de una sociedad.

Problemas reales se constituyen en su obra, como problemas que la época o la sociedad no quería resolver, y que son expuestos desde una óptica de un aparente imaginario individual, sin embargo, no significa que estos problemas fuesen inventados o surgidos a partir de la nada, sino que tenían un referente

y que por medio de símbolos e imágenes se les proporciona evidencia que la sociedad y la racionalidad les negaba.

Hay entonces en los cuentos de C. Palma, una relación profunda entre lo simbólico y lo imaginario, como Castoriadis manifiesta “lo imaginario debe utilizar lo simbólico, no solo para expresarse lo cual es evidente, sino para existir para pasar de lo virtual a cualquier otra cosa más.”³ El delirio más elaborado, como los fantasmas, seres sobrenaturales más secretos y más vagos, se construyen de imágenes pero estas imágenes están ahí como representantes de otra cosa, tienen pues, una función simbólica, presuponen la capacidad de ver en una cosa lo que no es, de verla otra de lo que es, o de lo que el imaginario dominante rehúsa ver. Es entonces, que implica un cuestionamiento profundo de las significaciones heredadas y adoptadas por la sociedad costeña, criolla y decimonónica del Perú.

La historia es imposible e inconcebible fuera de la imaginación productiva o creadora, y se manifiesta a la vez e indisolublemente en el hacer histórico, y en la constitución de un universo de significaciones. El mundo se constituye y articula en función de un sistema de significaciones, y estas significaciones al constituirse dan modo a lo que conocemos como imaginario. Al pensar el mundo de las significaciones sociales, éstas deben reflexionarse no como un doble irreal de un mundo real, sino como posición primera de lo histórico social y de lo imaginario social tal como se manifiesta en cada oportunidad en una sociedad dada.

Cornelius Castoriadis, matizaba que todas y cada una de las sociedades humanas que han existido a lo largo de la historia, “de una u otra forma

³ Idem.

llegaban a erigirse sobre la sólida evanescencia de lo imaginario”.⁴Hace manifiesto la importancia de lo imaginario como creación en el contexto histórico social, así como la coherencia de su despliegue constructivo con su propio fundamento: la imaginación. Imaginación – imaginario, una relación que no es accesible a definiciones que le puedan imponer cuadraturas, sólo aproximaciones, es decir no se le puede comprender por definiciones establecidas, sino solo por aproximaciones. Al imaginario se le seguirá por sus prácticas y son ellas las que darán la pauta para acceder la comprensión de la forma en cómo éste se proyecta en una parte de la sociedad peruana, aquella que territorialmente se ubicó en la costa, y quien se adjudicó el papel de guiar el camino por donde se dirigiría la cultura nacional, bajo formas, búsquedas, costumbres que se proyectaban en sí mismas por mediación del imaginario.

El segmento de la sociedad peruana representada, instituida, e ironizada por lo imaginario en algunos cuentos de Clemente Palma, son asimismo una auto-creación histórica, no es una historia en un sentido explícito, sino un acercamiento a la cultura del momento, porque como Castoriadis señalaba que “el imaginario no es historia pero se despliega en la historia, y de la misma manera reflexiona sobre el fundamento creativo de lo imaginario.”⁵ Porque la historia es imposible e inconcebible fuera de la imaginación productiva o creadora, y lo imaginario se manifiesta en el hacer histórico.

El grupo de la sociedad peruana (llamémosle una élite), encuentra su identidad y cohesión, en valores, imágenes, símbolos y mitos que lo conforman y que lo distinguen de otros grupos sociales. Su propia identidad no es otra

⁴ Cornelius Castoriadis, *Los dominios del hombre, las encrucijadas del laberinto*, Gedisa, Barcelona, 1988, p. 53.

⁵ *Ibid*, p. 60.

cosa que un conjunto de interpretación del mundo que ella crea.⁶ Lo simbólico y el imaginario no se excluyen, sino que se complementan, ambos son productos de la sociedad y son aplicados por un grupo, por la necesidad de mantener el control y el orden.

Esa parte de la sociedad peruana, como cada sociedad en conjunto, elaboró una imagen del mundo, del universo en el que vivió, intentando cada vez hacer de ella un conjunto significativo; esta imagen, esta visión más o menos estructurada del conjunto de la experiencia humana disponible, que se proyectó en la cultura, utilizó las costumbres culturales ya establecidas, así como las nuevas formas, pero las dispuso y las subordinó a significaciones según su interés, fuese en cualquier ámbito (cultural, social, económico, etcétera).⁷ Y construyó un imaginario, que funcionaba y desplegaba una práctica mediativa, en donde los demás hombres podían relacionarse así con este imaginario, es decir le otorgó una lógica identitaria.⁸ En un nivel o en otro, tenía en un determinado estrato o en ciertos grupos de la sociedad peruana, coherencia, identidad con su proyecto político, cultural, económico.

No se pretende que este imaginario implantado por la sociedad del Perú de la costa, agote otros imaginarios existentes, constituiría un error garrafal, sería renunciar a pensar en resolver de porqué una sociedad eligió y puso tales términos, sino puntualizar que este fue el marco imaginario que predominó en

⁶ A este respecto Castoriadis, señala que “la creación como obra del imaginario social, de una sociedad instituyente (*societas instituens*, no *societas instituta*), es una autocreación que se emplea como historia”. *Ibíd.*, p. 69.

⁷ Para Castoriadis, la sociedad se vale de un sistema simbólico e imaginario mismo que impone. La sociedad se encuentra constantemente de que algún sistema simbólico (es decir) un imaginario debe ser manejado en coherencia, que lo sea o que no lo sea, el caso es que surge una aserie de consecuencias que se imponen hayan sido sabidas o queridas, o no como tales.” C. Castoriadis, *La institución imaginaria*, Tomo I, *op. cit.* p. 210

⁸ “El imaginario tiene una dimensión ineliminable de hacer, representar social, de toda vida y de toda organización social de la institución de la sociedad, que es coherente con la lógica identitaria.” C. Castoriadis, *La institución imaginaria...*, *op. cit.* Tomo II, p. 106.

la sociedad letrada. Señalar que esa parte de la sociedad, se apoyó en ese imaginario, no quiere decir que intentó reproducirlo, y estar determinado por él, sino que encontró una serie de condiciones, de puntos de apoyo y de incitación, pero a su vez, obstáculos y oposiciones. La sociedad peruana constituyó su imaginario pero no en total libertad. Esa parte de la sociedad se distinguió de la demás parte, en la medida en que configuró su realidad y lo desplegó en la historia a través de su propio imaginario. El imaginario se agarró a lo natural y se agarró a lo histórico, adoptó lo que en buena parte le servía para sus fines de control y orden. No fue libremente elegido, sino impuesto a la sociedad considerada; no funcionó como instrumento neutro, el imaginario a la vez determinó por varias décadas los principales aspectos de la vida y de la sociedad, pero tuvo intersticios, fisuras, estas se dirigieron por las formas consideradas menos “racionales” de la época; la literatura, desde la literatura de ficción, de aspectos fantásticos se lograron grados de libertad para criticar el imaginario prevaleciente, y manifestar su desacuerdo con el mismo.

No obstante, sería ambicioso querer captar toda la historia y cultura de la época en función de categorías de lo imaginario, de lo fantástico, por tal motivo, solo intento hacer una aproximación, un acercamiento, desde la escritura, sobre una conflictividad que congenió en las particularidades de la obra de Clemente Palma.

1.2 Fantasía y fantástico

Es manifiesto que existe una diversidad de perspectivas sobre la definición de fantasía y fantástico. En la época actual, la intervención de la industria, la tendencia a convertir la cultura en espectáculo, así como la difusión del

lenguaje publicitario, provocan que el término “fantástico” sufra una suerte de sobreutilización para infinidad de referentes. Este uso sin embargo, la mayoría de las veces, se debe al hecho de que pragmáticamente se maneja “lo fantástico y la fantasía” como un elemento de comercialización no sólo de la industria literaria (publicación y venta de colecciones, antologías, bibliografías, etcétera cuyos títulos o subtítulos son clasificados como obras fantásticas), sino en otras industrias de la cultura, y cuyo marco de clasificación, se funda en que las obras artísticas (textuales, pictóricas, fílmicas o de cualquier otro tipo), rebasen un límite de referencia de lo real. En forma semejante, cuando se lee un relato, un cuento o una novela, en que nos encontramos con seres imaginarios como fantasmas, aparecidos, unicornios, hadas, dragones u otros más, no nos detenemos a pensar si éstos son elementos fantásticos o maravillosos. De hecho, en la industria cultural, el uso de las palabras “fantástico” o “maravilloso” se hace sin ninguna distinción, al grado de convertirlos en sinónimos, el único interés al utilizar estos adjetivos, es que se trata de seres inexistentes en los que no se puede creer, y que causan asombro.⁹

Desde el campo de la literatura, que es el eje por el cual parto, al establecer la relación de la obra textual de Clemente Palma y la cultura de su momento, mi intención no es proponer una definición absoluta sobre lo fantástico, puesto que una definición sobre la palabra, siempre será provisional y siempre estará en correlación con ciertas áreas socio-culturales de un periodo. Además, no

⁹ Una ambigüedad que incluso se presenta en las definiciones que proporcionan algunos diccionarios, es el ejemplo de María Moliner en su *Diccionario del uso del español*: “Fantástico en su primera definición significa “imaginario sin realidad”, y en segundo lugar, “estupendo, magnífico, maravilloso, impresionante.” Por su parte Maravilloso lo define como “inexplicable dentro de las leyes naturales”. María Moliner, *Diccionario del uso del español*, 2 vols. Gredos, Madrid, 1986.

me propongo delimitar cuáles son los rasgos formales y temáticos indispensables para que un texto literario sea clasificado como fantástico. Tampoco, hacer un análisis exhaustivo de las numerosas teorías de lo fantástico desarrolladas en la literatura, pero sí manejar una concepción de fantástico en relación a la cultura, la cual por supuesto como concepción no pretende ser aplicable a todas sus variantes culturales e históricas.

En la literatura, lo fantástico se maneja como sinónimo de fantasía, irreal e imaginario, y es el principio de múltiples debates, desde su constitución como un cauce de representaciones, de comunicación; de un género; un género menor o subgénero; de una modalidad o modo;¹⁰ de un tipo, o una lógica narrativa (logique recit).¹¹ Modalidad, modo, modelización, cauce de representación o de comunicación, también tipo de discurso o tipo ficcional pueden convenir como nominaciones aplicables a la literatura fantástica si la reconocemos como una categoría transversal a los géneros.

Hasta el momento ninguna teoría ha elaborado un concepto que defina con certeza qué es lo fantástico, es decir, que proporcione una lista comprensiva de cuáles serían los rasgos imprescindibles en un texto para poder clasificarlo como fantástico. Esto se debe a que la diversidad de un género literario es siempre más amplia que cualquier propuesta sintética, por lo cual es inútil el intento de arribar a una fórmula única invariable y transhistórica que sirva para identificar la estructura de un género que como cualquier otro es siempre variable en alguno de sus rasgos. No obstante, podemos destacar las

¹⁰ “(...) con lo fantástico nos referimos preferentemente, antes que a un género, a un modo literario, que ha tenido raíces históricas claras y se ha realizado históricamente en algunos géneros y subgéneros.” Remo Ceserani, *Lo fantástico*, Visor Dis, Madrid, 1999. p.18.

¹¹ Irène Bessière, *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Librairie Larousse, París, 1974, p.12.

clasificaciones más importantes de la literatura fantástica: 1) desde su forma o estructura; 2) su evolución histórica; 3) su relación con el psicoanálisis, 4) así como la cultura y sus códigos.

Desde la estructura o forma. El estudio de Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, constituyó desde la perspectiva del estructuralismo, un intento por explicar lo fantástico a partir de los elementos formales que intervienen en la obra. Todorov ya no discute lo fantástico desde los elementos temáticos, sino plantea su debate a partir de los niveles estructurales del texto: la perspectiva sintáctica y semántica, es decir trata de explicar lo fantástico desde el interior de la obra, desde su funcionamiento con la intención de elaborar una caracterización formal del género fantástico.¹²

En su evolución histórica los estudiosos han manifestado dos tipos de fantástico, lo fantástico tradicional y lo fantástico moderno. El primero, aparece en la historia literaria hacia finales del siglo XVIII, si bien tuvo presencia sustancial en el siglo XIX cuando el género se asoció a la narrativa gótica. Durante este período traza como su fundamento la problemática mundo real/mundo sobrenatural, en donde el elemento sobrenatural se configura por medio de la percepción sensorial y se enfatiza el carácter anormal del fenómeno. El texto fantástico tradicional apela a la noción de mundos desconocidos, “originado por el positivismo se hace énfasis en el

¹² Para Todorov lo fantástico nace fundamentalmente de la vacilación: la duda entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los hechos narrados. Enfrentados ante el fenómeno sobrenatural, el narrador, los personajes y el lector no tienen la capacidad de discernir si el fenómeno sobrenatural representa una ruptura de las leyes del mundo objetivo o si dicho fenómeno puede explicarse mediante la razón: “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides ni vampiros, tiene lugar un acontecimiento que no puede explicarse mediante las leyes de ese mundo familiar. Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento sucedió realmente, es parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos (...) lo fantástico ocupa el tiempo de esta vacilación.” Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, 1994, p. 48.

carácter ilusorio de lo sobrenatural, configurándolo como un fenómeno subjetivo aceptable de interpretaciones racionales”.¹³

Lo fantástico contemporáneo, engloba la obra literaria de escritores posteriores a los años treinta del siglo XX (Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, J. Cortázar, César Aira, etc.) En esta clasificación, la irrupción del fenómeno sobrenatural en un mundo en apariencia normal, no es para demostrar la evidencia de tal fenómeno, sino para postular la posible anormalidad de la realidad. Para Jaime Alazraki, quien ha denominado neofantástico a la evolución del género tradicional a lo contemporáneo, la diferencia tiene que ver con la intención del texto. Para él la intención de provocar la incertidumbre en el lector no se da en los relatos neofantásticos como se empleaba en los relatos tradicionales:

(...) los fenómenos sobrenaturales producen perplejidad e inquietud por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra. Son metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sin razón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario, y que llevan a dudar sobre la existencia real del mundo cotidiano.¹⁴

Desde la perspectiva del psicoanálisis, no puede dejarse de lado el estudio realizado en 1919 por Sigmund Freud, “*Das Unheimliche*”. Estudio que en principio presenta la dificultad del concepto para ser traducido al español, y por ello su uso ambiguo desde lo que produce miedo, hasta “lo siniestro”.¹⁵ Freud señala la conexión de lo fantástico con los impulsos inconscientes del hombre,

¹³ Mary Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Iberoamericana, Madrid, 1998, p. 95.

¹⁴ Jaime Alazraki, “¿Qué es lo fantástico?” en David Roas (comp.) *Teorías de lo fantástico*, Arco/libros, Madrid, 2001, p. 277.

¹⁵ “Das Umheimliche” traducido en un principio como “lo ominoso”, “lo siniestro” “lo no familiar” “que produce miedo o que aterra, posteriormente y a raíz de los estudios sobre lo fantástico en lengua italiana, el concepto se ha utilizado como sinónimo de “lo perturbador”, esta última acepción es retomada por R. Ceserani en su estudio. Remo Ceserani, op. cit. p. 32.

lo que provoca “Das Unheimlich” efecto que se materializa básicamente en las obras que pertenecen al género fantástico. La expresión de “lo siniestro” no sólo se encuentra vinculada a la expresión del mal, además de servir como característica del texto fantástico vale para distinguirlo del cuento de hadas, “donde la ausencia de referencias reales provoca la conformación de un mundo paralelo que no se enfrenta al mundo real”.¹⁶ Posteriormente, *En la perspectiva del psicoanálisis*, Jean Bellemin –Noël, consideraba la literatura fantástica como aquella en la cual emerge la cuestión del inconsciente, además de señalar que una obra perteneciente a este género se agotaba con la distinción de sus elementos psicoanalíticos:

Porque un relato fantástico no es otra cosa que la representación conforme en parte a la realidad de un encuentro o de una aventura que son objeto de un deseo secreto que se remonta a nuestra más tierna infancia. La experiencia excepcional que ese relato reformula masacrándola, está tan profundamente oculta en nuestra memoria que creemos no saber nada de ella.¹⁷

Definición muy reduccionista¹⁸ si tenemos en cuenta, que lo mismo debe decirse del resto de las manifestaciones artísticas y literarias. Sin embargo, la importancia del enfoque psicoanalítico radica en el hecho de que el género fantástico está determinado por el intento de encontrar un lenguaje para el deseo. Lo sobrenatural, el efecto fantástico del “Das Unheimliche” sería entonces la objetivación artística de los deseos, angustias y preocupaciones internas del hombre que de este modo a través de su concreción en el mundo onírico, en las drogas, el ensueño, el hipnotismo o la locura, le permite liberar

¹⁶ Sigmund Freud, “Das Unheimlich”, en *Obras completas*, José L. Etcheverry (tr.) Vol. 17. Amorrortu Editores, Argentina, 1990, p. 237.

¹⁷ Jean Bellemin-Noël, “Lo fantástico y el inconsciente”, en *Quimera*, núm. 218-219, julio-agosto, 2002, p. 52.

¹⁸ En una forma semejante Todorov se refería a la inutilidad de la literatura fantástica ante la aparición del psicoanálisis. “El psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica. En la actualidad no es necesario recurrir al diablo para hablar de un deseo sexual excesivo, y a los vampiros para aludir a la atracción ejercida por los cadáveres: el psicoanálisis y la literatura que directa o indirectamente se inspira en él los tratan con términos directos. Los temas de la literatura fantástica coinciden literalmente con los de las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años.” T. Todorov, op. cit. p. 190.

estos impulsos o deseos, proclamando el fracaso de los límites e intentando traspasar las barreras creadas por los códigos culturales de una época.

Rafael Gutiérrez Girardot, manifestó que en la búsqueda por dar una definición a lo fantástico varios teóricos intentan clasificarlo, pero ello puede llevar a un camino sin salida:

Todorov, y demás intentan poner de relieve los elementos que configuran el arquetipo de la literatura fantástica. (...) La tarea de clasificar lo fantástico puede llevar a lo infinito, pues lo fantástico es como la literatura un „ente fluido’, o una „ambigüedad’ Pero esto no implica renunciar a captar lo fantástico.¹⁹

Sin embargo existe un punto afín en las diversas teorías sobre lo fantástico: es la introducción de un hecho sobrenatural que pone en conflicto el mundo representado en el texto, cuando el aspecto sobrenatural no produce este choque, es decir lo sobrenatural se muestra como natural, entonces ya no estamos frente a un texto fantástico sino a un texto maravilloso. En el género fantástico la irrupción de un fenómeno sobrenatural provoca la incertidumbre en la percepción del mundo; a través de los textos de este género se descubre la falta de validez absoluta de lo racional y la posibilidad de la existencia de una realidad diferente e incomprensible. El mundo presentado por “lo maravilloso” es un lugar en que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (la oposición natural/sobrenatural) no se plantean puesto que en él todo es posible (un milagro, aparición, etc.) y en donde los personajes no cuestionan su existencia. El mundo de las hadas es un universo maravilloso que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia. Lo fantástico al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita. Casi insoportable en el mundo real. Dicho de otro modo, “el mundo de las hadas y el

¹⁹ Rafael Gutiérrez Girardot, “Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica”, en Enriqueta Morillas Ventura, (editora) *El Relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario- Ediciones Siruela, España, 1991. p. 29.

mundo real se interpenetran sin choque ni conflicto, obedece sin duda a leyes diferentes.”²⁰

1.3 Los códigos culturales y lo fantástico.

En la historia literaria, se sitúa la importancia del nacimiento de lo fantástico, como género en una época y su relación con los códigos culturales de ese período. Lo fantástico nace entonces, en cada etapa, momento y circunstancia histórica específica y cuestiona las teorías, conocimientos y la cultura de esa época. Se trata así, de un concepto que depende de rasgos culturales e históricos concretos, por lo que no puede hablarse de un concepto absoluto, sino que cada época delimita los ejes respectivos para entender y aceptar lo que interpreta como fantástico y en contraste con la realidad vigente. Como concepto, desde su nacimiento evoluciona, sufre una resemantización y con ello la codificación de lo natural y lo sobrenatural a la par, adquieren un significado distinto, lo que para el siglo XVIII, era sobrenatural porque traspasaba los límites de la realidad y de lo racional, y que se podía catalogar como fantástico, para el siglo XX, deja de serlo y su significado busca nuevas características.

La necesidad de estudiar lo fantástico atendiendo a los códigos socio-culturales en que tiene lugar una producción, fue discutida por Ana María

²⁰ Roger Caillois, “Del cuento de hadas a la ciencia ficción” en *Imágenes, imágenes*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970, p. 10. Pero no sólo “lo maravilloso” ha provocado la discusión con respecto a su distanciamiento con lo fantástico, nuevas discusiones surgen al aparecer en la literatura hispanoamericana del siglo XX el realismo maravilloso (también conocido como realismo mágico), sin embargo, no me compete discutir si se trata de conceptos equivalentes o bien con matices diferenciados, porque se trata de una esfera ajena al corpus de la obra de Clemente Palma por su construcción en un contexto cultural diferente.

Barrenechea. La crítica señala que no pueden escribirse textos fantásticos sin contar con un marco de referencia que delimite que es lo que puede ocurrir en una situación histórico-social:

El marco de referencia le está dado al lector por ciertas áreas de la cultura de su época y por lo que se sabe de la de otros tiempos y espacios que no son los suyos (contexto extratextual). Pero además sufre una elaboración especial en cada obra porque el autor –apoyado también en el marco de referencia específico de las tradiciones del género- inventa y combina creando las reglas que rigen los mundos imaginarios que propone (contexto intratextual).²¹

Es decir, como parte de la ficción literaria, lo fantástico toma en cuenta las variables de las condiciones de creación y recepción de los textos, Barrenechea, observa que hay una correlación entre ciertas áreas del código socio cultural, mismos que varían de época en época y de autor en autor, y son los códigos socio-culturales los que inducen a la formación de la palabra fantástico, ya que atribuyen qué cosas son pensables en la vida de los hombres a partir de las creencias en el orden natural, físico, psíquico y científico.

Es así que desde la perspectiva cultural, lo fantástico, desde la forma de relato, cuento o novela, no define una cualidad actual de objetos o seres existentes, se puede constituir como una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, representa bajo el aparente juego de la invención, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo, como señalaba Iréne Bessiére:

²¹ Ana María Barrenechea, “La literatura fantástica: función de los códigos socio culturales en la constitución de un género”, en *Texto/contexto en la literatura Iberoamericana. Memoria del XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Pittsburg, 27 de mayo al 1 de junio de 1978, Madrid, 1980, pp.11-19. Cito el mismo artículo pero aparecido en Saúl Sosnowski (coord.) *Lectura crítica de la Literatura Americana*, Tomo I, Biblioteca Ayacucho, 1996, p.30. Dicho artículo aparece con una ligera variante en esta segunda versión, la autora modifica el título, cambia género y prefiere llamarlo tipo de discurso y considerarlo una categoría transversal.

Lo fantástico no es más que una de las vías de la imaginación, cuya fenomenología semántica nace a la vez de la mitología, de lo religioso, de la psicología normal y patológica, por lo que de ese modo, no se distingue de las manifestaciones aberrantes de lo imaginario o de sus expresiones codificadas en la tradición popular.²²

Como texto literario corresponde con la formulación estética de los debates intelectuales de un período, relativos a la relación del sujeto con lo suprasensible o con lo sensible; y presupone una percepción esencialmente relativa de las convicciones y de las ideologías del momento aplicadas por el autor. Como una parte de la ficción literaria, lo fantástico fabrica sí otro mundo, pero con palabras, pensamientos y realidades que son de este mundo. Su iniciativa conduce a la evidencia de que toda palabra recoge y manifiesta las prohibiciones y deberes sociales.

Ese nuevo universo elaborado en la trama del relato se lee entre líneas en el juego de las imágenes y de las creencias, de la lógica y de los efectos contradictorios y comúnmente recibidos, y según la época, el texto fantástico se lee como el reverso del discurso teológico, iluminista, espiritualista o psicopatológico, discurso que en forma paradójica descompone, critica y analiza desde su interior: “Esa es su paradoja: su falta de realidad parece tanto más clara cuanto que evoca o presupone los juicios y las exigencias de la moral religiosa o social del momento en su forma ingenua.”²³

Desde la ficción, aparenta lo subjetivo, y presenta su discurso como separado de la actualidad porque lo cotidiano lo simboliza siguiendo una doble dirección, la de la tragedia y la de la tranquilidad. Las obras fantásticas aparecen como el indicio de una liberación de la imaginación, como una de las mejores

²² “Le fantastique n’est qu’une des démarches de l’imagination, dont la phénoménologie sémantique ressortit à la fois à la mythographie, au religieux, à la psychologie normale et pathologique, et qui, par là, ne se distingue pas de celles des manifestations aberrantes de l’imaginaire ou de ses expressions codifiées dans la tradition populaire”. Irène Bessiére, op. cit. p. 10. En adelante la traducción es nuestra.

²³ Ídem, p. 16.

manifestaciones de la contracultura. Se vuelven un medio para rechazar el orden establecido, y que en nuestro caso en la obra de Clemente Palma, es el síntoma de una legalidad “moderna” burguesa, jurídica, científica y moral. Como una especie de literatura marginal, de evasión, el relato fantástico se convierte en el discurso colectivo más amplio y más disparatado donde se concentra todo lo que no puede decirse en la literatura oficial. Representa una ideología dominante que pasa al estadio de síntoma, y de forma paralela retoma lo que es reprimido, en el estadio de la sociedad. Cuando esta ideología crea la falta, hay una carencia, misma que se vierte en producir obras que otorgan un poder de expresión, que la ideología y cultura dominante, niegan y ocultan.

Una vía para la comprensión de la función subversiva de lo fantástico²⁴ es la pretensión para socavar el orden filosófico y epistemológico dominante. Otra función subversiva es percibir lo fantástico como un deseo de todo lo que se opone al orden capitalista y patriarcal en la sociedad, todo lo opuesto a la práctica de significación dominante. La fantasía ha articulado siempre un anhelo de unidad imaginaria, es decir, un anhelo de unidad en el reino de lo imaginario. En este sentido la fantasía es idealista por definición, representa la falta de satisfacción y la frustración que se experimenta ante un orden cultural que desvía o derrota al deseo, se genera en la cultura secularizada y producida por el capitalismo, y por tal motivo, como literatura adquiere un carácter subversivo.

²⁴ Subversión entendida como señala Rosie Jackson: “(...) la literatura fantástica deviene, así, un género profundamente subversivo, no ya sólo en su aspecto temático, sino también en el nivel lingüístico, puesto que altera la representación de la realidad establecida por el sistema de valores compartido por la comunidad, al plantear la descripción de un fenómeno imposible dentro de dicho sistema.” Rosie Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion*, Methuen, Londres, 1981, p. 175.

En su relación con el conjunto de la cultura, los textos fantásticos parecen totalmente insignificantes, y son tratados como los indicios de comportamientos intelectuales y estéticos atomizados, múltiples e inconexos; evasionistas de su realidad, de actitudes egoístas, de sujetos separados, renuentes a la sociedad. Sin embargo, estos relatos introducen en su narración los elementos más significativos de la cultura, aquellos que componen la psique colectiva: lo sobrenatural, los medios para diseñar las imágenes religiosas, científicas o más aún, las del poder, la de la autoridad, de la debilidad del sujeto.

La expulsión de lo fantástico a los márgenes de la cultura es en sí mismo un gesto, ideológico significativo, no muy distante del silenciamiento de lo irracional por parte de la cultura. Como “arte,” expresión de lo irracional y del deseo, la fantasía y lo fantástico son persistentemente silenciados o reescritos en términos más trascendentales que transgresores. Su transgresión propósito de la irracionalidad en su discurso “se convierte en un crimen social, condenado y castigado, queda cautivo en un mundo moral al ofender a la sociedad burguesa, y solo se le reconoce desde un mundo racional como lo irracional, lo loco, lo malo.”²⁵ No obstante, establece una brecha, desde la cual el mundo se ve forzado a cuestionarse a sí mismo.

En el ocaso del siglo XIX y el albor del nuevo siglo XX, espacio y tiempo donde circuló la obra de Clemente Palma, las estructuras de la religión y de la ciencia, fueron las dos instituciones más importantes de la cultura de la época e impusieron cierto sentido a la vida cotidiana.. La composición de esas dos instituciones acuñaron la historia intelectual del siglo pasado, y Clemente

²⁵ Ídem, p. 18.

Palma, adoptó lo fantástico como un medio para satirizar, pero no sólo a estas dos instituciones, sino a lo erudito, al saber, a la filosofía y a sus pretensiones de saber absoluto, tales pretensiones se reconocían en la ciencia, que experimentó como ciencia física y natural un desarrollo veloz y profundo. Y no pretendiendo la ilustración humana de moral alguna, sino cuestionar la moral social, de su fundamento cristiano y de su fundamento racional. Dejar de lado estas determinaciones equivale a suponer un arquetipo platónico de lo fantástico, que aunque se cristaliza diversamente, tiene, consecuentemente un denominador común, válido para todas sus diversas realizaciones.

Su obra, y específicamente algunos de sus cuentos podrían insertarse en una clasificación de fantástico tradicional, “heredero de Poe, de Hoffmann y por vía muy directa de Holmberg”²⁶ de vertiente modernista, misma que adquiere tres variantes, como matiza Luis Sáinz de Medrano para la producción literaria durante la época:

Dentro del cuento fantástico modernista cabe distinguir tres variantes, no únicas pero sí esenciales. El puramente lírico, el que envuelve en esa sustancia una reflexión social y el que incorpora elementos del discurso científico o pseudocientífico para afirmar su propia semántica, al que nos acabamos de referir. (...) El primero, sugiere simplemente belleza, los segundos asumen desde el modernismo una tendencia del naturalismo. En cuanto a los terceros, sus componentes suelen estar relacionados con doctrinas más o menos esotéricas, con algún soporte pretendidamente racional. La búsqueda de las ciencias ocultas está relacionada con el hastío ante las frustraciones espirituales causadas por la ciencia, las cuales no podían ya ser atendidas por lo valores religiosos tradicionales.²⁷

Gutiérrez Girardot, a su vez, nos habla de un fantástico modernista que “recurre a la invención y que ésta su vez se funda en diversas erudiciones bíblicas, históricas, científicas.”²⁸ Pero la explicación de estas teorías, hechos

²⁶ Luis Sáinz de Medrano, “Cien años de literatura fantástica”, en Enriqueta Morillas Ventura, op. cit. p. 18.

²⁷ Ídem, p.19.

²⁸ Rafael Gutiérrez Girardot, op. cit. p. 20.

bíblicos o históricos, contiene ya la interpretación hipotética, por así decir de ella y esa interpretación es fantástica, es decir la fantasía demuestra la existencia de fuerzas extrañas. Pero esta demostración no se deduce con necesidad de las teorías científicas sino que recurre a otros conocimientos:

los llamados saberes esotéricos, (y) es precisamente esta combinación de ciencia física, principalmente y pseudociencia o irracionalidad disfrazada de exactitud especulativa, la que plantea el problema de literatura fantástica y modernidad.²⁹

En un proceso conflictivo de la modernidad, el vacío, la nada, abre las puertas a la fantasía, es decir a una busca de apoyo en la invención de una realidad que tiene su propio sentido y que es necesaria para poder vivir. Ruinas destrozadas, vacío es de quien vive y se introduce en el mundo de la modernidad, de la racionalización de la vida, de un país con una tradición colonial donde las costumbres, los valores y los hábitos de esta tradición conviven, conflictúan y se asimilan con los rasgos de una sociedad burguesa.

²⁹ Ídem, p. 35.

En el orden económico y social veis destacarse en el cielo
las rojas llamaradas de un incendio que carbonizará
las entrañas de la sociedad, y á esa luz siniestra
la silueta desmelenada, harapososa y hambrienta del obrero,
aullando por una nueva organización social
que destruya las bases de la actual repartición de la propiedad.
Clemente Palma, *Filosofía y arte* (tesis doctoral 1897)

Capítulo. II

Modernismo y cultura

2.1 El fenómeno del Modernismo

La segunda mitad del siglo XIX en América fue una etapa compleja, un período de transiciones socio-culturales en el que el hombre se halló en el centro de un universo inestable. El desmoronamiento de tradiciones (iniciadas en los procesos independentistas) y el sentimiento consciente por parte del escritor de la pérdida de éstas, produjo un vacío cultural e ideológico que a su vez dio origen a una literatura de ambigüedad, angustia y metamorfosis constante: “*se trata del arte de una crisis el del modernismo y el de la modernidad*”.¹ Cultura y escritura de esta etapa empezaron a cultivarse y evidenció las pugnas producidas por las distintas etapas de la modernización socio-cultural. A la literatura escrita desde la década del setenta del siglo XIX, hasta la segunda del siglo XX, le dio en los diversos países de América y España, el nombre de modernismo y aunque se sitúa su centro de gravedad en diferentes fechas, la diferencia cronológica no oculta la unidad que sustancialmente los caracteriza. Esa unidad consiste no solamente en la comunidad de rasgos irracionalistas (cosmopolitismo, exotismo, idealismo, evasión, imaginación, elitismo), sino también en la contradicción fundamental que distingue no sólo a cada escritor, sino al conjunto entero, es decir la

¹Evelyn Picón Garfield, Iván Schulman, *Las entrañas del vacío. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*, Cuadernos Americanos, México, 1984, p. 11.

contradicción entre reacción y progreso. Unidad de rasgos irracionales que tenían una función primariamente estética y secundariamente de protesta cultural, por ello no fue un capítulo en el proceso de independencia cultural, sino una respuesta autónoma y auténtica de Hispanoamérica a los complejos procesos de modernización en las sociedades metropolitanas.

No es sencillo definir el modernismo², su definición exacta fue y es motivo de diferencias de opinión respecto a su naturaleza y alcance social y cultural. Un concepto, un fenómeno y una época que ha sufrido modificaciones radicales, y las fechas pueden ser divergentes.³Fue un fenómeno sociocultural multifacético que se desarrolló al compás de la modernidad. No haré una diferenciación entre modernismo y modernidad, ya que el primero es analizado como una corriente cultural que surge en respuesta a la modernización, pero con base en Marshall Berman para quien la modernidad se debe analizar en su sentido de modernización referida: “a los indicadores observables en las transformación sociales como el crecimiento demográfico y el desarrollo manufacturero industrial. El segundo eje de análisis es el denominado modernismo proceso de apropiación subjetiva de la experiencia moderna.”⁴ Tomaré en cuenta una doble dimensión de la modernidad: una referida a la modernización material y otra al lado subjetivo, la experiencia e interpretación del mundo desde el interior.

² La dialéctica sobre la definición del modernismo véase, Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, Guadarrama, Barcelona, 1980. Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, FCE, México, 1988. “Reflexiones en torno a la definición del modernismo” en Lily Litvak, *El modernismo*, Taurus, Madrid, 1975.

³Baste un ejemplo, sobre la fijación de fechas para el modernismo: Pedro Henríquez Ureña estableció el inicio de esta etapa con la publicación del *Ismaelillo* de José Martí (1882) y la disolución del movimiento hacia 1920. Henríquez Ureña también subdividió en dos grupos el proceso del modernismo hispanoamericano: el primero vigente de 1882 a 1896, y el segundo de 1896 a 1920. Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, FCE, México, 1949, p. 176-177.

⁴ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, México, 1989, p. 82.

Los límites del modernismo corresponden a un período concreto de la historia económica del continente americano, con la que en algún momento inevitablemente debe medirse la literatura. El modernismo puede aglutinar desde la idea de un movimiento de poetas afrancesados y en búsqueda del escapismo y la evasión, pasando por la ruptura, novedad, rebeldía, extrañamiento, o un fenómeno de jóvenes apátridas, neuróticos, bohemios parásitos sociales, etc., es decir términos que se asociaron con el modernismo en la era de su cuna, hasta el concepto de un estilo epocal cuyas etapas de transformaciones constantes atañen no sólo a la crítica de la expresión literaria, sino las estructuras socioeconómicas, al ordenamiento burgués y el espíritu positivo. Frente a las expectativas y experiencias del tránsito entre dos siglos, los marcos de referencia que orientan las miradas se dirigen a un ámbito referencial que se llama modernidad, una modernidad múltiple.

Referirse al término modernidad, es referirse legítimamente a una diversidad, es decir, desde la polémica renacentista entre antiguos y modernos, las diferencias entre clasicismo e ilustración, los planteamientos del romanticismo en defensa de la sensibilidad y la vida frente al dominio de la razón, hasta lo transitorio y fugitivo, lo contingente de Baudelaire, como lo han demostrado Benjamin, Jauss y otros estudiosos sobre la modernidad.⁵ A diferencia de lo que ocurrió en Hispanoamérica, en Europa el origen de la modernidad se halla en un largo proceso de racionalización económica y política, que se remonta lejanamente a la filosofía de Vico y de Descartes (individualista y racionalista), pero con una mayor evidencia en el siglo XVI comienza a desenvolverse una

⁵ Véase Walter Benjamin, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Taurus, Madrid, 1998. Robert Jauss, "Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad", en *La literatura como provocación*, Península, Barcelona, 1976.

nueva concepción del mundo y que alcanzará su punto álgido por razones históricas cien años después del triunfo pleno de la Revolución Industrial y de la clase social que la sustentaba con su sistema político y su concepción ideológica del mundo. A este momento no sólo definido por la “proclama de salvación” del utilitarismo, sino por la pérdida definitiva de los valores trascendentes: muerte de Dios, marginación del arte, etc., es al que con cierta concurrencia suele llamarse Modernidad. Podemos definir, retomando lo dicho, que el período cultural llamado Modernidad se extiende desde 1880 hasta 1930⁶ para el espacio latinoamericano, y se define como un momento de crisis en el que confluyen varios espesores ideológicos, la mayoría de las veces contradictorios, pero que se imbrican para construir un todo heterogéneo aunque unitario desde la perspectiva histórica.

No obstante consideraremos el modernismo, la modernización y la modernidad como fenómenos colindantes del mismo fluir socio-cultural. Desde esta línea, en Hispanoamérica el modernismo, planteó una relación de simultaneidad y superposición que se deriva del proceso de ruptura con la metrópoli colonial y que se manifestó como un proceso tardío, “en sociedades periféricas como las hispánicas que llegaron tarde a esta última cena de la modernidad”.⁷ La percepción del modernismo entonces, será como una estética descubridora de los conflictos de tres ámbitos fundamentales en pugna: el político, el socio-económico y el cultural. José Luis Romero explica el

⁶ Cualquier posible periodización de este fenómeno resulta, arbitraria, resbaladiza y conflictiva. Podría citarse como comienzo, una fecha próxima en cada país latinoamericano y un final de forma semejante desde la particularidad de cada nación. De cualquier modo lo que nos interesa delimitar es un período que se inicia con la inserción de Latinoamérica a la gran crisis de los valores emanados del binomio razón-industrialización, y el cuestionamiento de este mundo.

⁷ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, FCE, Tercera edición, 2004, p. 96.

cambio paulatino que implicó la incorporación de Hispanoamérica a la modernidad y el progreso:

Desde 1880, muchas ciudades latinoamericanas comenzaron a experimentar nuevos cambios, esta vez no sólo en su estructura social sino también en su fisonomía. Creció y se diversificó su población, se multiplicó su actividad, se modificó el paisaje urbano y se alteraron las tradicionales costumbres y las maneras de pensar de los distintos grupos de las sociedades urbanas. Ellas mismas tuvieron la sensación de la magnitud del que promovían, embriagados por el vértigo de lo que se llamaba progreso.⁸

El peso que tiene la historia en el quehacer cultural y artístico es indiscutible, no es de discutir, la trascendencia de las condiciones culturales y socioeconómicas en la cultura Latinoamericana de fines del siglo XIX y principios del XX. Cambios drásticos impulsados sobre todo por la ciencia, la tecnología y la industrialización, aunados a la consolidación de los países latinoamericanos como naciones, y el enriquecimiento de las capas altas de la sociedad, produjeron que las formas de expresión del modernismo, emergieran como respuesta a las mismas condiciones desafiantes de la vida moderna. No por esto dejaron de constituirse y definirse como reacción a los códigos estilísticos precedentes, y en este sentido no fueron sino la representación en prosa o verso de la problemática surgida con la modernidad, de crisis ante las transformaciones de la cultura, y que se concibió como una explicación unificadora ante un problema común. Como lo formula Ángel Rama:

El modernismo no es sino el conjunto de formas literarias que traducen las diferentes maneras de la incorporación de América Latina a la modernidad, concepción sociocultural generada por la civilización industrial de la burguesía del siglo XIX, a la que fue asociada rápida y violentamente nuestra América en el último tercio del siglo pasado, por la expansión económica y política de los imperios europeos a la que se suman los Estados Unidos.⁹

⁸ José Luis Romero, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, México, 1976, p. 247.

⁹ Ángel Rama, "La dialéctica de la modernidad en J. Martí", en *Estudios Martianos*, Editorial Universitaria, Puerto Rico, 1974, p. 134.

Lenta y de forma paulatina, primero, la integración en la comunidad y los mercados internacionales, se prolongó con mayor rapidez, en el contexto histórico general de la expansión del capitalismo y de la sociedad burguesa, instauración del mercado, desarrollo industrial y transformaciones profundas de la vida cotidiana, implicaron la discordancia entre economía y cultura, entre una esfera dominada por principios racionales y positivistas cuya finalidad era el progreso material. El desarrollo en América, desde la perspectiva económica del capitalismo, trajo así una reubicación de los productores de cultura, en el plano literario una “redefinición del estatuto social del escritor, y un cambio no menos importante en la función de la literatura y en la representación específica de la sociedad que ella ofrece.”¹⁰

En este contexto moderno de una compleja sociedad finisecular de Latinoamérica, se constituyó una cultura subjetivadora, motivada por las fuerzas del progreso moderno: la expresión literaria y cultural del modernismo con su naturaleza compleja y ambigua de abrazar y rechazar el progreso, produjo un malestar sociohistórico que se evidenció en la literatura, representante sólo de una de las manifestaciones de la cultura hispanoamericana. Molestia, malestar sociohistórico, pesimismo y melancolía ante el empuje dado por la fe en la ciencia y el progreso, concitarán que el modernismo sea también percibido como una decadencia.¹¹ La idea de decadencia se relacionó con el concepto de organicidad, de evolución, que concebía los fenómenos como entes biológicos que nacen, se desarrollan

¹⁰ Françoise Perus, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*; Siglo XXI, México, 1976, p. 10.

¹¹ Para el período comprendido entre las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del siglo XX, los términos de modernismo y decadentismo se usaron como sinónimos. Estilísticamente, podemos señalar que en el abanico de corrientes integradas al modernismo se encontró el decadentismo. Si existe, una relación entre los ámbitos de lo social (decadencia) y lo estético (decadentismo), como producto del proceso de modernidad, que contribuyó a una visión pesimista del mundo y de la época. W. Benjamin, op. cit. p. 89.

hasta llegar a una cúspide, luego decaen y mueren.¹² Una época, impregnada del positivismo, que como señala Zea después de la escolástica ninguna otra corriente filosófica llegó a tener tanta importancia como el positivismo,¹³ la filosofía materialista y a la vez idealista que intensificó el proceso del progreso, al someter todo: política, historia, economía y cultura al escrutinio de los esquemas sociológicos de Auguste Comte y/o H. Spencer cuyas preocupaciones iban dirigidas al análisis de las características de las etapas históricas de la colectividad. Al lado del positivismo aún consolidado con su enaltecimiento de la ciencia y el progreso, el pensamiento decimonónico se transformó con la obra de Schopenhauer y Nietzsche para horadar el optimismo racionalista, y la de Marx, y los anarquistas para socavar el idealismo hegeliano, conviviendo simultáneamente y en otros casos provocando un fenómeno de contradicción en la modernidad Latinoamericana. Producto de la racionalización de la vida social, de los valores que trajo consigo, la modernidad provocó en los escritores modernistas un vacío espiritual y la búsqueda de la fe en un sustituto de la religión, como forma de protesta contra el mundo empírico de la sociedad positivista: una actitud frente a la decadencia de la sociedad.

Junto con el surgimiento de tendencias neo-idealistas que promovían una renovación filosófica (J. Enrique Rodó, Carlos Vaz Ferreira, etc.) y compuestas por saberes doctrinarios múltiples, se propagaron ciencias ocultas y teosofías eclécticas (Eliphas Lévi, Helena Petrovna Blavatsky, Allan Kardec, etc.), que

¹² Los rasgos característicos del decadente como la marca de la individualidad, una actitud anormal o insana, amoral y un marcado egoísmo, fueron considerados por Paul Bourget, nombrado el teórico del decadentismo literario. Véase, Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Plon, Paris, [1883] 1920.

¹³ Leopoldo Zea, *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica. Del romanticismo al positivismo*, Colmex, México, 1949, p. 43.

vinieron a ser un sustituto de la religión y al mismo tiempo una protesta contra la modernidad del mundo. Fundadas en exploraciones metafísicas, se realizó la búsqueda de unidad anímica; se intentó responder al devenir del mundo a partir del pitagorismo, la cábala, la transmigración o el espiritismo y substituir a un Dios rígido e inflexible de la doctrina católica, y también al racionalismo de los aspectos culturales de la filosofía positivista. En este contexto histórico de modernidad creciente, el ocultismo y demás disciplinas teosóficas son muy semejantes, como señala José Ricardo Chaves: “no pelea[n] con la ciencia porque reconoce en ella a su hermana distanciada, por lo menos desde el siglo XVII, cuando Descartes se alejara de Bruno. Uno es glorificado y el otro quemado”¹⁴.

El modernismo surgió entonces, como una tendencia intelectual y cultural, fue la forma literaria de un mundo en transformación, donde convivían lo racional (el positivismo) y lo irracional (las ciencias ocultas),¹⁵ fue síntesis de las inquietudes e ideales de una época, y una respuesta ante los principios del individualismo y racionalidad del proceso de mundanización que conllevó el progreso.

2.2. Modernismo peruano

El fenómeno del modernismo en el Perú, apareció en una época en que emergía una nueva burguesía peruana decidida a transformar una sociedad rural, echando mano a la modernización que le proponía el nuevo pacto comercial con Europa y Norteamérica, protagonista de la división mundial del

¹⁴ José Ricardo Chaves, *Andróginos: eros y ocultismo en la literatura romántica*, UNAM- IIFL, México, 2005, p. 165.

¹⁵ Ricardo Chaves encuentra una curiosa alianza entre lo oculto y la ciencia, principalmente en la literatura finisecular, “donde el relato fantástico usa en sus tramas a la ciencia como apoyo a los misterios planeados, tal como ocurre en varios autores hispanoamericanos como Leopoldo Lugones, Rubén Darío o Amado Nervo”. *Íbid*, p. 158.

trabajo que implicaba el progreso material y la ampliación educativa. El fenómeno fue introducido desde otros lugares del continente americano, una causa del retraso de su inclusión, fue el suceso bélico en el que se vio involucrado el Perú: la Guerra del Pacífico en contra de Chile (1879-1884). Sin embargo el período postbélico estuvo marcado por un incremento en la actividad literaria, que Estuardo Núñez cataloga como un período “*postromántico, decadente y modernista*”.¹⁶ Alberto Escobar difiere de Núñez Estuardo, ya que el segundo alude a un postmodernismo, más que un modernismo porque la introducción de este movimiento en el Perú se produjo con evidente retraso:

Nuestras letras aportaron su tributo al período postmodernista, cuando se atenuaba la beligerancia suscitada en torno de la obra de Darío y cuando el movimiento ya había producido sus principales brotes en América. De modo que si entre nosotros se habla de postmodernistas entendámonos, se alude a quienes tardíamente aceptaron la actitud del modernismo.¹⁷

No obstante, el fenómeno del modernismo gracias a la “cosmopolitización económica y su tardía integración”,¹⁸ tuvo un carácter peculiar en la literatura peruana a partir de tres figuras fundamentales durante esta época y concebidas como los precursores del fenómeno: “*Ricardo Palma, Manuel González Prada y José Santos Chocano*”.¹⁹ El primero de ellos representaba el movimiento romántico particularmente por su retrato social y regional de la vida peruana expresada a través de la forma y el lenguaje coloquial. El segundo era el líder espiritual de la generación post-romántica por su juicio ético y el valor de reivindicar al hombre oprimido. El último era considerado

¹⁶ Estuardo Núñez, *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*, Editorial Comarca, México, 1965, p. 11.

¹⁷ Alberto Escobar, *La narración en el Perú*, Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1956, p. XXV.

¹⁸ Washington Delgado, *Historia de la literatura republicana*, ediciones Rikchay, Perú, 1980, p. 76.

¹⁹ Estuardo Núñez, op. cit. pp. 13- 23.

como un decadente y modernista que reformulaba el lenguaje y exaltaba la geografía peruana y las figuras históricas.

Los espacios de encuentro entre los adeptos al fenómeno del modernismo, fueron las tertulias. La bohemia de los cafés y las tertulias desdeñaron los valores consagrados y las ideas generalmente admitidas; escritores y artistas jóvenes estuvieron dentro de alguna de las nuevas direcciones que apuntaban en el seno de las nuevas corrientes literarias y culturales que el modernismo reunía. Las primeras tertulias del Ateneo de Lima (desde 1885), el Círculo Literario y alrededor de Clorinda Matto de Turner (1882), fueron en un inicio los espacios para que se comentara, discutiera o simplemente se conocieran los nuevos pro y contra de la política, y de las cuestiones estrictamente culturales y literarias. Sin embargo, otras figuras comenzaron a aparecer en la cultura. Una generación de jóvenes, que circunscribían su mundo cultural de las tertulias, a la Universidad y de esta al Claustro jesuita de San Pablo en donde funcionaba la Biblioteca Nacional; algunos de ellos miembros de la generación del novecientos, hombres de fin de siglo, quienes asimilaron el desastre de la guerra perdida, e iniciaron las inquisiciones por la actividad sociocultural “una generación frustrada por una brusca aceleración de la historia”.²⁰ Otros jóvenes contemporáneos aceptarán nuevos caminos en la literatura, la renovación y la experimentación se inscribirán en el estilo de las diversas diversificaciones del fenómeno modernista: Jorge Miota (1870-1926), Clemente Palma, Enrique A. Carrillo (1877-1936), Manuel Beingolea (1881-1953), Ventura García Calderón (1887-1959), Abraham Valdelomar (1888-1919) y Augusto Aguirre Morales

²⁰ Luis Loayza, *Sobre el 900*, Mosca azul - Hueso Húmero, Lima, 1990, p. 32. Son tres los personajes reconocidos como los baluartes de esta generación Francisco García Ventura, Victor Andrés Belaunde y José de la Riva Agüero. Sobre la generación del Novecientos Véase Osmar Gonzales, *Sanchos Fracasados: los arielistas y el pensamiento político peruano*, PREAL, Lima, 1996. Francisco Guerra García “Los novecentistas” en *Socialismo y participación*, Núm. 47, 1989, pp. 2-16.

(1888-1957), son algunos de los nuevos escritores peruanos que instalados desde Lima y Arequipa; transitarán por una multiplicidad de caminos, estilos y temas, que reúnen el realismo, el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el positivismo, el espiritualismo, y el indigenismo,²¹ y que se reúnen en el camino del modernismo. Ellos otorgaron una peculiar configuración estética y produjeron una serie de cuentos para algunos estudiosos, constituyéndose en “la mejor contribución de esta corriente literaria a las letras peruanas.”²² Sin embargo, el modernismo también significó un colonialismo que residía en la búsqueda de expresar literariamente una realidad que fue privilegiada para un sector social y revivir sino esa realidad, al menos los valores que la sustentaron. “La literatura peruana es una pesada e indigesta rapsodia de la literatura española, en todas las obras en que ignora al Perú viviente y verdadero”.²³

Un dinamismo cultural causa del modernismo, que se percibe a través de las publicaciones. La prosa corta durante el modernismo peruano florece por la cantidad de diarios y revistas literarias que por entonces comienzan a circular, gracias a una mayor preocupación por el trabajo y la difusión intelectual, una intensificación cultural que produjo una gran cantidad de cuentos en revistas y diarios. La prensa escrita jugó un papel determinante. La creación de periódicos y revistas ayudaron a difundir y afinar el estilo de estos autores de mayor relevancia quienes diseminaron parte de su obra en revistas. Surgen desde 1885, diversas revistas que acogen artículos, cuentos, crónicas,

²¹ Una multiplicidad de modernismos literarios nacen y fenecen, durante la época. Destaca sobre el Indigenismo como una vertiente modernista el trabajo de Carlos Arroyo, *El incaísmo peruano. El caso de Augusto Aguirre Morales*. Mosca azul editores, Lima, 1995.

²² Estuardo Núñez, *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*, op. cit. p. 71.

²³ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, p. 258.

ensayos etcétera: *El Ateneo* (1886), *El Perú Ilustrado* (1887), *Boletín Bibliográfico* (1888), *El Radical* (1889), *América Ilustrada* (1890), *La Neblina* (1894) *Letras* (1896), *El Modernismo* (1900), *Actualidades* (1903), *Prisma* (1905), *Variedades* (1908), etc. La aparición de estas nuevas revistas y diarios revelaron el surgimiento del periodismo “chroniqueurs” desde el imaginario francés, que la sociedad limeña, intentaba imitar, como sujetos de un nuevo mercado. El periodismo adquirió en Hispanoamérica y en el Perú, “una magnificencia”, la prensa fue “su instrumento y vehículo de acción intelectual”.²⁴ El escritor se volvió periodista, como parte de la empresa histórica del proceso burgués de modernización. Los diarios y revistas surgieron con esta clase y con ella adquieren su esplendor. Desde ellos, el cuento se cargó de sensibilidad individual, fue la forma por la cual expresaban el malestar hacia el mundo del que formaban parte, como matiza Cornejo Polar:

Frente al desaliño o cortedad imaginativa de los costumbristas o realistas, frente a la instrumentalidad manifiesta en sus obras, los cuentos modernistas se postulan –primariamente- como obras de arte y proyectan sobre sí y sobre otras manifestaciones narrativas, una jerarquía que hasta entonces parecía exclusiva de la poesía. De otra parte, en oposición al imperio indiscutido del referente en la narrativa anterior, y a su consecuente afán mimético, el cuento modernista privilegia las categorías imaginarias e inserta en ellas la realización de su condición estética. También en contradicción con las normas hasta entonces vigentes, el cuento modernista peruano gusta romper los límites de la alusión nacional, a veces cerradamente regional, para intentar la universalización que en algunas ocasiones se tergiversa en un artificioso cosmopolitismo. La suma de estas notas hace ver que entonces se realiza una profunda renovación de trascendencia indiscutible, en un sector capital de la literatura del Perú.²⁵

Escritores, prosistas, periodistas, ensayistas entre los que se incluye Clemente Palma, cuentos que por su brevedad renuncian a la creación de

²⁴ Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Aldafil ediciones, Caracas, 1985, p. 68.

²⁵ Antonio Cornejo Polar, *Historia de la literatura del Perú Republicano*, Juan Mejía Baca, Lima, 1981, p. 49.

grandes obras culminantes, majestuosas, concentradas; cuentos que son transformaciones ante una realidad social, cuyos valores son los presupuestos y justificaciones ideológicos de la llamada sociedad capitalista o burguesa: La racionalización de la vida social, los valores terrenales que trajeron consigo el comercio y la imitación de los modelos europeos, el proceso de la urbanización, del desplazamiento de campo a ciudad, de comunidad a sociedad. Un proceso difícil y laberíntico y/o una complejidad creciente que era el capitalismo, en una época de fin de siglo y de movimiento hacia un nuevo siglo, en ese enorme corpus cultural que la historiografía llama modernismo.

2.3. ¿Quién es Clemente Palma?

Clemente Palma, en la historiografía literaria del Perú y de Latinoamérica es más conocido por sus desatinos críticos, especialmente hacia César Vallejo, a quien en 1917, le sugería que se dedicara a cualquier otra cosa, menos a la poesía:

Señor C.A.V. Trujillo. También es usted de los que viene con la tonada de que aquí estimulamos a todos los que tocan de afinación la gaita lírica, o sea a los jóvenes a quienes les da el naipe por escribir tonterías poéticas más o menos cursis. Y la tal tonada le da margen para no poner en duda que hemos de publicar su adefesio. Nos remite usted un soneto titulado "El poeta a su amada", que en verdad lo acredita a usted para el acordeón o la ocarina más que para la poesía.²⁶

Nació en Lima (3 de dic. de 1872), hijo de Ricardo Palma y Clementina Ramírez. Laboró en la Biblioteca Nacional bajo la dirección de su padre (1891-1902), puesto que dejó temporalmente por cuestiones de trabajo (1902-1904), y definitivamente, al renunciar junto con su padre de sus cargos (13 de feb. de 1912), por presiones de Augusto B. Leguía. Ocupó varios cargos políticos:

²⁶ Clemente Palma, "Correo Franco", *Variedades*, vol. XIII, no. 487, Lima, 30 de julio de 1917. César Vallejo había enviado desde Trujillo un poema a la famosa revista limeña dirigida por Palma, con el deseo de verlo publicado, sin embargo sería rechazado. El poema reaparecería posteriormente en *Los Heraldos Negros*.

Cónsul peruano en Barcelona, España (1902-1904),²⁷ y diputado por Lima, reelegido dos veces bajo el gobierno de Leguía (1919-1930). Bajo el gobierno de Luis Sánchez Cerro, es arrestado, recluso primero en la Isla de San Lorenzo, después en el Panóptico de Lima, y posteriormente desterrado a Chile (1930-1932). En su estancia en Chile colabora en los diarios *El Mercurio* de Santiago de Chile y *La Nación* en Buenos Aires, retorna a Lima, tras el asesinato de Sánchez Cerro (1933). Finalmente, ocupó el cargo de Secretario General de la Sección Peruana de la Oficina de Cooperación Intelectual (1938) hasta su muerte por cáncer en el páncreas el 13 de septiembre de 1946.²⁸

Académicamente cursó la carrera de Letras en la Universidad Nacional de San Marcos (1892), recibiendo el grado de bachiller y doctor en Letras con las tesis *El porvenir de las razas en el Perú* y *Filosofía y Arte* (1897) respectivamente. Además, de obtener el bachiller en Jurisprudencia (1899). Impartió el curso de Estética e Historia del Arte (1907), bajo sugerencia del filósofo Alejandro Deustua en la misma Universidad, y el curso Literatura Latinoamericana y del Perú (1926).

Como escritor, su obra es prolífica y diversa, incluye poesía, novela, cuento, ensayo, teoría y crítica literaria, desde un texto que fue utilizado como libro escolar, “porque ofrecía datos históricos, geográficos y de las costumbres del

²⁷ En su estancia en España, conoció y se casó con María Manuela Schmalz, de origen suizo, y nacería su primera hija Edith.

²⁸ Nancy Kason, quien tuvo la fortuna de entrevistar a las dos hijas de Clemente: Edith y Clemencia (junio de 1980), narra una anécdota de Clemencia sobre la muerte de su padre: “Cuando mi padre ya estaba en el hospital muy enfermo, él quería tener un libro de Edgar Allan Poe para leer. Le llevamos el libro y después cuando falleció, mi tía Augusta trajo el mismo libro a casa, no notamos que mi padre cuando era joven había escrito en él, la fecha septiembre 13 de 1946. Esa fue la fecha en que falleció. Mi padre escribió la fecha de su muerte muchos años antes. Mi padre era un hombre muy interesado en todas esas cosas, en lo oculto”. Nancy M. Kason, *Breaking Traditions. The fiction of Clemente Palma*, New Jersey, Associated University Press, 1988, p. 20.

Perú, en una forma novelada”,²⁹ artículos, traducciones, prólogos³⁰ y libros sobre cuestiones políticas y sociales.³¹ En el área literaria, su primer cuento y algunos poemas fueron publicados a la edad de 22 años en la revista literaria *El Iris* (septiembre de 1894),³² posteriormente (1901) publicará en el diario *El Comercio*, 17 cuentos mismos que en su mayoría serán incluidos en la primera edición de *Cuentos Malévolos* (1904).³³ Una segunda colección de cuentos *Historietas Malignas* apareció en 1925, antes ya se había publicado en la revista *Mercurio Peruano* (septiembre y octubre de 1918)³⁴ la novela corta *Mors ex vita*. Finalmente publica su novela *XYZ* en 1935.³⁵

Amigo de distinguidos escritores españoles como Juan Valera, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, el catalán Antonio Rubio y Lluç, de Miguel de Unamuno, y de peruanos como José Santos Chocano, José Riva Agüero, etc. Funda diversas revistas literarias para dar espacio a escritores contemporáneos: *Prisma* (1905-1907), el periódico *La Crónica* (1912-1928) y

²⁹ “Datos bibliográficos sobre Clemente Palma” en *Boletín de la Biblioteca de la Universidad Mayor de San Marcos*, año XI, vol. VII, núm. 2, Lima, julio de 1938, p. 159. El Libro de texto, se intituló *El Perú. Narración que trata su geografía, arte y costumbres*, Librería de Antonio J. Bastinos, Barcelona, 1898.

³⁰ Poemas y ensayos en: *El Perú Artístico* (1894), crónicas teatrales en: *El País* de Lima (1904), traducción de *El Tartufo* de Molière en: *El Ateneo* (1906), ensayos de literatura en: *El Modernismo* (1900-1901), *América Literaria* (1902-1903) y *Actualidades* (1903-1905). Prólogos a: Manuel Moncloa y Covarrubias, *Mujeres de teatro: apuntes, perfiles y recuerdos*, Imprenta el Progreso, Callao, 1910; María Isabel Sánchez Concha de Pinilla, *Crónica limeña*, Oficina Tipográfica de “La Opinión Nacional”, Lima, 1913; Abraham Valdelomar, *Los hijos del sol*, Euforion, Lima, 1921; Alberto Guillén *El libro de democracia criolla*, Imprenta Lux, Lima, 1924; Pedro Barrantes Castro, *Cumbreras del mundo. Relato cholo*, Perú actual, Lima, 1933.

³¹ Con respecto a territorialidad y diplomacia fronteriza: Clemente Palma, *La cuestión Tacna y Arica y la Conferencia de Washington*, Casa editorial Moral, Lima, 1922; Sobre historia colonial: C. Palma, *Don Alonso Henríquez de Guzmán y el primer poema sobre la conquista de América*, Comisión del Centenario de Lima, 1935; Sobre el dictador Augusto B. Leguía: *Había una vez un hombre*, Lima, 1935.

³² *El Iris, Revista de Literatura y Ciencia*. Revista limeña dirigida por Vicente H. Delgado, publicaba relatos de consagrados escritores nacionales y del exterior: Riva Agüero, Edgar Allan Poe, así como de noveles literatos. El primer cuento de Palma fue “En el carretón”, un mes después publicaría el texto “Palotes- El doctor Pascual”.

³³ La primera edición de *Cuentos Malévolos* apareció con un prólogo de Miguel de Unamuno y editado en Barcelona, España. Una segunda edición a la que se le agregaron 8 cuentos más, apareció en París (1913), con prólogo de Ventura García Calderón. Una tercera y cuarta ediciones aparecieron en Lima en 1959 y 1974 respectivamente y respetan la primera edición.

³⁴ *Mors ex vita* también sería publicada por la Imprenta Lux, en Lima, 1923.

³⁵ Recientemente bajo la edición de Ricardo Sumalavia, se publicó la narrativa completa, incluyendo la novela inconclusa *La nieta del oidor*, la novela inédita e inconclusa *Longhino*, y el texto inédito *Tres cuentos verdes*. Véase Clemente Palma, *Narrativa Completa I y II*, PUCP, Lima, 2006.

Variedades (1908-1930). En esta última, se encarga de la columna de crítica literaria “Correo Franco”, y además bajo el pseudónimo de Juan Apapucio Corrales escribe la columna “Corrales Corresponsal” que cubría los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial, y la sección de crítica e ironía política y social “De toros”.³⁶

Por la temática de su obra literaria, principalmente en sus cuentos, desplegados en argumentos sombríos irónicos y hasta macabros, no obstante que los haya recopilado bajo el título de *Cuentos Malévolos e Historietas Malignas*, se le vincula con el pesimismo de fin de siglo, de reacciones angustiosas de intelectuales preocupados -como afirma Earl M. Aldrich- por los avances científicos y tecnológicos de la época, merced a los cuales la relación de la vida humana con el esquema del universo era más complejo que lo imaginado:

Hombres desilusionados vieron el rápido avance del conocimiento como una maldición, porque había puesto al desnudo caras ilusiones sobre Dios y el hombre, sin ofrecerles a cambio un camino de salvación. La respuesta de estos intelectuales -o mejor, sus defensas- se volvieron hacia formas de escapismo, escepticismo, burla, blasfemia o un distanciamiento superior. Pero estos recursos tendieron a subrayar, más que a esconder, la gravedad de unas heridas espirituales.³⁷

Sus cuentos se encuentran impregnados del malestar de fin de siglo y del pesimismo, de un sentimiento de inminente catástrofe impulsora de una abierta actitud hedonística combinada con el temor y el deseo de la muerte, Diagnósticos que lo han llevado a catalogar su obra dentro de los parámetros del decadentismo. “El afán por lo mórbido y macabro que caracteriza a su

³⁶ En total publicó 1067 artículos en 1172 números de la revista. Una selección de estos artículos fueron reunidos y publicados posteriormente (1938), en el libro: Juan Apapucio Corrales, *Crónicas político-doméstico-taurinas*, Compañía de Impresiones y publicidad, Lima, 1938.

³⁷ Earl, M. Aldrich, *The Modern Short Story in Peru*, University of Wisconsin Press, Madison, 1966, p. 39. La traducción es nuestra.

obra”,³⁸ son aspectos que manifestó no sólo en su narrativa, sino desde muy temprano, en sus obras de investigación estética y literaria, como en su folleto *Excursión literaria* (1895), donde enlaza el concepto de decadencia con el de modernismo. Palma advertía que no existía diferencia alguna al mencionar como decadentes a los modernistas, sino que más bien el modernismo tenía una diversidad de líneas o ramificaciones; reconocía el aporte de E. Allan Poe en la literatura internacional, respecto a los autores nacionales y dentro de lo que cabe a los modernistas peruanos loaba a José Santos Chocano y exaltaba al cubano Julián del Casal en quien reconocía rasgos decadentistas:

Casal tuvo en su inspiración dos cosas que supo unir deliciosamente: el ideal de los decadentes y la forma de los parnasianos. Soñador, enfermo desde muy joven, triste, neurótico, tuvo siempre delante de sus ojos la visión de la muerte, á la que veía como una novia pálida que lo llamaba con ademanes de enamorada.³⁹

Posteriormente, hablará de una indeterminación para conceptualizar al modernismo, y los esfuerzos para hacer una demarcación concreta ya que los consideraba “aventurados”, y en contraparte mantenía la perspectiva de que el modernismo tenía varias direcciones:

[...] en sus diversas denominaciones o direcciones de impresionismo, decadentismo, etc., traduce siempre el odio a lo vulgar, a lo común en general y tiende a expresar el amor a las visiones personales, a las sensaciones particulares y raras, a las originales de forma y concepción.⁴⁰

³⁸ Maureen Ahern, “Clemente Palma (1872-1946)”, en *El cuento finisecular peruano 1890-1910. Consideraciones y Bibliografía*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1961, p. 75. Gabriela Mora, matiza este interés “por lo profano, gótico y decadente”, además “del cultivo de asuntos subversivos para su tiempo [y] ... sus notables innovaciones discursivas”, como los aspectos que despertaron el interés hacia su obra. Gabriela Mora, *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*, IEP, Lima, 2000, p. 25.

³⁹ Clemente Palma, *Excursión literaria*, Imprenta de El Comercio, Lima, 1895, p. 46. El Folleto fue la selección de una serie de artículos literarios que salieron publicados en el diario *El Comercio*, durante 1894 y 1895. Incluía una introducción y los artículos: “Los decadentes”, “Literatura Septentrional”, “Literatura Meridional”, “Zola”, “Menendez y Pelayo”, “La crítica”, “Héroes Modernos”, “Filosofía y Literatura”, “Escritores y poetas de América”. En este último apartado menciona a Julián del Casal.

⁴⁰ C.P. “Sobre el modernismo y los modernistas”, en “Notas de Artes y Letras, *Prisma*, Año 3, núm. 37, Lima, 16 de marzo de 1917, p. 9. Cabe señalar, que este artículo fue respuesta a una encuesta que el

Palma marcaría su simpatía por la vertiente decadentista del modernismo, mencionaría la creación de fenómenos anormales para la moral de la época, el individualismo, la libertad de creación, etc., como características del decadentismo:

Es también la libertad en orden al fondo. Todas las sensaciones íntimas, todas las fiebres, los cuadros más caprichosos de la imaginación, y todos los estados normales y anormales del alma que, por falta de palabras, de sonidos ó de formas que en convencionalismo antiguo no se podían expresar, lo intentan los decadentes.⁴¹

Sin desmarcarse del amplio margen del modernismo, intentó caracterizar sus narraciones y autodefinirse a partir de una rara autorreflexión que insertó en el cuento “Las mariposas, como iniciativa para tratar de contestar la duda de Edith, su hija de tan sólo tres años de edad, quien le había preguntado si escribía cuentos:

He escrito cuentos, pero han sido cuentos para niños grandes, cuentos amargos que si tú los comprendieras sentirías tu pequeña almita desolada y triste al aspirar el vaho deletéreo que desprenden esas desfloraciones 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 cuentos, y las almitas infantiles, simples, primitivas como la tuya, no pueden ni deben comprenderlas... [...]Esos cuentos inspirados en los bajos fondos del espíritu humano son los únicos que sé hacer, cuentos de pasiones complicadas y anormales, cuentos de fantasía descarriada, de ironía amarga y resignada.⁴²

Buscaba, ser juzgado también como pensador y crítico literario apegado a un pesimismo casi general, que englobaría a decadentes, simbolistas, realistas, naturalistas o simplemente blasfemos, es decir un modernismo diverso que se

escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo hacia a los escritores latinoamericanos sobre el modernismo, desde París en la revista *El Nuevo Mercurio*.

⁴¹ C.P. *Excursión Literaria*, op. cit. p. 9.

⁴² C.P. “Las mariposas”, en *Cuentos Malévolos*, Paul Ollendorf, París, 1913, p. 267-268. El cuento apareció por primera vez bajo el título “Las mariposas de San Pedro”, en *Prisma*, Año II, núm. 15, Lima, 1 de junio de 1906, pp. 12-14.

manifestaba en una aparente evasión y exotismo, pero que en el fondo, entre líneas, hacía una crítica del modelo cultural que la sociedad iba imponiendo.

En el centro, cuyo radio es pequeño, se halla la clase acomodada, el público que se requiere extrangerizar, el que frecuenta los conciertos, las tertulias, los bailes de fantasía, las veladas: es el público de los coches particulares, son los parroquianos de Bates Stoks, de Madama La Roche, Pigmalion, Broggi, Klein, etc.
Abelardo Gamarra "el Tunante"
Lima, unos cuantos barrios y unos cuantos tipos, 1907.

Capítulo III

Espacio, cosmopolitismo y mundo cotidiano

3.1. Espacio

La concepción espacial es uno de los instrumentos fundamentales de interpretación y recreación de la realidad. En el período literario del modernismo, la imagen que del mundo muestran los relatos de Clemente Palma, fue el resultado de la necesidad de transformar la literatura apegada a la representación del mundo hispanoamericano, actitud que respondía básica y elementalmente a la forma de captar y reproducir el entorno en que el ser humano vivía y moría. Contraria a la actitud de llevar hacia un descriptivismo geográfico o paisajismo del cuadro de costumbres literario y/o del realismo naturalista, en los relatos de Palma, se reformula el mundo y la naturaleza a partir del subjetivismo del espacio y la descripción de carácter fantástico e imaginario, impulsado más por el sentimiento de la nostalgia de un mundo que fenece ante la aparición de otro. El espacio se configura entonces, en "el lenguaje y el medio para designar el yo y para delimitarlo frente a otros sujetos."¹ El mundo y por tanto los sujetos fueron representados por las impresiones que la conciencia del autor tuvo sobre su época, aparentemente intentó eludir su compromiso y su relación con una historicidad concreta. Contrario a los textos del realismo literario, del costumbrismo peruano, (en

¹ Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas. El lenguaje*, T.I., FCE, México, 1985, p. 178.

donde su padre Ricardo Palma, signó una corriente), donde el paisaje, la naturaleza peruana e hispanoamericana era una parte imprescindible, en Clemente, se funda una ruptura con esas manifestaciones.

Ernst Cassirer estudió el espacio y el tiempo como marco de la realidad, por tal enfoque su análisis resulta pertinente para el aspecto cultural y literario. Cassirer habló del espacio orgánico y del espacio perceptivo, desde su categoría de espacio perceptivo que “contiene elementos de los diferentes géneros de experiencia sensible: óptica, táctil, acústica y kinestésica”², el espacio perceptivo es el habitable por el hombre, pero a su vez también existe un espacio geométrico y abstracto, “homogéneo y universal”³, en el mundo de la imaginación, junto al espacio perceptivo, individualizado y concreto, existe como posibilidad, la de un espacio universal y abstracto, que se cristaliza en el ambiente, el espacio que un cuento sugiere. Resulta entonces, que recupero la noción de espacio entendida no como reflejo de nada, sino invención, producto de las percepciones, trasladadas a la imagen escrita del autor, una invención que sin embargo nace de la percepción de la realidad, aunque no aparente tener lazo alguno, porque ninguna invención nace de tabla rasa. Aristóteles estableció en su *Poética* que mientras el historiador se acoge a un principio de realidad para contar lo que ocurrió o hubo en un espacio-tiempo, el literato no respeta esta correspondencia entre lo que dice y la realidad: describe mediante ficciones, lleva a cabo la mimesis de los fenómenos a partir de tres maneras posibles: “el artista necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles: pues o bien representará las

² Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, FCE, México, 1945, p. 89.

³ Ídem.

cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser”.⁴

Se entenderá entonces, el espacio en su forma más sencilla como el escenario geográfico y social (la noción de espacio queda indisoluble y definitivamente ligada a la noción de tiempo) no en tanto forma de percepción o de cognición en el sentido filosófico; sino que en cuanto por medio de ella, los cuentos configuran una imagen artística de la sociedad y de los sujetos que la componen, así como del horizonte en el que se inscriben. Una categoría que no se determina como aislada, o solo como un elemento de la cuestión de contenido, de forma de los relatos,⁵ sino que se construye como un mundo posible que aparenta negar, destruir, pero que de forma encubierta mantiene analogías, y lazos con las relaciones espaciales reales, de la cultura y del mundo cotidiano y de la época.

3.2. De la Lima decimonónica a la Lima moderna

Evasión, es un rasgo muy frecuente para caracterizar la obra del modernismo latinoamericano; en el caso del Perú y particularmente de los relatos de Palma, la actitud de “evasión” si así puede calificarse, nació de las tensiones históricas y culturales que se desarrollaron en el periodo. Después de haber pasado por un proceso bélico, la Guerra del Pacífico “del guano y del salitre”, (1879-1884) y del resultado de la derrota militar ante Chile, el país inició un tránsito: de la desorganización, de una política empírica y corrompida, donde los grupos sociales empezaban a separarse abismalmente. La denominada República

⁴ Aristóteles, *Poética*, XXV, Gredos, Madrid, p. 28-29.

⁵ Es amplia y diversa la bibliografía de análisis literario sobre la noción de tiempo y espacio como elementos de la forma. Por sólo mencionar dos: Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 1992. Lauro Zavala, *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas*, UNAM-UAM, México, 1993.

Aristocrática (1895-1919), período fundamental de la organización de la producción y del proceso de acumulación moderna en el país.⁶

La vida pública de la ciudad, aquella de calles, plazas y parques, se desenvolvía aún hasta 1885 bajo la luz del gas. Un año después se introdujo el alumbrado eléctrico, iluminando la Plaza Mayor y alguna de sus calles aledañas.⁷ Y aunque tres años después, y bajo la visita de la actriz Sara Bernhardt (1889) los asistentes al Teatro Lima pudieron reunirse a disfrutar de dramas, óperas, zarzuelas etc., no fue sino hasta 1902 que se iluminó el centro de la ciudad. El municipio invirtió en la infraestructura urbana: se reformó la Plaza de Armas, se pavimentaron pistas, los habitantes “transitaron por avenidas anchas como el Paseo Colón y La Colmena,”⁸ se hicieron obras de canalización y se instalaron en la ciudad baños públicos.⁹

La posibilidad de nuevos tipos de contacto entre sus habitantes variaron, carretas, carruajes, y animales de arrastre fueron desplazados poco a poco y empezaron a perder presencia en los espacios públicos; aparecieron la bicicleta (1886), y el tranvía de tracción animal (1878) que trasladaba a los antiguos usuarios de carretas y carruajes de un polo al otro de la ciudad, “del Parque de la Exposición a la estación de tren de los Descalzos,”¹⁰ y que tres

⁶ Jorge Basadre acuñó el término de “República Aristocrática” para este periodo porque percibió en la elite de poder de inicios del siglo XX actitudes propias de las antiguas aristocracias cortesanas europeas de antiguo régimen. Incluso llamó a los hacendados azucareros “barones del azúcar”, resaltando las pretensiones nobiliarias de los oligarcas costeños. Véase al respecto Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú*, Tomo IX, Lima, Editorial Universitaria pp. 375-381. Posteriormente M. Burga y A. Flores Galindo retoman el término. Manuel Burga y Alberto Flores Galindo, *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*, Perú, Ediciones Rikchay, 1991.

⁷ Jorge Basadre, op. cit. p. 375.

⁸ Julio Ortega, *Cultura y modernización en la Lima del 900*, Centro de Estudios para la participación, Lima, 1986, p. 39.

⁹ Desde 1870 se empezaron a construir los primeros canales subterráneos para la circulación de agua potable en la ciudad, y el telegrama no tardaría en aparecer (1875).

¹⁰ Julio Ortega, op. cit. p. 46.

décadas después dejó su lugar al tranvía eléctrico (1907), puesto en funcionamiento por la Empresa Eléctrica Santa Rosa. El animal automatizado, el vagón eléctrico empezó a recorrer las calles de Lima, a su paso de Lima al Callao se vislumbraba la Plaza Bolognesi, de reciente inauguración; muy pronto se le unió el automóvil:

En 1903 los habitantes de la ciudad pudieron ver el primer automóvil a vapor, el "Locomovil"; un año después aparecía el primer automóvil a gasolina, un Richard Bassiere, el Ford se difundiría después -1908-, pero solo hubo unos pocos hasta 1915.¹¹

Años de cambios, transformaciones que involucraron la necesidad de crear lugares, viviendas para los nuevos grupos que surgían en la ciudad al ritmo del crecimiento de las actividades industriales: "en la década del setenta se autoriza la creación de la Victoria [villa o barrio para trabajadores] para las familias obreras"¹². Lima dejaba de ser una villa y se convertía en una urbe moderna, en donde el espacio social se dividía de acuerdo con las diferencias sociales. El barrio Cocharcas se destinó a peones y artesanos. Modificaciones del espacio urbano que tuvieron como aliciente significativo el desarrollo de la actividad industrial. Molinos que procesaban fideo, fábricas de velas, galletas, papel, de bebidas "gaseosas", ropa y alimentos, fueron definiendo una ciudad distinta, y una población que se apropió de los espacios. Multitudes religiosas, gente que trabajaba en las calles -como vendedores-, obreros y artesanos transitaron por los espacios que antes eran privados; espacios antes despoblados, fueron ocupados por los nuevos grupos sociales, las calles se convirtieron para la aristocracia limeña en espacios de mala reputación, y sirvieron para alimentar su imaginario desde la ficción literaria: lugares que de

¹¹ Jorge Basadre, op. cit. p. 376.

¹² Joaquín Capelo, "Lima en 1900", en Richard Morse (comp.), *Lima en 1900, estudio crítico*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1973, p. 18.

noche, aparentaban ser alcantarillas, sirvieron para el inicio de recorridos, de paseos, donde hombres recorrían bajo el presagio del peligro sus calles, en busca de un país no menos extraño y curioso que los de viejas leyendas e historias. Sin duda los cambios y el tránsito de los nuevos pobladores de las calles de Lima, la ocupación de nuevos barrios, sirvió como referente externo para el relato “Un paseo extraño” de Clemente Palma, en donde un hombre “extravagante” Feliciano, el protagonista, va en busca de aventuras, y se introduce en “esa red sinuosa de callejas de un metro de ancho, que constituye todo un mundo subterráneo, toda una ciudad en sus calles y en sus habitantes”, que se encuentra con esos nuevos pobladores de la calle y a quienes desde un despliegue cromático y simbolista nombra como animales, alimañas y fieras de todo tipo:

millones de cucarachas rojas(...) culebras inofensivas y lombrices(...) Sembrados de pelos y con los cuerpos glutinosos los unos, con caparazones y antenas los otros, estos largos como anguilas, aquellos cortos y con los ojos saltados como cangrejos; con ventosas los de aquí, a modo de pulpos, los de más allá negros y pesados y con alas, como pequeños cerdos o pequeñas tortugas que intentaran transformarse en mariposas.¹³

Una insólita belleza de la fealdad subterránea, en una atmósfera extraña. La representación estética no está muy lejana de la perspectiva sociológica, la visión y el estudio que se desarrollaba sobre las condiciones de vivencia de obreros, artesanos, mujeres y personajes de la clase media, en un informe del ministerio de Fomento, nos lleva a un enlace entre la realidad y la creación:

(...) porque por preocupaciones infundadas, por pretendidos respetos sociales y por otras causas igualmente nimias, se alejan [se refiere a los pobladores de los barrios “bajos” o “nuevos”] de los solares y de los callejones, para buscar su albergue sea en las grandes casas de inquilinato o en las llamadas casas de familia. Y en ambos casos en particular en el segundo, ocupan entresuelos, sotabancos, habitaciones interiores ubicadas cerca de los corrales y otros lugares excluidos, inmundos retretes, pequeños, húmedos sin luz y sin

¹³ Clemente Palma, “Un Paseo extraño”, en *El Comercio*, Lima, 7 de julio de 1901, p. 3. En adelante solo citaré el número de página entre paréntesis.

ventilación, verdaderas madrigueras en las que sus moradores viven, cocinan, satisfacen todas sus necesidades, respirando una atmósfera infecta, sufriendo todas las penalidades inherentes a la permanencia en un ambiente en que el aire está confinado.¹⁴

El paseo por las calles de la urbe, de Feliciano, y desde la ficción, parece respetar de todos modos ciertas configuraciones que permiten al lector tender un puente sobre los pilotes de una ilusión de realidad forjada en la escritura, entre un estudio sociológico real y un pasaje imaginario, literario. Las calles, comenzaron entonces a ser espacios de peligro, de perversión para la sociedad tradicional. El sosiego del ambiente refinado del mundo limeño, del Club Nacional (Country Club), la carrera de caballos “el turf”, signos de prestigio y exhibición de una clase social, de una concepción señorial, donde el Bois de Boulogne era el lugar preferido para limpiar las deshonras, en duelo a tiros, de las fotografías de páginas de sociales de periódicos y revistas como *Varietades* [que dirigió Palma], el mundo “oficial” en suma, sufrió un cataclismo. Las calles empezaron a alborotarse con las protestas de los nuevos sujetos. Primero, los cocheros y después los panaderos también se declararían en huelga, trabajadores y artesanos afiliados al anarquismo, pronto se unirían en la Asamblea de Sociedades Unidas. Organizados, los nuevos sujetos de la ciudad transitaron por la misma, reclamaron la jornada de ocho horas (1904), y circularon por los medios impresos, fundaron y crearon periódicos siempre de orientación anarquista o anarco-sindicalista, desde donde graficaban la situación de miseria en que vivían: *Los Parias* (1904-1910), *Humanidad* (1907), *El Oprimido* (1908), *La Protesta* (1911), algunos

¹⁴ Santiago Basurco y Leónidas Avendaño, “Informe emitido por la comisión encargada de estudiar las condiciones sanitarias de las casas de vecindad en Lima”, *Boletín del Ministerio de Fomento*, Ministerio de Fomento, Dirección de Salubridad, Vol. 3, núm. 4, Lima, abril de 1907, p.6.

apoyados por los escritores y literatos de la época.¹⁵ La ciudad y su nueva urbanización dio paso a las manifestaciones populares: “Mercaderes, Espaderos y demás centrales presentaban nutridas ocupaciones,”¹⁶ Muchedumbres de ignorantes y supersticiosos que bajo la égida de un rumor, de una superstición o creencia (como lo era el paso del cometa Halley, en un relato de Palma), podían provocar revueltas: “Ya se hablaba en algunos círculos populares de hacer un saqueo general en las tiendas y bodegas de los comerciantes”(168), sin apreciar que el conflicto se originaba en el desarrollo y las actividades económicas, mismas que aceleraron su dinámica, se apropiaron de la vida cotidiana de sus personajes y de la ciudad: “Lima la pacífica ciudad de los virreyes” (167), fue desapareciendo: “Todo aquello era una sorda labor de vida monstruosa, un reino de pesadilla con una fauna grotesca y liliputiense que hervía en el misterio.”¹⁷ El viaje y la aventura se ambientaron por supuesto con la del mundo nocturno, “ambientación preferida de lo fantástico.”¹⁸No se podría andar sin peligro, más que al caer el día, pero ese peligro era el alimento de la aventura, y del horror ante los seres ambulantes. El hombre, aquel perteneciente al estamento culto, a diferencia de los entes nocturnos, aquellos sujetos populares, habitaba únicamente en la superficie, en lo céntrico, y por ello se le consideraba natural, en la periferia que se extiende fuera de la propiedad se vuelve lo sobrenatural, allí circulan los nuevos pobladores, “masas colgantes que parecían higos”, perros putrefactos “cubiertos de innumerables bestiecillas asquerosas”, la obscuridad se volvió el

¹⁵ El caso de Manuel González Prada [bajo el pseudónimo de D.S.] y su apoyo a *Los Parias* y a *La Protesta*, y el periódico *Integridad* (1910), fundado por el cronista y novelista Abelardo Gamarra “El Tunante”. Véase sobre movimiento obrero anarquista, Piedad Pareja Pflücker, *Anarquismo y sindicalismo en el Perú (1904-1929)*, Ediciones Rickchay, Lima, 1978.

¹⁶ C. P. “El día trágico”, en *Cuentos Malévolos*, Ollendorf, París, 1913 op. cit. p.167.

¹⁷ “Un paseo extraño”, op. cit. p. 3.

¹⁸ Remo Ceserani, *Lo fantástico*, Visor, Madrid, 1999, p. 113.

espacio y se fusionó a la retórica del imaginario gótico, calles que se vuelven pasajes hundidos, aprisionados y misteriosos que obsesionan a la racionalidad y moralidad decimonónica. No era la Inglaterra victoriana, o las villas puritanas de la Norteamérica de E. A. Poe, sino el Perú finisecular, pero las características eran semejantes:

En el siglo XX, con formas distintas y ambiguas, figuraciones góticas han seguido arrojando crítica sobre el progreso de la modernidad, con antinarraciones que contaban el lado subterráneo de la ilustración y de los valores humanísticos, del terror al cambio.¹⁹

El discurso literario en “Un paseo extraño”, y en “El día trágico” se volvió una crítica sobre la aparición de nuevos núcleos sociales y el espacio que en la nueva ciudad habitaban, infligir el temor sobre esos grupos en el imaginario de un grupo social, mencionar de forma ficcional como un destroz social su aparición y una causa de las diversas del desarrollo económico: una ciudad, que no sólo podía ser Lima, sino cualquiera de las grandes urbes del viejo continente que se veía asediada por el mal. Libera imaginariamente todo lo inhibido, utiliza como dispositivos, palabras emblemáticas para simbolizar las personas y los actos, los efectos de los cambios económicos y sociales, y metaforiza los pavores y horrores más recónditos. No es sin embargo un discurso que inscriba a toda la sociedad limeña en su totalidad, de una ciudad entera, de quienes así se comportaron, sino un discurso del estamento culto que florece con la economía del momento, que viste y va en dirección de lo novedoso. Un grupo que se componía de “caballeros” de la ciudad adaptación del gentleman inglés como señalan Manuel Burga y A. Flores Galindo: “Hacían vida intensa del club, residían en casas amobladas [sic] con lujosos muebles del estilo imperio [...] vestía[n] chaqué negro y pantalones redondos fabricados

¹⁹ Íbid, p. 13.

por los sastres franceses de la capital.”²⁰ Quizás el único grupo consumidor de literatura, por supuesto aparte de los literatos y periodistas. Personajes que funcionaban en su momento como “instituciones mediadoras en las formaciones literarias de una época”²¹, quienes normaban de las conductas estéticas e “imponían o legitimaban su difusión”.²² Para soslayar tal dinámica, el escritor tuvo que hacer uso del acto imaginario, de invención, y aparentar una forma fantástica, simular una desconexión con su mundo circundante.

Lejos de la literatura, en las relaciones conflictivas del crecimiento urbano de Lima, la aristocracia no pudo detener estas nuevas presencias en el espacio público. Se trasladó junto con los llegados del extranjero, producto de la inmigración y de la inserción del capitalismo europeo en la conducción de la vida económica, a poblar nuevos barrios: “he hecho construir en la avenida de la Magdalena una villa o chalet que reúne todas las comodidades apetecibles”.²³ Miraflores, Magdalena del Mar y San Isidro, fueron los nuevos barrios –suburbios que florecieron, con nuevos pobladores; se instalaron e hicieron de ellos un lugar exótico e internacional.²⁴ Aparecieron nuevos escenarios de estilo arquitectónico llamado neocolonial, la casa –hacienda de grandes patios y de ventanas con rejas, lugar que alimentó el cosmopolitismo de los grupos sociales que con nostalgia se negaban a olvidar, y evadían las nuevas alteraciones de la ciudad:

²⁰ Manuel Burga y Alberto Flores Galindo, *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*, Ediciones Richkay, Perú, 1987, p. 84.

²¹ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura y sociedad*, Hachette, Buenos Aires, 1983, p. 39.

²² Ídem.

²³ “El día trágico”, op. cit. p. 178.

²⁴ Véase sobre el barrio de Miraflores, Luis Alayza y Paz Soldán, *Historia y romance del viejo Miraflores*, Lima, Editorial Cultura Antártica, 1947.

Una de mis posesiones rústicas era la Granja Blanca, que primitivamente fue ermita y uno de mis antepasados convirtió en palacio. Se encontraba en el fondo de un inmenso bosque, fuera del tráfico humano.²⁵

La casa se volvió un refugio, un castillo semejante al medioevo: “un castillo de Suabia” inexpugnable “señorial morada resuelto a romper todo vínculo con la humanidad;”²⁶ el espacio, el mundo escenario, se vuelve de lo intangible a lo tangible, configura un espacio a la vez clausurado, sugiere una idea de orden, una clausura a lo público y un ensanchamiento de lo privado. La morada dará paso a otro espacio más íntimo: la habitación.

Manuel Burga y A. Flores Galindo han sintetizado en las características más resaltantes del estilo de vida de la oligarquía de este período, su profundo catolicismo, hispanismo, carencia de proyecto nacional, sistema endogámico, pero sobre todo su comportamiento señorial compuesto por un notable culto al honor, a la vida de lujo y de ostentación, además de su paternalismo, su incuestionable racismo y consecuentemente su sentido de superioridad sobre la inmensa mayoría indígena y mestiza del Perú. Incluso estos autores perciben en la oligarquía un sentido extremadamente rígido y enclaustrado de la vida que les llevó a vivir literalmente encerrados en las viejas e inmensas casonas limeñas heredadas de sus ancestros españoles. .²⁷

²⁵ C. P. “La granja blanca”, apareció por primera vez bajo el título de “¿Ensueño o realidad?”, en *El Ateneo*, vol. 1, núm. 2, Lima, mayo de 1900. La referencia es de la edición de *Cuentos Malévolos* (1904), op. cit. p. 127-128. El cuento trata sobre una pareja de enamorados quienes se sustraen del mundo para hacer sus vidas, ella “Cordelia” fallece y el protagonista describe la vida que lleva con ella, sin saber si se trata de la permanencia de la mujer como muerta o de la hija de ambos.

²⁶ C.P. “El Nigromante”, *Prisma*, núm. 13, Lima 1 de mayo de 1906, p. 6.

²⁷ M. Burga, A. Flores Galindo, *op. cit.* p. 86.

3.3. El reducto de la privacidad: la habitación

El exterior se vuelve perverso, un espacio que crece y aparenta ser infinito: es la ciudad bulliciosa, poblada por multitudes anónimas, grupos que para la aristocracia aparentan no tener una relación de tipo emocional y/o solo de tipo funcional o de mera conveniencia; calles en las cuales el hombre está solo y deambula sin apoyo. Las calles y las plazas públicas, el teatro, lugares exteriores de socialización del individuo, al parecer se pervirtieron con el paso de la muchedumbre: se volvieron peligrosos, contaminantes, y el hogar, la habitación o el gabinete pasó a ser un refugio paradisíaco: “Durante dos semanas transformó su cuarto de baño en alcoba, en la alcoba más estrambótica del mundo.”²⁸ La habitación trazó en el sujeto, un círculo que lo separaba de los demás, reforzó la soledad en el silencio, en el aislamiento y además incorporó la funcionalidad fantástica del círculo mágico en que el hombre se sabe protegido y desde el cual no sólo se comunica con las potencias sobrenaturales sino que incita a buscar viajes y aventuras individuales, “la habitación transmite impresiones de separación y de radical diferencia entre los hombres, es la encarnación de un poder negro e impenetrable”.²⁹ La privacidad mantuvo sus ilusiones, “el interior representa el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado.”³⁰ La compañía de otros sujetos era sustituida en el interior por objetos que reunieran lo pasado y lo lejano en una pletóra de libros:

Estaban una curiosa edición del *Gentibus Septentrionibus*, de Olaus Magnus, llena de candorosos grabados en madera representando hombres, países y monstruos, la *Cosmografía* de Munster, edición de 1596; la *Geografía* de

²⁸ “Un paseo extraño” op. cit., p.3.

²⁹ Irène Bessiére, op. cit. p. 106. La traducción es nuestra.

³⁰ Walter Benjamín, *Iluminaciones II (Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo)*, Taurus, Madrid, 1972, p. 182.

Strabón, edición de 1562; la edición latina de 1570 de Dioscórides; otra de los Viajes de Marco Polo...³¹

Espacio de invocación a lo selecto, a lo raro y exquisito, aparente seriedad, buscando captar al lector, al que los usurpadores de las calles no tenían acceso. Enumerar textos, análogos a objetos suntuosos y artísticos que podría dar su tiempo, define al mismo tiempo, el consumidor de arte, de literatura y de sus cuentos. Sólo existía un escaso público lector, y ese pertenecía fundamentalmente a la élite acomodada, el cual irónicamente se abastecía de diarios y revistas más que de libros, el que adoptaba la representación de la nación, “el sector más ilustrado, que sin duda era a la vez el sector socialmente dominante. Era la prueba irrefutable de la condición más culta de la nación.”³² Ese era el público real de Clemente, el escritor, y a él debía dirigirse adoptando sus intereses y marcando lazos que aparentaban no tener un nexo, pero que eran vasos comunicantes, los cuales le adjudicó mayor valor imaginario que concreto, por eso se propuso ejercer a fondo el potencial fantástico.

La habitación, lugar privado donde se emprendía un viaje más allá de las fronteras de la habitación, no importa que para ello se hiciera uso del “manjar del viejo de la Montaña, el hachisch divino”³³ De manera indirecta también hacia relieve de una moral sumamente represiva, que llevó a la aparición de un comportamiento oculto y subterráneo, a una doble vida.³⁴ Desde la habitación, un estrecho recinto donde la vida adquiriría un sentido diferente, se proyectaron

³¹ “Un paseo extraño, op. cit. p. 3.

³² Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*, Editorial Horizonte, Lima, 1994, p. 159-160.

³³ C.P. “Leyendas de Hachisch”, *El Ateneo*, vol.6, núm. 38, 1905. Las referencias corresponden a *Cuentos Malévolos*, (1904), op. cit. p. 154. “Leyendas de Haschisch,” desarrolla los diversos viajes que un hombre realiza por el Asia para olvidar a su amada muerta.

³⁴ Es significativo que en diversos cuentos de Palma, la representación de algunos personajes sea como adictos al opio u otras sustancias prohibidas, a su manera intenta problematizar el conflicto de los “fumaderos de opio” que proliferaron en Lima durante las dos primeras décadas del siglo XX. Lugar exclusivo, prohibido para las clases populares. Véase Fanni Muñoz Cabrejo, *Diversiones públicas en Lima 1890-1920. La experiencia de la modernidad*, PUCP-IEP-Universidad del Pacífico, 2001.

sus fantasías sobre cuanto le rodea, en ellas ocurrieron transfiguraciones ajenas a cuanto acontece más allá de su vivienda, lejos de las ocurrencias y accidentes de la vida diaria. Una temática frecuentemente de interiores, que correspondía a la sensibilidad de un estrato social cultivado.

A veces para sentirse lejano de la vida mundana no faltaba una habitación, sino que el cuerpo, se volvía un espacio, un lugar por explorar, lo más privado que se tenía, y desde él, se alejaba de lo público, pero aún allí se presentaba el desarrollo dinámico del exterior:

Veía el corazón repartiendo la sangre por todo el cuerpo con la regularidad e isocronismo de una máquina de vapor; veía la fermentación de los mil jugos, la actividad torpe e irregular del aparato digestivo, veía la rígida gravedad del esqueleto soportando, como un apuntalamiento complicado ideado por extravagante arquitecto, las mil maquinarias, cuyo trabajo simultáneo constituye la vida.³⁵

Un espacio peculiar que anuncia quizá el fluir del monólogo interior, y la corriente del pensamiento, al incluir y combinar en fragmentos representativos lo que será el exterior, la tecnología en su interior, lo biológico. Experimentación, en el espacio del cuerpo, el descubrimiento de ser otro, de habitar las circunstancias de su existencia, aspectos de la transformación interior del ser en un espacio, un universo interior y visto desde la individualidad. Por medio de este proceso, de habitación-interior, el individuo en su soledad logra penetrar, conocerse, y de forma conflictiva lo relaciona con lo nuevo sorprendente pero a la vez aborrecible: objetos y dinámica de la transformación tecnológica, que va habitando en la ciudad, aquello que afecta el mundo cotidiano y que se yuxtapone con otra cotidianidad, una que poco a poco desaparece, se diluye. Una visión reactiva a la modernización socio-económica, que se pacta en una huida hedonista de las calles, del espacio

³⁵ C.P. "Leyendas de Hachisch", op. cit. p. 162.

exterior. Un discurso desde la literatura de la interioridad, por inseguridad social ante aquellos que se habían apropiado del espacio exterior.

La crisis de una conciencia abismada por la disparidad entre ser y conocer y que en el interior, en el individuo se inscribe en anchura y en profundidad al máximo, al despliegue psicológico, una subjetividad que desborda el discernimiento y sobrepasa los límites ideológicos de la racionalidad. Es decir, la representación de la clase social venida a menos, y retomada a partir de la figura de los personajes, se vuelve una representación introvertida, se retrae, hacia los íntimos sentidos de un deseo diluido, y que a veces toma forma en una personalidad psicótica, en el delirio, las manías, alucinaciones, obsesiones, fobias y/o neurosis, explayando los estados mórbidos. La intimidad como parte de lo privado, supone un punto preciso de un proceso histórico determinado. La existencia de este rasgo de la privacidad supone, a su vez, una redefinición de la frontera entre lo doméstico y lo público, y ello implica una identificación de lo familiar con lo privado. El recinto doméstico se convierte en un lugar de la observación de la mirada subjetiva. Si el costumbrismo literario representó el espacio real, en el modernismo y en su forma fantástica, éste fue devorado por el espacio social urbano, y por ende se buscó la ruptura, evadir la referencia “nacional” y dirigirlo, situar las narraciones en lo cosmopolita.

3.4. La lejanía, fantasía y evasión.

El carácter de lo cosmopolita adquirió una gran relevancia y presencia en la literatura del modernismo, los cuentos de Clemente Palma, inscritos dentro de esta corriente literaria, no dejan de lado esta característica cosmopolita.³⁶

³⁶ “El término cosmopolita empieza a ser usado en el siglo XVI, ya con un sentido de ciudadanía universal, y con énfasis en relación a lo extranjero. Aparece por primera vez en 1560, usado irónicamente

Cosmopolita se entendía como un ciudadano universal, un ciudadano del mundo, que consideraba al universo como patria suya. Ser cosmopolita no se basó ni en una identificación emocional global con la realidad de otros países, ni con una estrecha afición por el viaje, sino como un proceso de sublimación de la realidad histórica, de la huida del ambiente de inmigrantes, trabajadores y pequeña burguesía que caracterizaba no sólo a la capital peruana, sino a diversas, cercanas y lejanas capitales del mundo, desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Lima, sufría los efectos de la transformación, de la modernización económica y los efectos culturales que ello producía, el mundo circundante había sido dominado por un materialismo hostil. Los relatos de Clemente rechazan el contacto directo con la realidad de las calles y la gente que la puebla. Palma adopta el cosmopolitismo en tanto apertura de fronteras culturales y como conversión de ese factor histórico –social en su escritura. De tal manera que Europa, Asia, las ciudades de oriente, y los países nórdicos no aparecen como representaciones de la vida cotidiana, sino que hay una identificación con esos lugares solo desde la perspectiva estética:

(...) he vivido en Noruega, por mi madre soy noruego, pero mi padre me hizo súbdito inglés. En Noruega me casé. Mi esposa se llama Axelina o Lina, como yo la llamo, y cuando tengáis la ventolera de dar un paseo por Christianía, id a mi casa, que mi esposa os hará con mucho gusto los honores.³⁷

Noruega, Rusia, Grecia, no son espacios que con sus calles y ambientes populares, su gente, sean el ensueño e imaginario que el autor desee, sino

por un francés para autodeterminarse.” Jorge Schwartz, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*, Oliverio Gironde y Oswald de Andrade, Beatriz Viterbo editora, Rosario, Argentina, 1993, p. 16.

³⁷ C.P. “Los ojos de Lina”, en *El Comercio*, Lima, 5 de mayo de 1901. Las referencias corresponden a la edición de *Cuentos Malévolos*, Imprenta Salvat y compañía, Barcelona, 1904, p. 71. Quizás el cuento más conocido de Clemente Palma, “los ojos de Lina” desarrolla el amor del marino Jym, por Lina, quien como ofrenda de su amor le entrega lo más preciado que tiene: su par de ojos.

que por medio de un filtro estético, la escritura y la creación, relaciona estos espacios en su obra; si bien se trata de una identidad internacional, cosmopolita, ésta se encuentra alejada de cualquier realidad que no sea artística. El imaginario entonces, se compone de símbolos fundados en estereotipos, creados por la cultura occidental, y que tenían fuerte arraigo en la sociedad peruana, principalmente la que habitaba en los centros-ciudades comerciales: Lima, Callao, Trujillo, Arequipa. Los elementos que los componen son atributos e insignias culturalmente aceptados, lugares no tan comunes, que representan una realidad exótica, rara, excepcional, para un lector que generalmente no la conoce. Espacios, ciudades distantes de las cuales no se describe la vida ordinaria, ni tampoco se ofrece una reacción emocional, una curiosidad por saber cuál es el mundo cotidiano de esas ciudades, porque son realidades creadas, espacios y lugares que no tienen correspondencia directa con el mundo del referente o del lector, pero que aparentaban ser experiencias propias, como un rasgo de espacio “real”: “No voy a referiros una balada ni una leyenda del Norte, como en otras ocasiones; hoy se trata de una historia verídica, de un episodio de mi vida de novio.” (71)

Un cosmopolitismo que se refugia en espacios estéticos, interiores cada vez más limitados y aislados, huyen del espacio abierto, de la calle, y si acaso aparece el espacio externo, el paisaje, este surge bajo una perspectiva fantástica:

Un día me llevó Djolamaratta a un valle oscuro rodeado de pardas montañas tan altas como el Himalaya. Por todas partes se veían las enmarañadas copas de árboles extraños. El aire tenía un olor repugnante, como el de la sala de un hospital de gangrenados. (...) Las flores apenas abiertas, caían moribundas

sobre el césped raquítrico y gris; sus pétalos ardían en violenta fiebre, y sus estambres se estremecían y retorcían en las convulsiones de intenso dolor.³⁸

Cosmopolitismo que mira con recelo el mundo moderno, esencialmente burgués, que adquiere un carácter de desaveniencia, que se aleja de su propio ambiente como referente literario, porque es mundano, pero mundano también es el extranjero y no sólo su país. Cosmopolitismo como ruptura con el canon literario anterior, realismo y costumbrismo literarios, y con la cultura criolla; por ello sale no se detiene en la naturaleza peruana y/o hispanoamericana como referente de creación., por ello en su obra cuentística, solo un relato sitúa un referente directo a la ciudad de Lima: “El día Trágico”, y de manera indirecta, subjetiva e imaginaria “un paseo extraño”.³⁹ Romper con un canon literario, con una cultura significó no pretender mostrar la realidad circundante, no buscar dejar registro, testimonio realista de la particularidad de su contexto, como el movimiento realista al que se opone, pues éste era:

una referencia de la realidad histórica inmediata, un modelo de oralidad espontánea, un interés por la historia cotidiana, mediante largas descripciones detallistas, y minuciosas que delineen el espacio, el entorno. (...) patrones del naturalismo y el costumbrismo literario⁴⁰

Un distanciamiento y ruptura con la cultura y la literatura anterior, con la escuela realista, que se nutrió en la medida de lo que es posible atribuirle un programa consolidado en las ideas del positivismo y su preeminencia del carácter real, comprobatorio de los actos y hechos, como señala Cassirer:

³⁸ “Leyendas de Haschischs”, p. 157.

³⁹ “El día trágico”, relata la angustia de un hombre por la superstición que trae consigo el paso del Cometa Halley, por el mundo y en la localidad que reside: Lima; angustia que lo llevan a la construcción de un búnker, para la protección de él su esposa y su suegra.

⁴⁰ M. Watson-Espener, *El cuadro de costumbres en el Perú decimonónico*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1979, p. 72 y 74.

La regla fundamental del positivismo, consiste en afirmar que toda proposición que no pueda reducirse con el máximo rigor al simple testimonio de un hecho, no encierra ningún sentido real e inteligible.⁴¹

Exigencia de verificar, que repercutió en todos los planos de la cultura, y que sin embargo en los cuentos, la ruptura y distanciamiento se manifestó en la construcción de espacios exóticos y remotos, de aparente desconocimiento, lejanía que funcionaba como elemento fantástico, pues como Mary Erdal Jordan considera, “una de las indudables causas del efecto “inquietante “ de lo fantástico, radica en esa dicotomía permanente de lo nombrado/lo incognoscible”.⁴² El espacio, junto a los personajes cosmopolitas: Jim, Axelina, Stanislas, etc., fueron los recursos de los cuales hizo uso la obra de Clemente Palma para darle un carácter fantástico, imaginario; lugares situados en un tiempo histórico y en un espacio geográfico aparentemente impreciso: Christianía, Upernawick, Trapobana, entre otras, ciudades que desfilan como espacios no de un referente real, sino como una presencia de ilusión. Se crea un espacio imaginario, pero aunque no haya una descripción que fomente el interés por generar una imagen del lugar, que situé con rasgos y características el mismo, sí hay una carga referencial que lo vuelve un punto de fijación y que permite buscar elementos análogos en un espacio real: como señala Luz Aurora Pimentel, “nombrar una ciudad, aun sin describirla es suficiente para proyectar un espacio ficcional concreto, ya que el nombre propio es, una síntesis de significaciones que informan al objeto nombrado.”⁴³ Procedimientos de invención que se reencuentran y se reconocen de la

⁴¹ Ernst Cassirer, *El problema del conocimiento en la filosofía y en las ciencias modernas*. T. IV, FCE, México, 191993, p. 298.

⁴² Mary Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Iberoamericana, Madrid, 1998, p. 13.

⁴³ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI Editores, UNAM, 2001, p. 33.

imaginación a lo concreto, de forma simbólica, para manifestar lo que no convenía decir en forma directa.

Dar entrada en la creación a otro espacio que aparenta no tener lazos con la realidad cotidiana, implica sustituir un ambiente familiar, lo cómodo, lo conocido por lo extraño, lo misterioso, lo no familiar, mundos distantes y por ende desconocidos, que involucran lo ominoso.⁴⁴ Espacios imaginarios aparentemente, que están más allá de la estructura limitadora de lo humano y lo “real”, en control sólo de la palabra y del imaginario, que percibe la falta de satisfacción y la frustración que se experimenta ante un orden cultural que desvía o derrota al deseo.

En cierto grado la aparente referencia a un lugar desconocido, es un proceso de construcción imaginaria y de lo fantástico, no es sino la representación del imaginario de las élites, de los grupos hegemónicos de la república independiente, de un deseo y nostalgia de una comunidad sin realizar, o de un país del futuro, y que a partir del fin de la guerra del pacífico, desde el momento en que el país inició el proceso de incorporarse a la civilización industrial, se volvió un espacio re-imaginado frente a los engaños y las decepciones de la guerra y del desarrollo: “Lo que surgió para nosotros fue una vigorosa desesperación, un anhelo de revisión total, un acento de veras patético, cuál no habíase oído ni en los más frenéticos momentos del romanticismo”.⁴⁵ De una Lima que no cesa de producir su propia desaparición, y que se mencionará

⁴⁴ El “Das Unheimlich” de Freud, quien desde un eje psicoanalítico analiza la literatura fantástica y su relación con la cultura. Freud indagaba en la obra de E. T. A. Hoffmann y partía de los campos semánticos: Unheimlich como elemento -sea personaje o lugar- como antónimo contrario de lo familiar, lo confortable y lo cotidiano, por un lado y por el otro, lo oculto, lo disimulado que causa angustia porque no se concibe como familiar. Sigmund Freud, “Lo ominoso”, en *Obras completas*, V. XVII, Amorrortu, Buenos Aires, 1997, p. 239.

⁴⁵ Luis Alberto Sánchez, *La literatura peruana*, Tomo VI, p. 632.

con nostalgia en la crónica 15 años después de José Gálvez, y su texto *Una Lima que se va* (1921). Dar cuenta de lo perdido, será recuperar desde los cuentos, desde una forma imaginaria y fantástica: el cosmopolitismo, la búsqueda de un mundo cotidiano, una ciudad y sus dinámicas sociales culturales que se diluyen. La guerra había concluido, y con ella una Lima partió, la juventud era entonces cosmopolita y antitradicional, pero también pesimista, decadente, Gálvez como vocero de una generación lo hizo manifiesto:

Nos creíamos ricos y privilegiados (...) por eso los niños de las épocas inmediatamente posteriores a ella, alimentamos nuestro espíritu con la paradoja del relato fantástico de pasadas opulencias con la dolorosa y miserable realidad presente.⁴⁶

Los cuentos de Palma, entonces se conformaron desde una forma prospectiva, se anticiparon a la crónica de José Gálvez, y con una eficacia de creación que tocó las características del cuento decimonónico fantástico.

Disconformidad expresada como una superación del provincialismo, del desplazamiento geográfico y cultural hacia otros climas, culturas occidentales u orientales, como una forma de evadir la situación cercana, Porque no lo explica solo o principalmente a partir de su circunstancia, del condicionamiento local, ya que la problemática no es sólo de una nación, sino que va más allá, es una visión del mundo originada de una percepción particular, se trata de efectividad estética y no de actualidad empírica, verificable. No solicita ser sometida a exigencia de veracidad, porque no respeta el pacto de la mimesis realista, en palabras de Lotman, no es un acto de reflejo, entendiendo reflejo como copia, sino es “siempre una realidad en otra, es decir es siempre una traducción”.⁴⁷ Y es que al construir el espacio no impuso, el autor, un forzado

⁴⁶ José Galvez, *Una Lima que se va: crónicas evocativas*, Lima, Eufurión, 1921, p. 182.

⁴⁷ Iuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1970, p. 262.

valor referencial o una relación de obligada dependencia (recta) con respecto a la cultura peruana, la cual de manera indirecta determinó el proceder ficcional, un mundo transfigurado que dependió de una peculiar circulación de signos. Se vive en una realidad social, se nutre de cuanto en ella crece, se las niega porque la encuentra desustanciadas, exhaustas, sin vitalidad, limitadas puestas de lado, entonces se buscó la armonía y la gracia en algún lugar remoto y cuanto más lejano mejor, pues la distancia hizo improbable la decepción y es en esa construcción distante negadora de la realidad cotidiana, que entonces se vertieron los tópicos, las problemáticas particulares, erosiones, destrucciones de falacias que indirectamente representaba, que aparentaban ser actos imaginarios, ilusiones de evasión, pero que en el fondo eran representaciones, crítica a las actitudes burguesas y al sistema económico, en el momento de construcción de un Estado nacional y de la formación de la oligarquía. Temores de un mundo en crecimiento, no sólo urbes, sino grupos sociales, e ideas que florecían.

Representaciones literarias de una aristocracia en formación, pero su discurso se movió y fue aceptado, sus cuentos encontraron recepción en una parte de la sociedad, aquella que habiéndose servido del “progreso” requirió cultivar los prestigios de la novedad. En una época en que emergía una nueva clase económica de gran poder adquisitivo –una burguesía- que desplazaba a la vieja aristocracia, ávida de poderes, placeres y costumbres, este nuevo grupo tuvo que construir un nuevo imaginario, echando mano del naciente proceso de modernización que le proponía el pacto comercial con Europa, un pacto que se desdoblaba en el aspecto cultural. En esta nueva clase

emergente, y su imaginario también se insertaron los huachafas,⁴⁸ pero otros grupos sociales, quedaron marginados, si acaso su aparición sólo fue desde la forma artística y desde una determinación decadente.

Relatos que desde la construcción de su espacio, disfrazados de asuntos exóticos, extranjeros y lejanos, hizo un llamado, una acometida contra los preceptos, las prácticas que la élite iba creando, de apropiación del universo del arte y de la cultura, y no de los desheredados, aquellos anónimos que transitaban por la ciudad. De forma paralela los cuentos desarrollan una mirada irreverente sobre la nueva sociedad, aquella con la cual nace y se identifica, como fue norma del tiempo, el cuestionamiento es desde un ángulo social, aspecto que se transformaba a grandes pasos bajo el temporal positivista, que se amparaba bajo el pretendido orden benevolente de la nueva sociedad.

Aspectos que no se presentan como vehículos de una racionalización, es decir, no expresan directamente el significado de una situación contradictoria, sino a partir de la construcción de un espacio contradictorio a un referente cercano, por ello lo magnifica, lo distorsiona, hasta alcanzar un alto grado de ficción; la necesidad de inventar en sus relatos, como un artificio, un lugar paraíso artificial en el cual sin embargo fuera posible lo imposible, resguardando no sólo la subjetividad más viva, sino además, logrando que sus significados no sean resueltos de la manera sencilla en la conciencia del lector. Se opone a la descripción decimonónica, por su carácter convencional, y su ingenua voluntad didáctica de documentar la realidad –patrones del realismo literario-, lo que le permite la liberación absoluta de lo fantástico como

⁴⁸ El término Huachafa tiene su referencia en los dichos populares, alimentado por la vieja aristocracia, se definía como un huachafa a aquel limeño adinerado que sin embargo carecía de cultura.

mistificador de la realidad, en la entraña misma de una visión del mundo en la que todas las tergiversaciones son posibles y como el juicio de una ideología conservadora específicamente positivista que negaba la imaginación y por ende lo fantástico, como creación literaria de transformación estética del mundo real.

Sus relatos, desde la perspectiva del espacio producen una imagen debilitada del mundo, no es incapacidad de aprehender el todo que es la realidad, sino una forma de tener una coherencia con los valores y el imaginario de un grupo, pero también de forma paradójica, presentar una crítica al grupo que intentaba controlar una sociedad inestable y cambiante, por ello su urgencia por responder a hechos sociales que amenazaban posiciones de privilegio o aspiraciones aristocráticas. Bajo la forma prosística del cuento, cargado de imaginación y espacios distantes como un sinónimo de fantástico, Palma mella la agudeza de su ataque, hace una trasmutación de lo cotidiano, forja relatos aparentemente sin un grado de relación con la sociedad limeña, ese único público que se le ofrece como lector. El positivismo como proyecto ideológico dominante por una parte, y la incipiente modernización socioeconómica, por otra, crearon tensiones culturales, que se manifestaron en su obra, en lo que se asumió como evasión: un rechazo a la vida rutinaria de Lima y de Hispanoamérica, que en su afán de modernidad, sólo llegó a ser una caricatura del modelo imitado, de la falsedad de la ilusión por un discurso dominante. De tal forma, que la invención de espacios vista como fuga o evasión lleva en sí una visión de la realidad, sólo que el mundo cotidiano se enmascara en el mundo de la invención, de lo fantástico. Si el uso del espacio remoto lo acerca a una enajenación, una carencia de originalidad, parecería

ingenuo reclamarle otra conducta que en la época no tuvieron otros escritores, y de otras geografías. Quebrada la unidad del paradigma clásico, recompone la comunión armónica del orden natural con el sobrenatural, dislocando el sistema de referencia a lo real. Espacios evanescentes y etéreos cargados de una atmósfera mórbida, invenciones de representación simbólica, opción por el cosmopolitismo; los relatos aparentan perder todo contenido histórico, hacen uso de una lógica acercan y refuerzan un imaginario que subsistiría por muchos años, y con él, un grupo en dominio: la oligarquía.

La construcción de un imaginario en los cuentos de Palma, se funda en la ausencia de un paisaje externo, y en su lugar hace acto de presencia un espacio imaginado, fantástico como un lugar para la aparición del elemento insólito. Sus relatos se componen en una construcción imaginaria resultado no sólo del conflicto entre el arte y los procesos capitalistas, sino de forma paralela por la situación histórico y social que enfrentaba la sociedad peruana.

*¡No me toques, que a Cristo por esposa
Destinada me tienen!
“La novia de Corinto” Goethe.*

*Muy superiores a los hombres, tanto física como
mentalmente, son las mujeres de Lima.
“Travels in Peru”
Johann Jakob von Tschudi*

Capítulo IV

Mujer perversa, mujer virtuosa, la figura femenina.

El fin del siglo XIX y el inicio del siglo XX fue escenario de múltiples cambios: económicos, socio - políticos, ideológico, literarios, incluidos los de índole sexual, como la modificación de los parámetros de la conducta femenina hasta entonces vigentes. La proliferación de prejuicios sobre la mujer y su vida sexual, desde la cultura y la vida social fueron desde siempre materia prima para la literatura. Michel Foucault nos advierte contra la necesidad de superar tal prejuicio, y ver al siglo XIX “como un campo de tensiones discursivas en torno al sexo y a la mujer”¹, aunque en las costumbres no hubiera tanta liberalidad; éstas, a diferencia de otros procesos, sea políticos o económicos, fueron más lentos.

La mujer y su sexualidad fueron uno de los diversos temas a discusión en los diversos cambios del fin de siglo XIX. Una diversidad de discursos que limitaban a la mujer a un solo destino, el de la maternidad, y por extensión vinculaban: sexualidad, naturaleza, mujer y bestialidad. De una forma u otra la identidad de la mujer y su sexualidad, se construyeron principalmente a partir de dos imaginarios que aún seguían circunscritos a una perspectiva religiosa: por purificación o demonización. La mujer como sujeto social, sin embargo, no

¹ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, tomo I, Ulises Guinazu (tr.), Siglo XXI editores, México, 1982, p. 36.

pasó desapercibida ante los cambios que se desarrollaron durante la transición entre dos siglos, de ser mero acompañante del hombre se tornó cultural y socialmente en una otredad, vista de manera frecuente como un ente amenazante desde lo cotidiano, desde el ámbito doméstico y en el lecho amoroso.

En la cultura de fin de siglo, dos figuras o estereotipos sobre la mujer se percibieron: por un lado la mujer frágil asociada a la maternidad asexual, etérea “que engendra un verdadero culto a la monja doméstica”², y por el otro, el tipo de la mujer fatal, ávida de sexo, devoradora de hombres. La literatura finisecular construyó así un campo de tensiones entre dos tendencias sobre la representación erótica del personaje femenino: una secularizante que acentuaba el placer; y otra mistificante, que intentaba borrar la sexualidad.

4.1 De la pureza y el matrimonio

Antes de 1870, el principal lugar que las mujeres pías frecuentaban era la iglesia para guardar recato se cubrían, aparecían como las “tapadas”, mujeres de percepción muy común desde el siglo XVII, nombradas así por su vestimenta constituida de la saya y el manto:

La saya consistía en una falda plisada de arriba abajo, totalmente ceñida al cuerpo. El manto, velo de seda, sujeto atrás con un cordoncillo al cinturón en el punto donde comienza la saya, de allí le sube a la espalda, hombros y cabeza, se une adelante y se le junta contra la frente cerrando en forma tal que solamente queda libre un pequeño espacio triangular al lado del ojo.³

Y circulaban desde el espacio consagrado a la adoración católica hasta sus casas, o a los espacios privados, donde socializaban.

² Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad, La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Vicente Campos González (tr.), Editorial Debate, Madrid, 1994, p. 24.

³ Fanni Muñoz Cabrejo, *Diversiones públicas en Lima, 1890 – 1920. La experiencia de la modernidad*, Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001, p. 37.

Los cambios prematuros de la modernización económica, del intercambio cultural, de las modas entre Europa y Lima, provocaron que las tapadas dejaran de ser una visión más de la ciudad y permanecieron en el recuerdo,⁴ y quedaron iconizadas en la pintura del alemán Johann Maurice Rugendas y del francés Leónce Angrand, volviéndose emblemáticas de la cultura peruana. Se imaginaba su rostro y su figura, bajo la vestimenta, pero era muy poco lo que describían de su carácter; en la literatura, la mayoría de las veces, se les retrataba como mujeres hermosas y vanidosas, y con un aparente fin, buscar matrimonio: “bajo la coquetería, la limeña festiva, cháchara, espiritual agudeza, sal criolla, (...) buscaba un esposo.”⁵ El fin de siglo modificó sin duda la figura de la mujer, luego de diez años de la derrota frente a Chile, la ciudad y la sociedad se vitalizaron; junto a las imágenes del cambio de siglo, impregnadas de las ilusiones del progreso, emergieron las mujeres, y sus cuerpos dispuestos a transitar los espacios públicos. El desarrollo de las actividades comerciales ciudadinas, resultó una tentación irresistible para las mujeres que impregnaron con su presencia las calles de la ciudad, instalando en ellas una nueva imagen:

(...) la indumentaria femenina se aclara y los cuerpos se asoman, a veces no tan tímidamente; las mujeres recogen sus largos cabellos, los adornan con flores y permiten vislumbrar cuellos y nuca. (...), la seda y el satén reemplazan los pesados géneros oscuros que antes cubrían los tobillos femeninos.⁶

⁴ Keith McElroy, señala, que la tapada fue recordada y preservada en fotografías, calendarios e historias como un símbolo de identidad nacional, mucho tiempo después de que el traje mismo ya no se usara más. Hacia fines de siglo XIX las fotografías de las tapadas eran un objeto de colección y también de diversión para las señoritas de clase media, quienes se fotografiaban con el traje. Fotografías que eran vendidas a los turistas extranjeros. También señala que aunque la vestimenta desapareció, la imagen sobre la mujer de sobriedad se conservó entre los hombres de la época. Keith Douglas McElroy, *The history of photography in Peru in the nineteenth century, 1839-1876*, Tesis Doctor of Philosophy in Fine Arts, University of New Mexico, 1977, p. 329. La traducción es nuestra.

⁵ Ricardo Palma, “la limeña” en Ventura García Calderón, et al, *La Limeña*, (antología), Concejo Provincial de Lima, 1959, p. 12.

⁶ María Emma Mannarelli, *Limpias y modernas. Género, higiene y cultura en la Lima del novecientos*, Ediciones Flora Tristán, lima, 1999, p. 34-35.

El cuerpo de las mujeres se afinó para descubrirse, una manera distinta de lucir la imagen más sensualizada, el rostro y sin duda una manera de matizar los sentimientos. El estereotipo se modernizó, la exótica y singular mujer “tapada” fue desplazada por la cada vez más frecuente imagen de la mujer bella y sofisticada, una mujer cosmopolita.

Pero los cambios no iban todos al mismo ritmo. Fueron años de una fuerte presencia de la Iglesia Católica en la vida social de los peruanos y a pesar de las críticas clericales y modernizantes, la Iglesia no perdía terreno. El derecho canónico era el que regulaba la vida privada de los individuos. El discurso teológico, se unió entonces al intelectual y al científico de la época, para mantener una imagen de la mujer que se caracterizó por asumir una inferioridad y un condicionamiento biológico y social. El discurso dominante de la época, estableció la realización plena de la fémina como individuo en el matrimonio, donde “abandonaba a la niña biológica y adquiría una realidad social.”⁷ El ama de casa era vista como el sustento moral de la familia, y su dependencia económica estaba ampliamente justificada por el hecho de que ella organizaba a la familia y cuidaba a los hijos. Era un ser abnegado y amoroso, su elegancia y belleza eran raramente mencionadas, en contraparte a su religiosidad y moralidad. Las críticas en ese entonces, eran muy fuertes para aquellas que no escogieran el matrimonio o la iglesia como metas para su vida. Aquellas que optaron por una profesión o las actividades laborales, sufrieron los prejuicios, la marginación,⁸ y la burla.⁹ En el imaginario de

⁷ Ibid., p.213.

⁸ Elvira García da varios ejemplos de cómo la mujer de clase media y de otros sectores sociales, no sólo se dedicaron al matrimonio y las visitas a la Iglesia, sino que además optaron por profesiones poco

Clemente Palma la mujer no tenía nada de pasiva, detrás de la novia y la esposa había un sujeto activo lleno de sensualidad y erotismo, y por supuesto un ser pensante:

(...) veía yo pasar por sus pupilas, al mirarme, en la forma vaga de pequeñas sombras fugitivas coronadas por puntitos de luz, las ideas; sí, señores, las ideas. Esas entidades inmatrimales é invisibles que tenemos todos ó casi todos, pues hay muchos que no tienen ideas en la cabeza, pasaban por las pupilas de Lina con formas inexpresables. He dicho sombras porque es la palabra que más se acerca. Salían por detrás de la esclerótica, cruzaban la pupila y al llegar á la retina destellaban, y entonces sentía yo que en el fondo de mi cerebro respondía una dolorosa vibración de las células, surgiendo á su vez una idea dentro de mí.¹⁰

Por supuesto, que eran tópicos no aceptados aún por la sociedad peruana, y por ello no se podía hacer una representación y hablar de ellos de forma directa en la literatura, por lo que Clemente Palma recurrió como medio de introducirlos en sus relatos a la forma fantástica. La mujer personificará el elemento fantástico, un ser al que se debía respetar, porque era muy cercano a lo sobrenatural. Las figuras más recurrentes en la obra de Palma, sobre la fémima, que se relacionaron con el imaginario de la época y de la sociedad, fueron la animalización de la mujer, la fémima pálida (tísica, tuberculosa) y la mujer vampiro.

4.2. Mujer como animal

convencionales para su tiempo, y fue relegada socialmente. Elvira García y García, *La mujer peruana a través de los siglos*, Tomo I. Imprenta Americana, Lima, 1924, p. 130 y ss.

⁹ En el semanario *Don Lunes*, se hacía burla sobre esta disposición de las mujeres a la educación universitaria: “a las feas de la clase media no les queda otro camino que los libros y las aulas”, “Las Universitarias”, *Don Lunes*, Lima, 9 de enero de 1917, p. 6.

¹⁰ Clemente Palma, “Los ojos de Lina”, p. 73.

La relación animal-mujer es una referencia frecuente en la literatura, y así en la obra de Palma, y tiene una clara relación con los aspectos culturales del fin de siglo, principalmente por la falta de aceptación en la figura de la mujer de rasgos de sensualidad y deseos sexuales: “Leticia tenía unos ojos negros de los que siempre fluía una mirada cariñosa é interrogadora de **animal doméstico**.”¹¹ Palma retoma un problema de género que se remite históricamente a la antigüedad, y lo lleva al relato, hace analogías entre mujer y animal: “Tengo una gata blanca, sobre cuya cabeza se extiende una mancha que inunda su lomo como la cabellera de una mujer en *deshabillé*”¹². Funde en uno al ser humano y al animal, y lo representa “(como una) bestia hermosa é inicua, menos hermosa é inicua que su primitivo dueño”, un ser “voluptuosamente cruel” que “con hermosa timidez de mujer, roza su cabecita y su lomo contra mis piernas”.¹³

Problematiza en el fondo de sus relatos, la cuestión moral de la época, sobre la percepción de la mujer. La mujer por su propia naturaleza, era considerada desde Aristóteles como un ser liminar, pues anatómicamente era “un varón imperfecto” un ser que en el seno materno no había llegado a “buen término”, que por tanto solamente podía tender a lo racional sin alcanzarlo. Al considerar entonces a la fémica como un ser racionalmente inferior, el hombre debía cumplir una función de custodia de la mujer, quien aprobaría o negaría todo lo que podía y debía hacer, condicionando sus procesos biológicos y sociales. Semejante a un objeto, a un ser cercano a lo animal, se le debía proteger,

¹¹ Clemente Palma. “Leyendas de Hachichs”, p. 151 La negrilla es marcada por la edición.

¹² Clemente Palma. “Tengo una gata blanca”, *El Comercio*, Lima, 15 de septiembre de 1901, p. 3 La anécdota transcurre entre la relación de un escritor y su amada Astarté, la confusión es establecer si se trata de una mujer o de una gata blanca.

¹³ Idem.

reprimir y vigilar. Una perspectiva que con los años siguió vigente, gracias a que la institución religiosa, la iglesia, seguía manteniendo un papel preponderante en la educación. La sociedad a partir del discurso religioso y científico, negó las posibilidades de cambio en la figura femenina, y el reconocimiento, de que la mujer tuviera las mismas capacidades y derechos sociales y biológicos que los hombres; y percibió estas capacidades y derechos como síntomas de enfermedad, de degeneración de la raza, de un acto de perversión, considerando a la mujer como pervertida y “maléfica”¹⁴ para la humanidad; difundiendo la imagen de mujer sexual con la antigua creencia de una ferocidad primitiva y elemental que hermanaría a las mujeres con los animales en la línea de los ménades y bacantes.

Un estereotipo que continuó divulgándose con el paso del tiempo, y que sirvió como fundamento para sustentar la inferioridad femenina. Es entonces, que ante la acometida de cambios a fines del siglo XIX, el resquebrajamiento y la aparición de nuevas ideologías, se impulsaron nuevas normas morales. Los cambios en el significado de la diferencia sexual se sustentaron para la época en la biología y la medicina, una fundamentación epistémica por los reclamos prescriptivos del orden social, y como una nueva visión de la relación entre naturaleza y cultura. Las ciencias de la medicina y la biología se convirtieron en las ciencias de la vida, los seres humanos eran conocidos e interpretados desde los conceptos de estas ciencias, y muchas veces se relacionaron con los integrantes del reino animal, principalmente entre mujer y

¹⁴ Es pertinente subrayar, el que la palabra maléfica sea un sustantivo en sus inicios exclusivamente femenino, y que se concibió a partir de la supuesta inferioridad racional de la mujer; una concepción que parte del tratado teológico *Malleus Maleficarum*, utilizado por la Iglesia durante los años de la inquisición, y sin embargo utilizado aún en la actualidad, la mujer fue concebida como un ser que tiende más a lo irracional, a la brujería porque son “crédulas, falsas, débiles, tontas, apasionadas y lujuriosas, todo ello debido a su falta de raciocinio”, H. Kraemer, y J. Sprengler, *El martillo de las brujas*, Abraxas, Clásicos de la Historia, Madrid, 1976, p. 75.

hembra, como señala Emma Mannarelli: “cuando los médicos comparan a las mujeres con las hembras de distintas especies animales. Esto se da especialmente en los casos de la sexualidad femenina.”¹⁵

Gracias a los estrechos lazos que la moral decimonónica realizó con las prácticas científicas de la higiene y la buena moral, se estableció un nuevo discurso dominante, que se encargó de negar la sexualidad femenina y admitirla solo en mujeres degeneradas, aquellas que no respetaban el prototipo de la maternidad y de la decencia. ¿Cómo recurrir en una época de puritanismo y conservadurismo moral, para hablar de los derechos y deseos de la mujer? Clemente Palma, lo intentó en sus relatos, haciendo uso de figuras que mantenían una correspondencia con una moral de la época, pero que aparentaban ser fantásticas.

Féminas de la aristocracia, circularon en sus relatos como personajes de un lugar lejano de la “civilización de occidente y del Perú, un lugar que no podía ser encantado, porque no eran hadas ni, profetisas benévolas, sino seres perversos, que subordinaban al hombre y que por supuesto jamás caminarían en las nuevas calles de la urbe limeña. Mujeres de una belleza extraordinaria, que excedía los razonamientos; que con una mirada brillante, siniestra, de ojos “extrañamente endiablados del mundo”¹⁶ de pupila mortificante “por los tonos felinos y diabólicos que tomaba,”¹⁷ sometían la voluntad del hombre: “a veces pensaba que Lina abusaba del poder que tenía sobre mí, y que se complacía en humillarme”. (76) Pero era aún un sujeto incapaz de reconocer su poder, y seguía bajo la sumisión del varón: “pero la pobrecita ignoraba el arma

¹⁵ María Emma Mannarelli, op. cit. p. 46.

¹⁶ Clemente Palma. “Los ojos de Lina”, p. 72

¹⁷ *Ibid*, p. 75.

terrible que tenía contra mí, sencilla y candorosa, la buena muchacha tenía un corazón de oro y me adoraba y me obedecía.” (76) Figura femenina que fue dotada de rasgos cromáticos, aparentemente ingenuos:

Lina es morena y es pálida: sus cabellos undosos se rizaban en la nuca con tan adorable encanto, que jamás belleza de mujer alguna me sedujo tanto como el dorso del cuello de Lina, al sumergirse en la sedosa negrura de sus cabellos. Los labios de Lina, casi siempre entreabiertos, por cierta tirantez infantil del labio superior, eran tan rojos que parecían acostumbrados á comer fresas, á beber sangre o á depositar la de los intensos rubores (...), Lina, repito, es morena, de cabello, cejas y pestañas negras.” (74)

Rasgos físicos que contravenían el estereotipo de la mujer criolla. Al dotar el personaje de Lina de rasgos cromáticos oscuros, remite a dos instancias, primero hace una ruptura con el ideal estético y el imaginario que sobre la belleza tenía la sociedad, al sublimar su personaje con las características de la mujer afroperuana y con ello la aparente ruptura con el contexto peruano queda resquebrajado, al darle rasgos a su personaje de una mujer morena, Lo cual sería inadecuado para un cuento que aparentaba ubicarse lejos de la realidad concreta, pero que a partir de una caracterización fantástica del personaje, lo situaba como un referente cercano; y en segundo lugar no negaría la sexualidad en la mujer, sino que la sublima al enlazar la mujer afroperuana, lo negro y moreno con la idea de deseo sexual.¹⁸ Sin embargo ello continuaría paradójicamente alimentando el imaginario de la sociedad sobre la mujer percibida como objeto sexual.

¹⁸ El autor, fuera de la literatura, expresaría su admiración por la belleza de las féminas afroperuanas y mestizas, pero siempre con una clara manifestación sexual: “la negra tenía que entregarse ciegamente a la lujuria del amo y a la naciente de sus hijos” que uno de los resultados de esta mezcla era una “Venus de canela alta flexible, atrevida, infatigable para el placer” que seducía los sentidos y trastornaba el espíritu” y que estaba “convencida del poder que ejercía sobre los nervios del español y del mestizo.” Clemente Palma, *El Porvenir de las razas en el Perú*, Tesis para optar el grado de Bachiller en la Facultad de Letras, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1897, p. 29.

4.3. Mujer frágil, mujer etérea

El país se estaba convirtiendo en un lugar caótico, poblado por habitantes presos en absurdas creencias y costumbres: débil y despoblado, se encontraba en los umbrales de la civilización, es entonces que el discurso progresista del positivismo peruano y su consigna vanguardista de orden y progreso tuvo que hilvanar lazos con la política y la cultura tradicional, y se propuso ordenarlo, limpiarlo y educarlo, como requisitos básicos para abandonar la "barbarie." Desde el pensamiento positivista de Augusto Comte en boga e influyente en las sociedades hispanoamericanas, se ratificó la idea de la diferencia de sexos, y de la inferioridad de la mujer. Comte manifestaba que la mujer "era la creadora del poder espiritual" y tenía que "abstenerse completamente de las funciones prácticas del sexo fuerte", más que nada porque "la igualdad de posición de los dos sexos, es contraria a su naturaleza", y por lo tanto "debía dirigir la educación moral de la humanidad, en el sagrado retiro de su hogar."¹⁹

El placer y el deseo quedaron marcados como prohibiciones, si bien en las artes de forma ambigua, alimentando, y a la vez criticando, se conformó un imaginario: el de la mujer frágil y pálida; palidez como sinónimo de la debilidad física, de un ser enfermo pero al mismo tiempo un signo de delicadeza y de clase que se vertía en un atractivo femenino. Hans Hinterhäuser interpreta a la mujer frágil o anémica como una "manifestación dialéctica del pathos vital de la época"²⁰, un símbolo entre los varios que poseyó el fin de siglo. Desde sus variantes pictóricas y literarias este imaginario se consolidó y afianzó los

¹⁹ Bram Dijkstra, op. cit. p. 33.

²⁰ Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, María Teresa Martínez (tra.), Taurus, Madrid, 1998, p. 93.

prejuicios culturales dominantes, interviniendo inevitablemente en la celebración del culto a la tuberculosa, la “tísica sublime”, la mujer frágil: “Era Cordelia alta, esbelta y pálida, sus cabellos abundantes, de un rubio de espigas secas, hacia contraste con el rojo encendido de sus labios y el brillo febril de sus ojos pardos”.²¹

La figura de la mujer enferma, fue evidente en la obra pictórica de los prerrafaelistas John Everett Millais, Homan Hunt, Dante Gabriel Rossetti, así como en Gustave Moreau, y Autrey Beardsley, entre otros. La obra pictórica fue un elemento de intertextualidad en la literatura europea y confluyó en los relatos de Palma:

En la catedral de la ciudad había un cuadro, **La resurrección de la hija de Jairo**, de un pintor flamenco; la protagonista era una niña de cabellos descoloridos, cuyo rostro era muy semejante al de Cordelia, así como la expresión de asombro al despertar del pesado sueño de la muerte, se veía que en esos ojos no se había borrado la huella de los misterios sondeados en las tinieblas de la tumba... Siempre que estaba con Cordelia recordaba tenazmente el cuadro de la doncella vuelta a la vida.²²

Literariamente, como lo manifestó Mario Praz, este tipo de mujer, realmente apareció hacia finales del siglo XIX, y se fue transformando en un cliché porque ya existía una rigidez estructural junto a una combinación de rasgos más o menos recurrentes: “sus distintas figuraciones o repeticiones van innovando al principio, luego se vuelve monótono, y sin embargo no deja de ser un tipo completamente definido”.²³ Desde la pintura y la literatura la figura de la mujer frágil, enferma, de palidez mortal, se definieron como modelos cognitivos que traspasaron los campos de la cultura, introduciéndose en las redes del

²¹ Clemente Palma, “La Granja Blanca”, p. 126

²² Ídem.

²³ Mario, Praz, *La carne, la muerte y el diablo*, Jorge Cruz (tr.), Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 188.

consumo. En el comercio, y ante la influencia de las modas de París²⁴ se aprovechó la figura de la mujer enferma; si la élite asistente al teatro Lima había disfrutado de la presencia de la actriz Sara Bernhardt en la obra “La dama de las Camelias” en 1889, y se rindió a las extravagancias de la actriz y su féretro ambulante; años después, las mujeres limeñas podrían acercarse a la belleza de la moribunda mujer y buscar la fascinación entre los hombres, como la “Ofelia entre ortigas”²⁵, lo había hecho. Las limeñas podían comprar en boticas especializadas, el maquillaje “Poudre Ophélie” que la firma parisina de cosméticos Houbigant ponía a su alcance.²⁶ Una sociedad que adoptaba las modas de occidente. En el consumo se buscaba encontrar una identidad, la tuberculosis se pondría de moda, la palidez, la tos continua, hacían de esta enfermedad una patología con signos de finura y delicadeza; además nacía entre los enfermos de mal de Koch, de los tísicos, un culto y se encomendaban por su recuperación a la figura de Santa Rosa de Lima, patrona de los tuberculosos, instaurando el 30 de agosto como el día del Tisiólogo. Años después al convertirse la tuberculosis en un mal “de la revolución industrial”, proliferarán las organizaciones de Beneficiencia (el caso de la Liga Antituberculosa de Damas de Lima, fundada el 30 de mayo de 1922), así como los balnearios para la recuperación afuera de la ciudad, en Chosica y Jauja.

²⁴ Como el viajero Raúl Walle, afirmaba: “la ambición más alta de una limeña [obvio de la clase pudiente] era vestirse a la moda de París”, M. Burga y A. Flores Galindo, op. cit. p. 92.

²⁵ Sara Bernhardt, actriz parisina, Viajaba por el mundo con un auténtico esqueleto armado y un ataúd en donde luego de sus funciones, echaba las cartas de sus admiradores y dormía, para no ser afectada por la fama. Visitó varias capitales de Hispanoamérica, entre ellas Lima y Cuba (1889-90 y 1917) Sobre su adopción de la figura de mujer moribunda, véase Bram Dijkstra, op. cit. pp. 25-64.

²⁶ “Poudre Ophélie” anuncio, en *El comercio*, Lima, 9 de abril de 1900, p. 4.

La naturaleza del culto a la muerte, a lo decadente, fue durante esta época y aún años después²⁷ un estigma para la sociedad limeña, una sociedad muy hispánica en un país andino, muy conservadora en un mundo cada vez más cambiante, y muy católica, en donde cualquier expresión era vista como corrosiva para la fe. Pero, el culto a lo moribundo intentó asociarse cultural y socialmente con el deseo de las mujeres de que se les prestase atención individual, reconocimiento personal como entidades diferenciadas, mucho más que ser vistas como indeterminados objetos. Sin embargo, en las sociedades de fin de siglo, el estar enferma se convirtió en signo de delicadeza y de clase. Ser distinguida significó ser inútil y se oponía a la manifestación de las mujeres que se “masculinizaban” al trabajar, fuese fuera de casa, o en las incipientes industrias que iban apareciendo en los alrededores de Lima. Atreverse a ser activa o enérgica se consideró una bajeza que ponía en riesgo el status social, por ello la mujer “débil y/o tísica” se volvió un culto entre las mujeres de la clase ociosa, y tanto para los hombres como para las mujeres se asoció a las connotaciones de riqueza y éxito.

La figura de la mujer frágil, moribunda se convirtió en el último sacrificio de una mujer a los hombres, para quienes había nacido para servir. La mujer sustituyó, entonces a la figura de Jesucristo, la compasión y el sacrificio

²⁷ En otro momento, años después y aún bajo la atmósfera de una sociedad conservadora, un hecho causó revuelo: iluminados por la luz de la luna, con la complicidad del lugar, y al compás de *La marcha fúnebre*, de F. Chopin, la bailarina suiza Nora Rouskaya, iniciaría una interpretación dancística, teniendo como únicos espectadores a José Carlos Mariátegui, César Falcón y un grupo de amigos en el Cementerio General de Lima, acusados de presunta profanación. Véase William W. Stein, *Mariátegui y Norka Rouskaya, crónica de la presunta profanación del cementerio de Lima en 1917*, Biblioteca Amauta, Lima, 1989. Clemente Palma opinó sobre el acto: “(...) el escándalo inmotivado alrededor de este asunto que, si no es plausible precisamente no tiene los caracteres de gravedad horrible que se la ha querido dar (...) los dos periodistas y el violinista Cáceres han estado presos, y la simpática artista junto con las mozas del partido en Santo Tomás, es algo que da vergüenza y pena al confesarlo y que ha puesto a Lima entera en el mayor ridículo” C. Palma, “Sobre el incidente en el cementerio”, *Variedades*, núm. 504, 27 de octubre de 1917, pp. 1161-1162.

pasaron a ser sus vocaciones propias, como se nota en un pasaje del cuento

“Idealismo”:

Estoy contentísimo: mi buena Luty se muere. Luty era hasta hace poco una muchacha rozagante, alegre y que ofrecía vivir mucho. ¡Quién la reconocería hoy en esta jovencita pálida, delgada y nerviosa (...) ¡Pobre amada mía! Se moría sin guardarme rencor, y, sin embargo, era yo quien la mataba, yo, que la adoraba.²⁸

El hombre no podía negarles este último signo de exaltado servilismo, de lo contrario se volvería un acto de insubordinación, y bajo el estigma de la debilidad física y mental, a la mujer sólo le quedaba esperar a la muerte, para liberarse de la áspera prisión de la realidad. En su desamparada inanición era un miembro ideal de la trinidad femenina que Augusto Comte creía necesaria para cuidar la salud del alma del varón. En el sistema de Comte para la recuperación y el cuidado del alma masculina se requería, no sólo una sino tres víctimas femeninas: la madre hasta antes de la madurez, la esposa y la hija, “la hija viva hasta los años de madurez, es de tipo objetivo, la esposa puede ser tanto de uno u otro tipo”.²⁹ En el caso de la mujer enferma o frágil, al no estar muerta del todo, pero su posición en los vivos era invariable, resultaba el más claro ejemplo que tenía Comte de la función transicional de la esposa entre las clases objetiva y subjetiva de inspiración femenina.

La mujer encarna entonces en una figura frágil, de piel blanca, parecido a un fantasma, de estrecha cintura, que supuestamente se mantiene del aire, de la luz, de la luna, y nunca cometerá la osadía de comer en presencia del

²⁸ C.P. “Idealismos”, en *Cuentos Malévolos*, op. cit. p. 25-26. La anécdota, trata a partir de un diario encontrado en el asiento de un ferrocarril ruso. El diario detalla los pormenores de un amor, entre un hombre y su prometida Luty, quien padece una fuerte anemia que la llevará a la muerte, y en la cual su amado contribuirá.

²⁹ Augusto Comte, *El sistema de la política positiva*, apud, Bram Dijkstra, op. cit. p. 32.

hombre. Las mujeres en los relatos de Palma, Leticia -en “Leyendas de Hachichs”-, Luty -en “Idealismos”-, Cordelia -en “La granja Blanca”-, son seres delgados, cuyo caminar, era tan ligero que las flores apenas se movían debajo de ella, flores con las cuales serían sepultadas, como comenta Luty a su amado: “no olvides amigo mío de poner en mi ataúd pensamientos y gardenias, esas flores amadas que yo he colocado tantas veces en tu pecho.”³⁰ Mujeres frágiles, casi intocables e ideales, un poco espirituales para el mundo terreno y un poco materiales para el otro mundo, de tal forma que parezcan flotar entre ambos. Mujeres desde la literatura, que personificaron el ideal cultural de la sumisión de la mujer, fetiches ambulantes que expresaban los deseos ideológicos manipulados de aquella sociedad. Pero al hacerlo también alimentaban, más que combatir, una fantasía masculina cuyas implicaciones sociales, y culturales, mantenían estranguladas a las féminas en las normas de una sociedad de dominación y sumisión, un caso de la vida cotidiana y del vestuario epocal, fue la implementación del corsé.

En esta sociedad dominante, la delgadez de estas mujeres se convirtió de forma paralela en un objeto del deseo, porque representó un ideal invertido de control personal (la palidez, la demacración), alimentó las teorías darwinistas de la evolución humana, al indicar el lugar en que se ubicaba a la mujer en esta evolución y se unió a la animalidad doméstica, otro imaginario de la sociedad. Delgadez como producto de la modernidad³¹ asociado al deseo sexual:

³⁰ Clemente Palma, “Idealismos”, op, cit. p. 25.

³¹ Para Ezra Tharp, crítico de arte, al observar las pinturas de Thomas Wilder Dewing en 1914, la delgadez era un producto de la modernidad: “la delgadez de las mujeres de Dewing es parte de su modernidad, la delgadez es un ideal americano moderno. No existe otro animal al que queramos ver delgado, excepto al perro”.,apud. Bram Dijkstra, op. cit. p. 53.

(...) con líneas difusas, la curva de su cuerpo palpitante y febril, esa curva moderada y noble, esa línea elegante, sin las osadías que crea el artificio; esa curva mística que, en los cuerpos de las santas jóvenes de algunas vidrieras góticas, expresa mejor la exaltación del fuego interior. El cuerpo de Leticia tenía la delicada pureza de una virginidad cristalizada, el encanto infantil y la gracia de una adolescencia detenida en los músculos, antes de la expansión que experimentan éstos, cuando una joven ha visitado la isla de Citeres...³²

Deseo que lleva al acto erótico y sexual, un acto prohibido, una cosa, un objeto siniestro, y llegar a lo fantástico. Desde esta perspectiva, se invoca un acto de deseo que sólo se podrá obtener, con un personaje literario, puesto que las circunstancias en la vida cotidiana la moral religiosa y la moral positivista lo prohíben; se construye así una mujer que se despoja de cuerpo, que se vuelve una vaga ilusión en búsqueda de un deseo sexual, lo sobrenatural, o fantástico llegar a imaginar tener un acto erótico.

Creía oír el crujido de mi almohada bajo el peso de la adorable cabeza, creía sentir en mis mejillas el leve roce de sus negros cabellos, tan negros como el dolor de la ausencia de mi amada, creía sentir la tibia mirada de sus ojos cariñosos y apacibles **de cierva doméstica**.³³

Acto y deseo que se vuelve fantástico, porque no se aceptaban –tanto los hombres, como la sociedad- que una mujer pudiera tener impulsos sexuales propios y que debía contentarse siendo la sirvienta del deseo masculino. Este reconocimiento solo se podía dar en el ámbito literario y con personajes femeninos de índole fantástico, ficticios en la vida cotidiana, personajes femeninos que no son una representación de seres humanos en tanto que una copia, sino que se construyen a partir de una referencialidad inherente a los

³² Clemente Palma, “Leyendas de Hachichs”, p. 153.

³³ *Ibid*, p. 153-154.

discursos culturales, filosóficos, ideológicos y sociales que se desarrollaban en el campo literario de la época. De otra forma era reconocerlo y provocar una gran consternación en la sociedad limeña. Era más factible hacer uso de lo fantástico, y conservar la existencia de la mujer, como una criatura que sólo tenía tareas reproductivas y decorativas en el mundo.

4.4. Mujer vampiro y deseo sexual

La figura de la mujer, expresa y mueve sentimientos tiernos y castos, pero a la vez mueve al juego hedonista y erótico. El vampiro como tema cultural tiene una larga existencia en las tradiciones y las leyendas, en tanto personaje literario es hasta el siglo XIX, cuando se consolida en su vertiente masculina con *Drácula* de Bram Stoker, y en sus figuraciones femeninas, con *Clarimonde* de Théophile Gautier y *Carmilla* de Sheridan Le Fanu. La existencia del vampiro en la literatura hispanoamericana nos remite a varias referencias, sólo por mencionar algunos ejemplos: la primera es la traducción de José María Heredia del poema de Goethe “La novia de Corinto” (1825); Esteban Echeverría “Elvira, o la novia del Plata” (1833); ya en la tradición del modernismo latinoamericano se encuentran de Amado Nervo, el cuento breve “La Novia de Corinto”; del hondureño Froylan Turcios, la novela “El vampiro”, así como los más conocidos: el relato de Rubén Darío, “Thanatopia”, y de Horacio Quiroga “El vampiro.”³⁴ Echeverría y Nervo, junto a C. Palma, fueron

³⁴ Véase sobre el tema del vampiro en Hispanoamérica: A Owen Aldridge, “The vampiro theme in Latin America”, *Memoria del Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana: Otros mundos, otros fuegos, fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Donald A. Yates (ed.), Michigan State University, Latin American Studies Center, 1975, pp.145-152. Así como la relación sexual en la literatura latinoamericana en José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles: cultura y sexualidad en la literatura del fin de siglo XIX*, UNAM-IIFL, México, 1997.

los primeros en hacer uso de la figura de la mujer vampiro, con estas excepciones, el vampiro era masculino, por lo que la creación de vampiras fue signo de la magnitud de los cambios finiseculares. Esta representación tuvo dificultades en el clima de tensiones de la atmósfera del siglo XIX, donde el feminismo creciente y las mujeres que salían del hogar a cumplir actividades antes destinadas solo para los sujetos masculinos, inquietaban la seguridad de los hombres. En los términos de la época, “las mujeres se masculinizaban mientras que los hombres se feminizaban.”³⁵ Esta inquietud llevó a conformar la figura de un hombre endeble, exánime, ante las nuevas expectativas que la economía y las relaciones sociales imponían en la vida cotidiana, como lo describe Palma en un pasaje de “Vampiras”:

Hubo un tiempo en el que enflaquecí extremadamente. Mis brazos y mis piernas se adelgazaron de una manera desconsoladora, y mi busto, antes musculoso y fuerte, degeneró de tal modo que se diseñaba claramente, bajo la piel lívida y pegajosa, la maquinaria ósea de mi torax.³⁶

A su vez, la figura de la mujer vampiro, semejante a la mujer tísica, y caracterizado por Palma:

Eran mujeres blancas de formas nerviosas y cínicas, tenían los ojos amarillos y fosforescentes como los de los búhos, los labios de un rojo sangriento, eran carnosos y detrás de ellos, contraídos en perversas sonrisas, se veían unos dienteclillos agudos y blancos como los de los ratones. Los cuerpos de esas mujeres tenían el brillo oleoso de superficies barnizadas y la transparencia lechosa del ópalo. (222)

³⁵ María Emma Mannarelli, op. cit., p. 45.

³⁶ Clemente Palma. “Las Vampiras” en *El Ateneo*, vol. 7, núm. 39, Lima, 1907. Las referencias corresponden a *Cuentos Malévolos*, Paul Ollendorf, París, 1913, p. 207. La anécdota del cuento es la siguiente: un joven soltero de nombre Staliskas,, cree que la rara enfermedad que padece es producto de su prometida, quien aparenta ser una vampira; consulta a un doctor quien le informa que su enfermedad desaparecerá al casarse con su prometida Natalia. Quien no es vampira, sino que como toda mujer, es un ser pensante con ideas y deseos incluso de carácter sexual.

tuvo dos afluentes -en la época- de los cuales se nutrió: primero, la ciencia en un momento en que la medicina peruana y sus miembros estaban muy presentes en los avances relativos a la profilaxis social y a la higiene,³⁷ de la población del país y de la femenina en particular, encontraron soluciones “científicas” para la cuestión del vampirismo. Los rasgos físicos asociados con el cromatismo de ojos, de la piel y el cuerpo, medicamente se asoció con la enfermedad del carbunco.³⁸ Patológicamente, el discurso médico se fundamentó en la “cientificidad” para explicar los rasgos vampíricos y además estableció como un síntoma de la enfermedad, el deseo sexual. La segunda vertiente de alimentación del vampirismo fue el ocultismo, sea como personaje literario, o como práctica mágica vinculada al deseo sexual. La propagación de disciplinas ocultas y teosofías eclécticas, surgieron como un sustituto de la religión católica y su rigidez, y al mismo tiempo una protesta ante la “cientificidad” de la vida cotidiana. No en balde Clemente Palma, estuvo interesado y conoció estas nuevas prácticas,³⁹ entablado una correspondencia con su creación y llevando a sus relatos las prácticas del libro *Isis sin velo* (1877), de Madame Blavatsky (Helena Petrovna Blavatsky), quien ahí se refiere al fenómeno del vampirismo, y quien lo adhirió a lo que será la actitud general en los ámbitos ocultistas finiseculares: la práctica de la magia sexual, a partir

³⁷ La higiene a su vez se enlazó con las creencias populares, la creencia que la tuberculosis pulmonar se curaba en los climas altos y secos, conllevó a la creación de balnearios para la aristocracia peruana. Una crónica del balneario de Choquisaca a 40 km de Lima, fue retratado por Abraham Valdelomar, en su relato “La ciudad de los tísicos (La correspondencia de Abel Rosell), en 1911. Véase Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la belle époque*, FCE, México, 1969, p. 74.

³⁸ “Enfermedad contagiosa proveniente del ganado, producida por el *Bacillus anthracis*”. Bram Dijkstra, op. cit. p. 334.

³⁹ “Respecto al espiritismo: le diré que todo lo que puedo pensar es lo que dice un personaje de Shakespeare, en Hamlet: “entre el cielo y la tierra hay muchas cosas misteriosas” sin embargo todas mis experiencias han sido fatales”. Entrevista a Clemente Palma por Alfonso Telado, en *Turismo*, no. 164, Lima, junio de 1941. p. 12-13. Aunque también tuvo la posición de que en estas disciplinas hubieran más charlatanes que creyentes como lo señala irónicamente en su artículo “Espiritismo”, aparecido en la revista *Variedades* (1912) recopilado en: Clemente Palma “Juan Apapucio Corrales”, *Crónicas político-doméstico-aurinas*, Compañía de Impresiones y Publicidad, Lima, 1938, pp.184-189.

de la sangre como metáfora de la energía psíquica que absorbe el practicante, pero también con la idea de no sólo obtener “la fuerza física de la víctima, sino también esclavizando su alma.”⁴⁰ El ocultismo, desde sus diversas variantes, ofrecía una cosmovisión como “la explicación de las fuerzas que gobiernan al hombre, a la sociedad y a la política.”⁴¹ La creencia de que el mundo como mar de correspondencias, de causas físicas que pueden producir efectos morales individualmente, y como una idea de oponer el vigor de la naturaleza primitiva a la decadencia de la sociedad moderna se expandió como una manifestación e interés de las doctrinas esotéricas y de un crecimiento de sectas practicantes de sesiones espiritistas en contra del auge de la ciencia y de la creciente secularización de la existencia en el fin de siglo.

La creación de vampiros femeninos, como tópico, entonces, fue signo de los cambios ideológicos que iban ocurriendo, manifestando en su obra una analogía simbólica de tono femenino con la luna. La luna que representa la esencia de todo lo que era verdaderamente femenino en el mundo. La luna era una entidad reflejada, no tenía luz propia. El sol era Apolo, el dios de la luz; la luna era Diana, su pálido eco nocturno. Elementos de la mitología clásica que se ajustan a las necesidades de la expresión simbólica de las relaciones de la ideología cultural. Elementos que también vincularon simbólicamente a la mujer y luna, como mecanismos para explicar los orígenes naturales que conformaron un estereotipo de la fémina: su palidez, su piel blanquecina, su condición enfermiza, su emotividad creciente y menguante; conexión mediante la fetichización de la belleza del color pálido e insano, de diversas mujeres de

⁴⁰ Helene Petrovna Blavatsky –Madame Blavatsky-, *Isis sin Velo*, Tomo I, Colofón, México, 2000, p. 79.

⁴¹ Ricard, Lazare de Gérin, *Historia del ocultismo*, Sylvia Suárez (tra.), Libros de Caralt, Barcelona, 1975, p. 36.

la clase media y alta, que hacían hasta lo imposible para mantenerse alejadas del sol. La afirmación positivista de que su blancura delicada y translúcida eran elementos de “higiene para seres patentemente incapacitados para cualquier esfuerzo útil.”⁴² Exhibir una polaridad y una relación conflictiva de valores esenciales para la época en sus relatos, entre la índole masculina que representaba la relación dinámica y morfogenética con objetos exteriores, reales, y la índole femenina, que representaba la perfección de la existencia encerrada en sí misma, del ideal y la existencia templada en propia e íntima armonía.

Si el positivismo aliado al liberalismo retomó como categoría básica el Progreso a fines del siglo XIX, la mujer vampiro significó la presencia del pasado, la posibilidad de retroceder a la animalidad, a lo natural. Y esta encontraba su geografía en la distancia. Si Occidente era la razón, como los ideólogos de la época querían, el Oriente era lo turbio, lo femenino, lo perverso, el reino de las diosas, y por tanto debía ser dominado. No sólo es por origen histórico o exótico, sino también por coherencia simbólica e ideológica, esto es, el Oeste como futuro y progreso enfrentado al Este como pasado y atraso, como corresponde al siglo liberal y positivista, el siglo de las “modernidades.”

El tópico de la fémina vampira, no fue algo novedoso u original, sin embargo sobrepasó los límites culturales, del racionalismo positivista, al ser símbolo del erotismo, entendiendo el erotismo como una desobediencia de las conductas morales de la época: “una conducta del ser humano claramente opuesta a los

⁴² María Emma Mannarelli, op. cit. p. 62.

comportamientos y juicios habituales”.⁴³ Para el contexto, la mujer no tenía derecho al deseo sexual, y hablar del matrimonio, no significaba que la mujer pudiera realizar su deseo sexual, la mayoría de las veces, el marco de la sexualidad lícita el matrimonio civil o religioso⁴⁴, significaba la sumisión moral, sexual y legal de la mujer. En esta organización, la función de las mujeres era primordial para la higiene y la conducta social. La idea de normar la vida de las mujeres, ya no sólo se fundamentó en la moral religiosa, y el papel sagrado del matrimonio, sino además, en el reglamento higiénico de la unión sexual: fuera del matrimonio, las relaciones eran prohibidas y dentro del mismo quedaban reducidas a una sola función: la procreación.

En esta perspectiva hablar de deseo sexual en la figura femenina, fue visto entonces como algo pecaminoso o perverso, visión ironizada por Clemente Palma desde sus cuentos. Deseo sexual, deseo erótico que en los relatos se maneja como una imagen fantástica, y que por ello no se confunde con la genitalidad, menos con el coito. Sí existen lazos entre las imágenes evocadas en los relatos: los mordiscos con dientes puntiagudos pueden remitir a la vagina dentada que cercenaba el falo, pero también es cierto que en la medida que la sociedad lo toleraba el deseo erótico tenía que ser manejado como difuso, nebuloso, incierto y/o fantástico, tanto que podía bastar una mirada o incluso el recuerdo, el ensueño para comenzar a actuar:

La primera, que bajó se precipitó ansiosa sobre el joven dormido y le besó rabiosamente en la boca; luego con una contracción infame de sus labios, cogió entre los dientes el labio inferior de Hansen y le mordió suavemente, y siguió succionando su sangre, mientras su cuerpo se agitaba diabólicamente (...)

⁴³ George Bataille, *El erotismo*, Tusquets, México, 1997, p. 115.

⁴⁴ La alianza entre Iglesia y estado mantuvo vigencia aún después de las reformas liberales, una prueba de ello, fue el establecimiento legal del matrimonio civil, para las parejas no católicas hacia finales del siglo XIX (1897), Véase, Jeffrey L. Klaiber, *La Iglesia en el Perú, su historia social desde la independencia*, PUCP, Lima, 1988, p. 326.

Bajaron al lecho otras dos: parecían hambrientas de sangre y placer, una se apoderó de una oreja, otra sentóse en el suelo, y con la punta de la lengua, que debía ser áspera como la de los felinos, se puso á acariciar la planta de los pies de Hansen. Éstos contraíanse como electrizados. Otra siniestramente hermosa, se arrodilló en la cama y con la espina dorsal encorvada, con los cabellos hechados sobre la frente, adhirió su boca al pecho de Hansen. Parecía una hiena devorando su cadáver. Todo el cuerpo del joven se retorció con una desesperación loca que tanto podía ser la contracción de un placer agudo ó de un violento dolor: agitábase con la inconsciencia de un pedazo de carne puesto en las brazas. Y otra y otras más diabólicas, hermosas, perversas, bajaron y adhirieron sus cabezas á diferentes partes del cuerpo de Hansen.⁴⁵

Alusión e ilusión de los referentes sensuales. Las alusiones refieren sentimientos de ardor, fuego o estremecimiento, las descripciones corporales se hacen de manera sutil y con límites. La mujer es entonces, que va acompañada de un deseo erótico de gran fuerza, las mujeres no sólo buscan alimento (como si sólo fueran animales, vampiros), sino también goce sexual, erótico. El hombre no toma el papel activo que tradicionalmente se le ha impuesto, invierte su lugar y funge en una actitud pasiva,⁴⁶ como alusión a la inversión de desempeños que se estaban manifestando en lo social y cultural. El hombre es usado como objeto para otros deleites -como generalmente lo hacía la mujer-, no solo es el objeto de alimento, de succionar su sangre. es el objeto de deseo erótico, de acariciar un oído, o de lamer sus pies. Una inversión de funciones que solo lo logra desde lo sobrenatural, con el elemento introductor de lo fantástico: el vampiro, quien irrumpe en el mundo de lo cotidiano, en un mundo que funciona como el nuestro, provocando que ese

⁴⁵ “Las Vampiras”, op. cit. p. 222.

⁴⁶ George Bataille, en el acto erótico adjudica funciones de pasivo y activo” en el movimiento de disolución de los seres [el estado de lo normal al estado del deseo erótico], al participante masculino le corresponde, en principio, un papel activo; la parte femenina es pasiva. Y es esencialmente la parte pasiva, femenina, la que es disuelta como ser constituido”, estas funciones quedan desquebrajadas en la obra de Palma, principalmente en el cuento “Las vampiras”. George Bataille, op. cit. p. 22.

mundo extraño, desconocido y como tal incomprensible, que alude a deseos inconfesables,

Hablar de sexo, era transgredir la moral de la época considerando que ambos, deseo sexual y erotismo, eran tabúes para la literatura timorata de sus coetáneos, sino además, era aprovechar el tópico para criticar la hipocresía de la sociedad limeña, representar algo inimaginable: los deseos de las jóvenes ricas, elegantes, respetables y puras. La mujer desde la figura del vampiro se configura entonces, como una irresistible atracción, se le ubica más allá de la facultad racional, es una presencia peligrosa, pero a la vez deseada, es la mujer amada y prometida:

Sentí que el aliento tibio y perfumado de unos labios de mujer me acariciaba la sien, y una voz sin ruido me murmuró al oído candentes frases de amor, promesas de infinita dicha... Luego sentí que un cuerpo duro y ardoroso, que no pesaba, tomaba sitio a mi lado y que unos labios se adherían a mi cuello. Loco de terror me incorporé dando un grito ahogado., y tratando de asir y estrangular a la maldita vampira solo logré morderla en el brazo. (...) como si alguna vez hubiera yo probado su sangre, tuve –sin ver ese cuerpo que huyó ó se desvaneció-la sensación de que esa carne que mordía era la de la pequeña y esbelta Natalia [su prometida].⁴⁷

Al presentar a las féminas como fenómenos sobrenaturales o fantásticos, Palma cuestiona la posición abnegada, de la mujer utilizada como instrumento-objeto. El vínculo aparentemente inexpugnable de las funciones femeninas que en su momento la sociedad suponía establecido por Dios y la tesis de la esencia biológica eterna, es discutido en sus relatos. El discurso cultural sobre la mujer dominada fuertemente por las categorías cristiano-católicas de la virtud y el pecado que la concebía como inocente, libre de culpa, es

⁴⁷ C.P. “Las Vampiras, op. cit. p.225.

desafiado junto al discurso del deseo erótico, del erotismo lascivo y fundado tanto en la fisicalidad como en la espiritualidad:

No debes tener ninguna idea depresiva sobre tu novia, la cual merece tu amor y respeto, porque es pura como los ángeles. Lo que hay es que no por ser pura, inocente y buena, deja de ser mujer, y como tal tiene imaginación, deseos, ensueños y cálculos de felicidad; tiene nervios, tiene ardores y vehemencias naturales, y, sobre todo, te ama con ese amor equilibrado de las naturalezas sanas.⁴⁸

Una irresistible atracción es la mujer como elemento sobrenatural, está más allá de la facultad racional, es una presencia peligrosa, pero a la vez deseada. La mujer como personaje adopta un carácter de forma fantástica, para presentar y contraponerla a una imagen que se ha venido manifestando a través de la historia. Representada desde la ficción, y dándole rasgos que en la vida cotidiana se le seguían negando, como una extrañeza, un fenómeno sobrenatural que conduce al deseo y a la perturbación del hombre. El carácter desprovisto de sexualidad de la mujer es puesto en tela de juicio y se presenta a una mujer dueña de su cuerpo, de sus propios deseos eróticos. La figuración y /o representación tenía que ser desde la literatura y con matices fantásticos, de forma disfrazada, para que el público receptor no se sintiera ofendido y francamente aludido.

⁴⁸ *Íbid*, p. 226.

*Nuestro mundo civilizado no es más que una mascarada.
Caballeros, frailes, soldados, doctores, abogados,
sacerdotes, filósofos, y no sé que más aún. Pero no son lo que representan;
son simples máscaras, bajo cuyo disfraces se oculta la mayoría de las veces
buscadores de dinero.
Arthur Schopenhauer.*

Capítulo V

Entre el antiimperialismo y el racismo

5.1. Utilitarismo y egoísmo

Hacia el fin del siglo XIX, en el campo cultural hispanoamericano se desarrollaron dos perspectivas que tuvieron su incidencia en la literatura finisecular: por un lado, la idea de la lucha en contra de la expansión económica social y cultural del imperio norteamericano, -conocido como antiimperialismo-, y por el otro, la manifestación de la pureza racial. Dos aspectos que en los parámetros de la escritura, de Palma, se ironizaron. Desde la subjetividad de la creación literaria, ambos temas, la dominación norteamericana y el racismo finisecular, fueron aspectos notorios en el margen de lo cultural, lo estético y lo social en Latinoamericana.

La manifestación de una proyección identitaria orientada a la superación del ideal positivista predominante, fue un vínculo para repensar nuestras realidades frente a las penetraciones del mundo sajón: frente a visiones y prácticas con basamentos meramente utilitarios. Componentes que formaron parte de reivindicaciones, vinculadas al latinismo, a lo americano, y a lo hispanoamericano, a perspectivas humanistas e idealistas que rechazaron y criticaron la penetración económica norteamericana, impulsada por el nacimiento de las empresas y compañías que en un futuro muy próximo se conformarían en los grandes trusts. Penetración económica que la mayoría de las veces se unió a la extensión del dominio político por parte del norte, y que tomaría forma en el panamericanismo (1889) y en su posterior justificación

ideológica del expansionismo norteamericano mediante la revitalización de la idea del destino manifiesto.

El panorama a fines del siglo XIX en Latinoamérica era desolador, las múltiples intervenciones estadounidenses en países latinoamericanos (México, Cuba, Puerto Rico, etc.), eran justificadas desde un carácter ideológico misional: El Destino Manifiesto (Manifest Destiny), propuesta y plataforma teórica que había encontrado eco en las propuestas del darwinismo social, ya que Darwin había escrito que, “hay una parte de verdad en la convicción de que el maravilloso progreso de los Estados Unidos (...) el carácter de su pueblo, era el resultado de selección natural.”¹ Encontró su oposición en una gama de pensadores, escritores y periodistas que rechazaron la influencia norteamericana y la criticaron al intentar mellar el imaginario utilitarista que la mayoría de las veces se unió al progreso del positivismo. La propuesta de resistencia fue la unidad de la región como obstáculo para los fines norteamericanos, conocido como el antiimperialismo.

El Antiimperialismo, forma que tomó la propuesta de rechazo y repulsa a los Estados Unidos, no era una consideración nueva²: bajo la bandera de Martí³, y de los posteriores modernistas, el antiimperialismo tomó un nuevo auge. Rubén Darío, uno de sus principales exponentes, manifestó como muchos otros de sus contemporáneos su oposición al expansionismo norteamericano:

No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata. Son enemigos míos, son los aborrecedores de la sangre latina, son los bárbaros [...] el ideal de esos calibanes está circunscrito a la bolsa y a la fábrica [...] No, no

¹ Charles Darwin, *The Descent of Man*, Prometheus Books, New York, 1997, p. 78. La traducción es nuestra.

² Desde Bolívar, pasando por Francisco Bilbao y su obra *El Evangelio americano* (1856), hasta Martí, un discurso antiimperialista había recorrido el suelo americano.

³ Son diversos los textos de Martí sobre el antiimperialismo, desde la década del 80 del siglo XIX, y que culminarían en su prodigioso ensayo “Nuestra América”, aparecido en *La revista Ilustrada* (Nueva York, 10 de enero de 1891). Es rica la bibliografía sobre la lucha antiimperialista de Martí, se considera el libro clásico sobre el tema: Emilio Roig de L. *Martí antiimperialista*, La Habana, 1953.

puedo estar de parte de ellos, no puedo estar por el triunfo de Calibán [...] en el Perú hay manifestaciones simpáticas por el triunfo de los Estados Unidos. Cuando lo porvenir peligroso es indicado por pensadores dirigentes y cuando a la vista está la gula del Norte, no queda sino preparar la defensa.⁴

En este clima de antiimperialismo, Clemente Palma manifestó también desde su obra, desde la literatura, su discrepancia ante la expansión e intervención norteamericana; podemos decir que hizo manifiesto un nacionalismo en su obra, es decir, definiendo el nacionalismo en sus relatos como la búsqueda de identidad frente a una potencia hegemónica que es y se percibe como extranjera, extraña, diferente y opuesta al país. Básicamente en su cuento “El día extraño” (1913), nacionalismo e identidad se conforman a partir de la alusión imaginaria-fantástica que el escritor hace sobre la caracterización del personaje norteamericano: Oliverio Stuart, nativo de Los Ángeles California. Como personaje Oliverio representa, la conformación del mundo anglosajón representado por el utilitarismo y el pragmatismo de los Estados Unidos:

Toda mi infancia y mi primera juventud las he pasado allí. He sido vendedor de frutas, mozo de cuerdas, cuidador de ovejas, mensajero, ladronzuelo de gallinas... ¡Qué sé yo! Cuando tenía 15 años un pastor protestante se encariñó conmigo, me adoptó por hijo, me educó, me hizo estudiar la ingeniería [...] con mi profesión me ganaba yo la vida holgadamente y aun me alcanzaba para proporcionar al pobre viejo todos los meses de 150 á 200 dollars.⁵

Si en un pasado reciente (durante la primera mitad del siglo XIX), la figura del inglés y posteriormente del norteamericano era una figura a seguir por las élites latinoamericanas, -incluyendo la peruana-, porque habían entrado a la historia del continente como un grupo de hombres libres, escapando al absolutismo de las monarquías europeas, su evolución egoísta y utilitarista

⁴ Rubén Darío, “El triunfo de Calibán” (*El Tiempo*, Buenos Aires, 20, mayo, 1898), en *El modernismo y otros ensayos*, Iris Zavala, (ed.) Alianza, Madrid, 1989, p. 161, 165. Artículo también aparecido bajo el título de “Rubén Darío Combatiente” en *El Cojo Ilustrado*, Caracas, 1 de octubre de 1898.

⁵ Clemente Palma, “El día trágico”, en *Cuentos Malévolos*, 2ª edición, Librería Paul Ollendorf, París, 1913, p. 242-243. En adelante las citas corresponderán a esta edición.

provocó reformular esa concepción. Para la época, fines del siglo XIX, Norteamérica se había convertido en la encarnación del espíritu de la modernidad, y en el ejemplo del progreso, que se fundó en el individualismo, y el lucro. Una inmigración masiva en busca de dinero, una industria protegida que encarecía la vida, y un modo de vida consumista revelaron sin embargo otra perspectiva del norteamericano.

La anécdota del relato en síntesis sería la siguiente: El paso del cometa Halley por suelos peruanos, produce una serie de supersticiones entre la población sobre una inminente destrucción del mundo, ante la superstición, se erige Oliver Stuart como el único elegido por su “sapiencia” y cultura, por ser un hombre norteamericano “íntegramente racional” para instalar un refugio o bunker, para él, su novia y su suegra. El cuento termina, sin ningún cataclismo natural. Con una especie de moraleja que reprocha los actos relatados, al “desequilibrio nervioso” y la fatiga de un espíritu imaginativo. Oliverio Stuart como personaje norteamericano en el relato de Palma “El día trágico”,⁶ es una fusión de escepticismo, soberbia aristocracia y egoísmo, para él nadie importa más que él y su novia: “Porque debo declarar que para mí todo el mundo se reduce a las dos personas citadas”, quien funda todo proceso y acontecer en la razón y la tecnología. Oliverio Stuart un ser demasiado racional, observa a los limeños con un dejo de desprecio; ante un cataclismo, un desastre natural, que amenaza destruir la humanidad, se erige como el único sobreviviente, de un “destino manifiesto.” En la figura de Oliver, Palma configura un optimismo y un egoísmo que hacían del norteamericano a considerar despreciable todo lo extraño

⁶ Clemente Palma, “El día trágico”, en *Cuentos Malévolos*, Paul Ollendorf, París, 1913.

No necesitaba de nadie y, además si se hubiera sospechado la forma en que yo pensaba proceder habría tenido, por humanidad, que socorrer á los tres individuos de mi servidumbre y á sus familias; y la verdad es que no había sitio para tantos, ni tenía yo positivo interés en hacer de providencia. (248)

Un extrañamiento, “había estallado una guerra absurda ente el Perú y el Ecuador provocada por este país” (251), percibido como un dejo de racismo, que enfrenta la cultura sajona con la cultura latina:

-¿Tienes algún proyecto?- me pregunto Gladys con el rostro iluminado por la esperanza de que nuestro amor se salvara del naufragio de la vida.
-¡Oh sí... es claro. A un ciudadano de la gran república no le faltan ideas nunca – respondí con ese orgullo que en nosotros dista mucho de ser la fanfarronería de los latinos⁷. Y, en efecto, yo tenía mi idea. (245)

Oliverio Stuart es caracterizado como un hombre de suma voluntad, de energía indomable y de una iniciativa extraordinaria. Palma llevó las características de la cultura sajona-norteamericana de su época al relato, para posteriormente ironizar con ese imaginario, la configuración del poblador norteamericano.⁸ En esta caracterización mucho tuvo que ver la perspectiva de Gustave Le Bon y la recepción de su obra tanto en el escritor peruano, como en otros contemporáneos de su época. Le Bon, desde una perspectiva racista, manifestó a la población norteamericana como “una raza poseedora de cierta constitución mental, en la que predominaba la perseverancia, el optimismo, la energía y la voluntad”,⁹ a diferencia de la población de América del Sur, en donde no sólo políticamente se manifestaba una decadencia de la raza latina, sino en todos los elementos de su civilización: sangre, educación,

⁷ El subrayado es nuestro.

⁸ Una mayor presencia de una cultura anglosajona, importada desde los Estados Unidos que se hacía notar en la educación. Las élites encontraban refugio en la educación privada (el Lima High School para mujeres [1906], el Colegio Angloperuano, el English Institute de Barranco [1909]) y religiosa frente a un mundo que estaba cambiando. No es de extrañar que la prometida de Oliver Gladys, hubiese sido una mujer educada en alguno de estos colegios. Sobre educación anglosajona en Lima, véase Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú, t. XV*, Editorial Universitaria, Lima, 1970, pp.33-38.

⁹ Gustave Le Bon, *Leyes psicológicas de la evolución de los pueblos*, Daniel Jorro Editores, Madrid, 1912, p. 140.

tradiciones.¹⁰ Características con las que conforma al personaje de su relato, pero al mismo tiempo hace una mofa de las características, que la élite peruana intentaba imitar y apropiar.

El avance económico de los E.U. cumpliendo con su objetivo expansionista, produjo un sentimiento ambiguo en la oligarquía peruana: por un lado, un serio temor porque veían peligrar su propio futuro como clase dominante en el país; y, por otro, una disimulada admiración que los llevaba a la permanente comparación y a preguntarse por las causas que explicaran las hondas diferencias de desarrollo y bienestar que los separaban del “titán del norte”, teniendo en cuenta que tanto la América sajona, como la española, habían comenzado sus procesos casi al mismo tiempo.

Económicamente Norteamérica había iniciado su penetración en suelo peruano a principios del siglo XIX.¹¹ Y esta penetración se concibió en la profesión de Oliverio

He viajado por todo el mundo. He venido al Perú contratado por la Cerro de Pasco Co.¹² Por cinco años, desde hace uno. Tengo doscientos mil dollars adquiridos con mis economías y con la venta de una patente de invención de una máquina de escribir que á la vez efectúa operaciones de cálculo. (243) así como en la del hermano de su futura esposa:

Hace poco menos de un año vino á Lima mistress Ruth Harrington, natural de Boston (Mass.), viuda con dos hijos: Archibald y Gladys. Archibald es cajero en una de las sucursales de la casa Grace Co., Gladys es mi novia. (243)

¹⁰ Principalmente en el capítulo II, “Explicación de los principios precedentes al estudio comparado de la evolución de los Estados Unidos de América y de las Repúblicas Hispanoamericanas”, de la obra arriba citada, *Le Bon equiparaba a las razas humanas con las especies animales*.

¹¹ Manuel Burga y A. Flores Galindo, manifiestan en base al estudio de Heraclio Bonilla, dos fases de penetración económica, la primera bajo dominio inglés 1869 a 1900, dominada por la presencia de la casa W.R. Grace. La segunda fase de 1901 a 1921, se inicia con la aparición de la Cerro de Pasco Corp. Y la implantación en años posteriores de otras compañías norteamericanas, por citar algunas: American Vanadium Co., Tambopata Rubber Syndicate (ambas en 1907), International Petroleum Co. –filial de la Standard Oil Co.- (1913), Véase M. Burga y A. Flores Galindo, op. cit. p. 64-72.

¹² La Cerro de Pasco Corporation, compañía dedicada a la extracción y explotación minera, con su sede principal en Nueva York, se instaló en Perú (población Cerro de Pasco), En un inicio se llamó Cerro de Pasco Investment Company (1902), en los años posteriores monopolizará toda la actividad minera, y su nombre irá evolucionando de Cerro de Pasco Cooper Corporation (1915), hasta Cerro de Pasco Company (1951).

Son representativos los factores históricos y económicos que conducen a la caracterización de los personajes. Establecer su relación con las dos grandes compañías que penetraban en el Perú y en Latinoamérica, significaba hacer una correspondencia con la expansión territorial y comercial de Norteamérica, sobre sus relaciones de tipo laboral: los mandos y puestos de mayor autoridad dentro de las compañías norteamericanas se encuentran siempre, o la mayoría de las veces, en manos de personas de la misma raza o nacionalidad, frente a una masa de extraños como lo sería la población limeña, fantasmas a quienes se les alude como extraños, casi bárbaros. La correspondencia abarca más allá de la línea tangencial de la realidad; desde ésta, en forma de relato, se hace alusión a las relaciones laborales de tipo colonial que las compañías imponían.

Una visión literaria que hacía burla e intentaba mellar el imaginario de la época, imaginario que se alimentaba de las anécdotas de viajeros que justificaban y aplaudían el coloniaje, como es el caso de las impresiones que describe James Bryce al fustigar la pluma en contra de los limeños. Como hombre pragmático y utilitarista, los consideraba bárbaros y no aptos para la modernidad, sino necesariamente dependientes del colonialismo, justificando el imperialismo económico:

los limeños no son lo que un norteamericano llamaría “progresivos” o “agresivos”. Los ferrocarriles y las minas del Perú se hallan por la mayor parte en manos de industriales de los Estados Unidos, el negocio de consignación en manos de los ingleses y de los alemanes, y el negocio al detalle en manos de los franceses, españoles y otros de la Europa continental.¹³

¹³ James Bryce, *South America: observations and impressions*, Mac Millan. New York, 1912, p. 46. La traducción es nuestra.

5.2. Arielismo y decadencia

El antiimperialismo implicó imaginar una comunidad que trascendía la nación. Aunque los discursos antiimperialistas se dieron en escenarios nacionales, en la mayoría de los casos implicaron un sentimiento de pertenencia a una comunidad más amplia que se construía en oposición al imperio. La continentalidad respondió a la necesidad de buscar una identidad ante el hecho irreversible de la expansión norteamericana. La ferocidad de Norteamérica hizo surgir como un recurso de defensa por toda la parte sur del continente un intento restaurador, como señala A. Andrés Roig, “Frente a la amenaza norteamericana, la herencia criolla española quedaba para la intelectualidad de aquellos años, como último bastión de identidad.”¹⁴ La idea del Ariel de José Enrique Rodó, acerca de la capacidad de asimilar todas las razas y culturas de la tierra, como una latinidad genéricamente abierta, se opuso al sajonismo puritano y racista, a la idea de un positivismo como un instrumento para moldear cerebros y lavados de sangre con inmigrantes europeos. No obstante, la recepción del Ariel de Rodó, no fue del todo convincente¹⁵ entre la intelectualidad peruana.¹⁶ José de la Riva Agüero, aristócrata limeño, y consagrado escritor modernista, veía en el idealismo de Rodó un proyecto inoperante para la cuestión peruana, y circunscribía al arielista en el grupo de “algunos optimistas simpáticos pero también incorregibles soñadores”;¹⁷

¹⁴ Arturo Andrés Roig, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, FCE, México, 1981, p. 69.

¹⁵ La recepción de la obra de José Enrique Rodó, tanto para los intelectuales, como para los escritores peruanos, fue muy temprana, gracias al esfuerzo propagandístico de Teresa de González de Fannig, frecuente corresponsal del ensayista uruguayo en los diarios peruanos *El Comercio* y *El Tiempo*, y en la revista *América Ilustrada*.

¹⁶ Como una forma de rendir un homenaje y/o de mofarse del *Ariel* de Rodó, Palma en su cuento “La Granja Blanca”, introduce un personaje sin gran trascendencia en la anécdota del relato, el personaje es un fiel perro de nombre Ariel.

¹⁷ Continúa la cita: “creen (y ¡ojalá estuvieran en lo cierto!) que las repúblicas hispanoamericanas no necesitan entregarse casi exclusivamente a la actividad industrial y mercantil; que deben reservar una buena parte de su espíritu para la idealidad, para el Arte, para la contemplación metafísica y el

asimismo manifestaba que no se debían abandonar las actividades industriales y mercantiles, sino mantener un equilibrio entre ambas, pues de no hacerlo se ocasionaría una nueva colonización de las repúblicas hispanoamericanas.¹⁸ Frente a la postura de no aceptar del todo el arielismo, pero tampoco acceder completamente al utilitarismo sajón, dos posturas ideológicas se plantearon entre los intelectuales de América y en el caso específico peruano: el latinismo y el hispanismo, unidades modeladas en la lengua castellana, la raza y el ambiente. Latinismo e hispanismo se volvieron en los dos grandes senderos por donde transitó el intento de formular una unidad entre las repúblicas, Como señala Osmar Gonzáles el primero fue asumido por los intelectuales más cosmopolitas, admiradores y seguidores del modernismo, más tolerantes en materia religiosa:

asumieron a Francia como foco de la cultura universal. Mientras que los hispanistas son más conservadores en cuanto a sus convicciones morales e intransigentes en el aspecto religioso, nacionalistas a ultranza, clasicistas, anti-modernistas y revaloran nuestros alzos espirituales con la “Madre Patria”.¹⁹

En el Perú estuvieron representados por Francisco García Calderón y José de la Riva Agüero, ambos manifestaron la idea de la “patria grande” y de la “Confederación Perú- boliviana”, prevenían acerca del peligro que constituía Estados Unidos ante el que se debía tener madurez, a fin de evitar una aplastante presencia por sobre la autonomía.

desinteresado placer estético. El representante más ilustre de esta escuela es su sagaz crítico uruguayo, estilista exquisito, finísimo orfebre de la prosa, José Enrique Rodó.” José de la Riva Agüero, *Carácter de la Literatura del Perú independiente, en Obras completas*, Tomo I, PUCP, 1962, p. 297.

¹⁸ La cita completa: Pero si persistimos en el funesto vicio, heredado de los españoles, de despreciar la industria y el comercio, si pretendemos ser todos abogados, políticos, literatos, retóricos, sofistas, si le concedemos al Arte un lugar desmesurado que no debe tener en nuestra civilización incipiente... entonces, frente al monopolio de la actividad económica por los extranjeros, nos iremos restringiendo a la política hasta que al fin de ese postrer refugio vaya a concluir de rebajarnos y deprimarnos el protectorado más o menos encubierto”. *Ibíd*, p. 299.

¹⁹ Osmar Gonzales, *Sanchos Fracasados: los arielistas y el pensamiento político peruano*, PREAL, Lima, 1996, p. 241.

La idea de la unidad continental, y en específico de la Confederación, encontró eco en la cultura y entre algunos escritores peruanos, principalmente en Riva Agüero, quien auspiciaba la idea engendrada por el General Santa Cruz en 1836, y a su vez manifestaba la incapacidad del grupo dirigente posterior a la independencia para llevar a cabo esta unidad. Esta idea de unidad-confederación nacida en el General Santa Cruz, no pasó desapercibida para Clemente Palma, quien a su vez hace mención de ella, en un relato, llevándola a la ficción, en “La última Rubia”, pero presentándola como una idea fantástica, casi de ciencia ficción:²⁰

[...] he venido á saber que allá por los años de 2222, un Houlot había ejercido en Iquitos (gran ciudad de 2, 500,000 habitantes en la Confederación Sud-Americana), la profesión de peluquero, perfumista y tintorista de cabelleras.²¹

Palma demostraría su afinidad con la unidad continental, pero no podía hacerlo desde una forma directa, sin renunciar al poder de convocatoria de la imaginación: hablaría de la continentalidad desde su relato, presentándolo como una idea a futuro, y en contra del utilitarismo de la época.

Si la actitud en la época hacia los procesos hispanoamericanos era conflictiva y contradictoria, tuvo que encontrar una forma para manifestar su acuerdo con las ideas de Riva Agüero y del General Santa Cruz, la búsqueda de un futuro apocalíptico, fantástico, para permanecer siempre al filo del abismo, de lo desconocido y por tanto, presintiendo la única salvación en la

²⁰ Desde la categoría de géneros literarios, el cuento “La Última Rubia” ha sido considerado como relato de ciencia ficción para Gabriela Mora “por el empleo de aparatos técnicos y científicos” y para Nancy Kason, ciencia ficción-decadente, por el culto a lo artificial y a los desarrollos tecnológicos”. Véase Gabriela Mora, *El Modernismo en su versión decadente*, IEP, Lima, 2000, p. 101. Nancy Kason, *Breaking Traditions, The Fiction of Clemente Palma*, Associated University Press, New Jersey, 1988, p. 56. (La traducción es nuestra).

²¹ Clemente Palma, “La última Rubia” [1901], en *Cuentos Malévolos*, Imprenta Salvat, Barcelona, 1904, p. 111. Las citas corresponderán a esta edición. “La última rubia” trata sobre la búsqueda de un joven, instalado en un tiempo futuro para encontrar la fórmula para hacer oro, en su periplo, se encontrará con familiares lejanos y se dará cuenta que su búsqueda ha sido inútil.

negación de la misma historicidad, pero desde el discurso imaginario, como propuesta y desenvolvimiento de una reacción pesimista de un mundo en decadencia. La desazón ante los enigmas de una existencia huérfana de raíces, sumida en un presente vertiginoso, receloso ante el incógnito futuro.

Al proponer situar la unidad en un tiempo ficticio en el futuro, también hace acto de presencia un síntoma ambiguo y conflictivo: se idolatra el avance y el empuje dado por la ciencia y el progreso, se es afín al futuro y al mismo tiempo decadentista porque el mismo empuje de la ciencia y el progreso han originado un utilitarismo y por ende conllevan entre los intelectuales un sentimiento de declinación, en los drásticos cambios traídos por la modernidad, acontecimientos que enlazados en el campo de las ideas al pesimismo metafísico de Schopenhauer y Nietzsche, (posteriormente sería la aparición de la obra de Oswald Spengler, *La Decadencia de Occidente*) llevaron a “la exaltación del arte, como propuesta y medio para hacer tolerable el mundo que se despreciaba”.²² Un imaginario nihilista, pesimista como contramodelo cultural, con lo cual intenta exorcizar la imagen que las élites limeñas trataban de emular, en una compleja y crítica cultura de fin de siglo.

5.3. Racismo y cultura

En su formulación clásica, el racismo era la doctrina que asumía que el origen biológico manifestado en las diferentes razas marcaba las capacidades y características de los grupos humanos, y por tanto sus derechos básicos. Las doctrinas racistas fueron influidas por algunas tesis elaboradas en el marco de las ciencias naturales, tales como el darwinismo, el neodarwinismo, el

²² Maureen Ahern, *El cuento finisecular peruano, 1890-1910, Consideraciones y bibliografía*, Tesis doctoral en Literatura, UNMSM, Lima, 1961, p. 18.

positivismo y la biosociología. Se basaban en dos procedimientos complementarios: por una parte, en la clasificación, valoración y jerarquización de las poblaciones humanas. Por otra, en la naturalización, es decir, la fijación en el tiempo, de los rasgos culturales más visibles en algunas comunidades.²³ Asimismo, la naciente economía política proclamaba en los albores del siglo XIX la naturalidad de la economía capitalista, y la libre competencia en el mercado como el sistema que mejor expresaba la naturaleza humana. Si bien muchos liberales de la época hicieron votos antirracistas, el *laissez faire* fue entendido y usado políticamente como justificación a la no intervención frente a las desigualdades. El pensamiento de H. Spencer era solidario con estas posturas, planteando:

una no ingerencia del Estado ante los problemas de la pobreza y ante las consecuencias genocidas y etnocidas de la expansión colonial, pues allí se libraría una lucha por la existencia en la que sólo perdurarían los pueblos y los sectores de la sociedad capaces por sí mismos de sobrevivir, los biológicamente superiores.²⁴

Doctrinas que empezaron a adaptarse en un entorno estamental, que conformaron a las sociedades como fragmentadas. Como ideología, el racismo y las prácticas que lo acompañaron, fueron producto de las fuerzas históricas y de élites que buscaban justificar la desigualdad de accesos al poder y recursos, haciendo creer que esta desigualdad era natural, producto de un origen plasmado en la raza y/o en la cultura, y enajenando a los miembros de la sociedad quienes acabaron asumiendo los prejuicios. Es así que desde mediados del siglo XIX el racismo encontró un campo abierto en territorios latinoamericanos: como matiza A. Flores Galindo: “El racismo encontró eco en

²³ H. Spencer citado por Michel Foucault, *Genealogía del racismo, de la guerra de las razas al racismo de Estado*, La Piqueta, Madrid, 1992, p. 38-40.

²⁴ *Ibíd.*, p. 53.

el pensamiento social latinoamericano y en la filosofía, decimonónica, en particular en las ideas positivistas, en el darwinismo social y en el liberalismo.”²⁵

La aristocracia limeña reivindicó para sus miembros, cierta superioridad sobre la cual se legitimó la expectativa de derechos especiales y privilegios; con el sostenimiento de una configuración social cercana a la sociedad de castas, uno de estos elementos fue el racismo, el cual fortaleció los sentimientos de superioridad de las élites, justificando, por una parte, la exclusión de las mayorías del manejo de lo público. Para la oligarquía la nación existía, y ellos eran el Perú.²⁶

Mediante el sostenimiento del racismo, de alguna forma mostraron el desprecio hacia otras razas, como forma de ocultar el temor que los asediaba; y terminaron construyendo, para difundir luego a otros grupos sociales, una imagen mitificada de la historia peruana en la que se exaltaban los elementos hispánicos (por ser occidentales y católicos-cristianos, es decir civilizados), mientras se disminuía, se menospreciaba y/o se omitía la tradición indígena. Se consideraba al indígena como un ser inferior, al que había que explotar o defender, pero al que no le se podía conceder los mismos atributos que a los ciudadanos. Estas ideas concernientes al indígena tuvieron muchas veces un fundamento filosófico entre los propios pensadores peruanos, como es el caso

²⁵ Alberto Flores Galindo, *Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes*, Casa de las Américas, La Habana, 1986, p. 290.

²⁶ M. Burga y A. Flores Galindo enfatizan la falta de un programa, o de una ideología en la oligarquía peruana, pero ello no significó que ciertos elementos fueran ad hoc para el control del poder: “no existe una ideología oligárquica, así como tampoco existen un grupo orgánico de intelectuales, ni un ‘programa’ de la oligarquía. Pero esto no significa negar la existencia de un determinado ‘estilo de vida’, de una cierta concepción del mundo, espontánea y poco consciente, de una mentalidad que contribuyó a la cohesión de la oligarquía y a su dominio sobre la sociedad”. M. Burga, op. cit. p. 91.

de Alejandro Deustua, para quien el indio era un objeto, cercano a una máquina.²⁷

El racismo alcanzó a difundirse en el ambiente cultural, llegando a filtrarse en el sentido común de escritores que intentaron escapar al discurso del poder oligárquico.

Clemente Palma, a la edad de 25 años, publicó *El porvenir de las razas en el Perú*, originalmente la tesis que presentó para optar al grado de Bachiller en Letras,²⁸ en 1897. Este trabajo puede considerarse como un ejemplo del racismo radical. Aunque muchas de sus afirmaciones fueron reprimidas en los años siguientes por el autor, y su concepción se alejará en parte en algunos de sus relatos literarios, incluso hasta llegar a burlarse de aquel grupo, o personas que la sustentaron como un manifiesto del racismo, no significó que estas ideas dejaran de estar presentes en la sociedad limeña. Tampoco que este grupo dejara de gozar de un trato preferencial, y que se definiera por rasgos culturales, biológicos o fenotípicos, reales o imaginarios.

Palma elabora desde los fundamentos del racismo científico un discurso sobre la realidad del país, dedica el trabajo a Javier Prado Ugarteche y Pablo Patrón, el primero continuador de Alejandro Deustua, autor de estudios sobre la raza, y fiel admirador de la obra de Gustave Le Bon. La tesis de Palma es un discurso bastante pesimista, que se convirtió en una tesis universitaria exitosa, al recibir la aprobación de un jurado llamado a representar la objetividad

²⁷ “Hay razas que superan ciertas debilidades inherentes, luchando tenazmente por superar los factores limitantes y conservadores que operan en sus naturalezas. Otras razas sucumben prontamente y pasan de un estado de riguroso dinamismo a otro desesperante estático. El Perú se encuentra desafortunadamente en esta segunda situación. Las desgracias del país se deben a la raza indígena, que ha llegado al punto su descomposición psíquica y que, por causa de la rigidez biológica de sus integrantes, que han terminado definitivamente su ciclo evolutivo, han sido incapaces de transmitir a los mestizos las virtudes que exhibieron en su fase de progreso[...] El indio no es ni puede ser otra cosa que una máquina”, Alejandro Deustua, *La Cultura Nacional*, Lima, 1937, p. 89.

²⁸ El Grado de Bachiller, en Perú, tiene su equivalencia en México con la licenciatura.

científica. Conviene citar una parte en extenso, para después matizar si hubo un alejamiento real desde su obra literaria:

Las principales razas que han constituido el pueblo peruano, han sido y son: 1. La raza india, raza inferior, sorprendida en los albores de su vida intelectual por la conquista, raza que representaba probablemente la ancianidad de las razas orientales, que era, por decirlo así, el deshecho de civilizaciones antiquísimas, que pugnaban por reflorar en un recorsi lento y sin energía, propio de una decrepitud conducida inconscientemente en las venas; 2. La raza española, raza nerviosa, que vino precisamente en una época de crisis, de sobreexcitación de su sangre, de actividad desmesurada y que por tanto tenía que obrar más tarde con las energías gastadas, con el cansancio nervioso y la debilidad moral que sucede a los periodos de mayor gasto, raza superior relativamente a la indígena, pero raza de efervescencias y decaimientos, raza idealista y poco práctica, raza turbulenta y agitada, raza más artista que intelectual, de carácter vehemente, pero no de carácter enérgico; voluble e inestable; 3. La raza negra, raza inferior importada para los trabajos de la costa, desde las selvas feraces del África, incapaz de asimilarse a la vida civilizada, trayendo tan cercanos los atavismos de la tribu y la vida salvaje; 4 La raza china, raza inferior y gastadísima importada para la agricultura, cuando la República abolió la trata de negros, raza viciosa en su vida mental, completamente abotagada la vida nerviosa por la acción de opio [...] 5. Las razas mestizas que han provenido del cruzamiento de las tres primeras razas, que si bien representan desde el punto de vista intelectual sobre el indio y el negro, son insuficientemente dotas del carácter y espíritu homogéneo que necesitan los pueblos para formar una civilización progresiva; les falta el alma de una nacionalidad.²⁹

Una visión de la dominación cultural, enmarcada en un imaginario criollo de colonización, mediante el análisis de las características que se atribuyen a cada raza. Deja de lado los terrenos biológicos –al referirse a la raza española- y le atribuye ciertos rasgos culturales, de hecho, Palma brinda un panorama desolador, mucho de ello se debe al deterioro que el ánimo había sufrido por el desastre de la Guerra con Chile, dominada la visión del país por el desprecio hacia lo que no fuera blanco, marcadas las ideas por la influencia del positivismo y la sociología biologista, y que era un imaginario que siguió vigente por varias décadas después de concluir la guerra. Su tesis no es del todo

²⁹ Clemente Palma, *El porvenir de las razas en el Perú*, Tesis para optar el grado de Bachiller en Letras [UNMSM], Imprenta Torres Aguilar, Lima, 1897, p. 8.

original o profunda, pero sí manifiesta en expresar cierto sentido común que gran parte de su generación, y de la sociedad albergaba.

Años después, aún embargado del pensamiento discriminatorio,³⁰ Clemente Palma dejará entrever la permanencia del racismo –no sólo en el ámbito social- en la sociedad limeña, sino en lo estético y artístico, al considerar los temas indígenas como tópicos prohibidos, cercanos a un tabú, debido al prejuicio racista que subsistía en gran parte de la academia y de la literatura, y como estas ideas retardatarias influían aún, incluso en algunos escritores que como él se mostraban receptivos ante el modernismo y no podían ser catalogados de conservadores o colonialistas:

La conformación del idioma, las deficiencias decorativas y suntuarias de las costumbres y de la vida de los pobladores del imperio, la humildad y reconcentración de los descendientes actuales[...] el viejo y tradicional contubernio de los hombres, con los piojos, el primitivismo de sus alimentos y bebidas –la coca, el choclo, la papa y la chicha-, me han hecho dudar sobre la existencia de una mentalidad poética entre los habitantes del imperio incaico y, por consiguiente, de la posible poetización de ese período de nuestra vida histórica.³¹

Frente a un racismo oligárquico que se desarrolló y legitimó bajo el influjo del racismo científico, y que se volcó en las prácticas cotidianas como parte de un esfuerzo de la élite limeña que respondía a la necesidad de redefinir las diferencias sociales, el control y la colonización; se elaboró una contraparte, una respuesta desde la literatura. La forma de contrarrestar el discurso de poder del racismo, de criticarlo y mofarse del mismo, sería intentado por Palma

³⁰ Cabe destacar que en el ámbito literario y cultural peruano hasta hace unos años (las fotos “oficiales” de los textos escolares muestran a los tres integrantes con tintes más “blancos” de lo normal), existió un esfuerzo por “blanquear” a la familia Palma, tanto a Ricardo Palma, como a sus hijos también escritores Clemente y Angélica, no obstante, gracias al estudio de Oswaldo Olguín, se ha manifestado el origen mestizo de ascendencia negra, de “gente parda” de los Palma. Véase Oswaldo Holguín, *Tiempos de infancia y bohemia. Ricardo Palma (1833-1860)*, PUCP, Lima, 1994, p. 39.

³¹ Clemente Palma, prólogo a Abraham Valdelomar, *Los hijos del sol*, Lima, Euforión, 1921, p. VI-VII.

desde lo fantástico o, como él lo nombraría desde, la perspectiva de un “cuento futuro”,³² haciendo una alusión indirecta al imaginario racista de su época.

La posible solución del Perú, según su tesis de Bachiller, era el mestizaje, donde el factor predominante fuera la raza criolla. Ello implicaba una ruptura con las cadenas originales, aunque a la vez la sumisión a nuevas ataduras; algunas de ellas contribuyeron a hacer invisibles la discriminación racial y situación económica, social y cultural de las comunidades negras, indígenas y asiáticas. Principalmente la lógica del blanqueamiento o el llamado "mito de la igualdad racial": “Es la raza alemana la que en mi opinión, la que más beneficios hará en nuestra raza desequilibrada.”³³ Con esta lógica, se intentó cerrar las heridas producidas por el choque de diferentes civilizaciones, pero en realidad, situó la imagen del blanco europeo como referente civilizatorio.

En contraparte, en la construcción imaginaria a futuro de “la última Rubia”, siempre desde una perspectiva irónica, el mestizaje principalmente de las razas orientales-asiáticas ha predominado:

En el año 2279 los mongoles y los tártaros, esas malditas razas amarillas, habían inundado el mundo y malogrado las razas europeas y americanas, con la mixtión de su sangre impura. No había rincón del mundo á donde esa gente no hubiera llegado y estampado la huella de su maldición étnica: no había un rostro que no condujera un par de ojillos sesgados y una nariz chata; no había cabeza que no estuviera cubierta de cerdosa y negra cabellera. [...] Esa raza se extendió por el mestizaje, como una hiedra inmensa que hubiera cubierto el mundo, y al cabo de tres siglos apenas había uno que otro ejemplar de raza pura. (103-104)

El carácter de la raza blanca como única y pura, el “blanco puro”, quien se adaptó a las costumbres locales, aún el ciudadano extranjero, podía ser criollo y como integrante de la élite, no tendría que renunciar a su pretensión de pureza para reclamarse peruano o dirigente y hasta dueño del Perú. La tesis de

³² C.P. “La última rubia. Cuento Futuro” [1901], en *Cuentos Malévolos*, Imprenta Salvat, Barcelona, 1904. Las referencias siguientes corresponden a esta edición.

³³ C. P. *El porvenir de las razas*, op. cit. p. 37.

la superioridad del hombre blanco, que diversas doctrinas habían promovido y que proponía la superioridad de la raza europea, entre ellos Gustave Le Bon, uno de los más populares propulsores de la superioridad e inferioridad de las razas o de Ernest Renan, quien había propagado la idea de que “la raza alemana era digna de imitar”,³⁴ es clasificado en el relato como una “chifladura de la pureza de la sangre” (104) pensamiento que había caducado, ante la fusión a futuro. La construcción de un puente entre las viejas e imaginarias razas de las mitologías y tradiciones europeas y las razas que los antropólogos a través del mundo estaban catalogando aparecen desde lo fantástico:

La belleza germana, el tipo griego, la gentileza italiana, la elegancia francesa, la corrección británica, la gracia española son hoy meras tradiciones de las que sólo en los libros antiguos se encuentran relaciones. [...] ¡Pobres pueblos europeos! Un tiempo fueron formados por razas viriles y dominadoras, cuyas energías en constante acción, se desgastaron y decayeron rápidamente... (104-105)

Paradójicamente, quien es fruto del mestizaje, no se asume como tal, asume el racismo y discriminación, ante la acumulación de estereotipos emerge una imagen de esperanza, como un integrante de la élite peruana o un entusiasmado emprendedor: “Yo, á pesar de ser mestizo de Afgán, á pesar de mi color bronceado, sentía en el fondo de mi sangre el aristocrático orgullo y el amor á la belleza de esas razas añejas que la ola asiática envolvió y anonadó para siempre;” (105) A través de este imaginario se define una posición existencial, como criollo mestizo, proviene de una mezcla de sangres pero ello no es decisivo en su universo mental, porque su identidad está permeada de un imaginario colonizado, por la dominación cultural de la metrópoli. Como en la mayoría de los relatos de la obra de Palma, no existe indicio de que el

³⁴ Maurice Weiler, *La pensée de Renan*, Les Editions Francaises, Paris, 1945, p. 28. La traducción es nuestra.

personaje (narrador) sea hispanoamericano o criollo. El racismo en la sociedad peruana de la época significó una nueva vida al colonialismo, aunque no estaba legalmente constituido, era un hecho omnipresente que se encontraba legitimado por la idea de la desigualdad entre razas. En los discursos públicos, las ideas racistas estaban proscritas, pero en los comportamientos, en la casa, en los espacios privados, como en los públicos, en la calle, el desconocimiento de los derechos y la discriminación apenas se encubrían. Tampoco era algo que se exhibía con orgullo, todos lo sabían pero nadie lo decía; el racismo radical circuló en voz baja, y llegó a la imprenta, aunque fue proscrito de la expresión pública, su influencia en comportamientos y sensibilidades fue firme y tenaz, fue el fundamento del sentimiento aristocrático y del reclamo de privilegios de la élite.

Como un reclamo entonces, y mediante el discurso literario de otros personajes (sus aparentes familiares de “raza pura”), se niega lo mestizo al considerarlo regresivo: “-Tú no eres sino un mestizo infame” (109), la idea de que el producto del cruce hereda lo peor de cada uno de sus progenitores es un dogma evidente durante la época, cuánto más si se es un mestizo de raza asiática,: “Primero os mataré á ambos que consentir en esa unión que ha de mancillar el último resto de sangre noble que hay sobre la tierra. Ruin asiático, ruin asiático...”(109). Detrás de todo ello está, desde luego la apuesta por una endogamia europea. Cabe señalar que en el año de aparición y difusión del cuento hubo gente que no quiso reconciliarse con la idea de ser mezclado, pero que tampoco estaba dispuesta a renunciar a su condición de ser peruanos. Más aún, aquellos que hacían constar su pureza, se reclamaban, por

su educación, linaje distinguido y vocación de servicio, como los líderes naturales del Perú.

El protagonista, representante de una raza pura, indiscutiblemente europea, que aparenta ser idealista, anti moderno, que busca una espiritualidad estética que trasciende el pragmatismo imperante, pone como representantes y culpables de lo superficial a lo mestizo, que es percibido como sucio, horrible, y envilecedor:

En ese cataclismo de los bellos ideales y de las bellas formas, substituidos por nociones utilitarias y concepciones monstruosas, sólo en uno que otro espíritu retrógrado como el mío, había un regreso psicológico á las nociones antiguas, un sentido estético añejo, un salto atrás en el gusto por los ideales y las formas que la ola de sangre infecta había sumergido en el olvido. (105)

No obstante, que en el trasfondo de sus planes estará la búsqueda de la riqueza y la avaricia, de ahí su aparente idealismo:

Yo que conocía la avaricia de mi tío, no hice caso de sus injurias y añadí: Estoy en posesión de un secreto industrial que me hará riquísimo. Si me concedéis a Suzón, os haré mi socio, y os daré un tercio de mi fortuna actual y de la futura. (109)

“La última rubia”, hace mofa del potencial de una raza pura, incluso de la raza aria, a la que llama un espejismo, y da cuenta que en el relato que el mestizaje existe en cualquier raza por muy purista que esta sea, aunque algunas mujeres se tiñan el cabello y aparente ser rubias naturales:

-Eso es... ¡Bah! ¡Por qué no decírtelo, si no es un crimen?... ¿No me dijiste que me amarías con delirio si yo fuese rubia?...
[...] –Que todas las mañanas me tiño el cabello para que me quieras más, (111)

El racismo y la discriminación aparecen aquí como dos de las prácticas que representaron el imaginario en la élite peruana. Manifestaciones que en su momento se unieron a fenómenos de otro tipo: la modernización de Lima y el incremento del capital extranjero. Si Palma había simpatizado con la idea de la Gran Confederación Sudamericana, de la unidad, ello no significó que el futuro

de las naciones confederadas hubiera sido la conquista de una identidad propia y escindida del resto del mundo, sino que es el propio mundo europeo quien ha construido su identidad con la mistificación. La forma no podía ser directa, de ahí que asuma una forma literaria de línea fantástica o de ciencia ficción. Asume la culpa y critica el racismo, el discurso de la lucha de razas como un discurso del poder, de un poder centralizado, el combate a partir de una raza, dada como la única, misma que posee el poder y es tutelar de la norma. La temática racista no aparecerá sólo como un instrumento de lucha de un grupo social contra los demás grupos, sino que a su vez sirve como estrategia global del conservadurismo social.

Contra el pasado que fenece, se asume en un principio con júbilo, para casi de inmediato volver al pesimismo y la decadencia sobre el utopismo, sobre el futuro:

Probablemente no volverá á existir oro en el mundo, y más probablemente aún, tendré que casarme en Tombuctú con alguna joven de ojillos oblicuos, tez amarillenta y cabellos negros é hirsutos. (111)

Si la modernidad consistía en apostar por un futuro que se creaba, se inventaba e imaginaba; otra cara de la modernidad, económica y tecnológica, postulaba un futuro nada optimista, más bien apocalíptico. Aún sabiendo que la ciencia dotaba al hombre de las posibilidades materiales soñadas e imaginadas, mediante las cuales intentaría vencer a la naturaleza, los beneficios de una época bienaventurada se desvanecían ante la codicia por los bienes materiales, más que por la búsqueda espiritual y moral, de un tránsito y una época confusos. Racismo y discriminación como acontecimientos que están más allá de toda posibilidad de interpretación. El relato hace un desmantelamiento de lo real, de lo oculto en la cultura de la

época, desde una forma irónica, se opone al orden capitalista y patriarcal dominante en la sociedad, y al presentarlo como un cuento de ciencia ficción mantiene una vigencia a futuro, fuera de contexto.

Conclusión

En el modernismo hispanoamericano la percepción del mundo que muestran los escritores desde su obra es congruente con las conquistas del ser humano y su cultura, por lo que revelan significaciones y sentidos en la medida de las sensibilidades artístico e ideológicas de un determinado contexto. En la literatura, varios y diversos son los senderos por donde existe la necesidad de transformación del canon previo, escribir como un acto de subversión hace uso de valores en oposición. Lo fantástico modernista emerge como un contradiscurso que exprese los sentimientos y la crítica a la tradición cultural existente. Desde el sendero de lo fantástico e imaginario, la literatura y los cuentos de Clemente Palma no significan una evasión de su época; más bien, afirman un anhelo de superar las circunstancias exteriores, y por ello no involucran un acto fiel de copia y calca del mundo que le rodea, si no que se fundan en la conformación de una invención del propio mundo, cuya razón de ser es representar la complejidad subjetiva del hombre moderno. Palma no construye una realidad totalmente nueva, o inventa otro mundo, sino que desde la imaginación y lo fantástico examina, critica y confronta los valores y códigos éticos culturales impuestos como naturales en la época.

Los referentes de la cultura de la época, del Perú decimonónico y del Perú moderno, se vinculan y son recreados por la realidad individual del cuentista, del escritor. La repercusión de sus cuentos como objeto de la escritura, tiene sus dimensiones estéticas y éticas al reconfigurar aspectos no muy visibles de la sociedad y de la cultura. Lecturas actuales descubren en su obra narrativa mecanismos operativos que le dan a lo imaginario decimonónico y en proceso de movimiento en el complejo mundo de modernización, la posibilidad de

representar de modo creativo y eficaz, momentos del proceso cultural de la época, que de otro modo eran censurados. Lo que era rechazado en nombre de la racionalidad y de la modernidad, sigue, permanece bajo formas diversas, pues crear una luz es también inventar una sombra.

Desde una vertiente modernista de carácter fantástico, que incluye un conjunto de procedimientos retórico –formales, planteamientos cognoscitivos, temas, articulaciones de lo imaginario históricamente concretas, sus cuentos hacen uso y plantean una forma de modalidad de lo imaginario –de lo imaginario como fantástico- que aporta eficaces y sugestivas transcripciones de la experiencia humana, del mundo y la cultura, pero en especial de la experiencia humana en relación con la modernidad. Lo fantástico entonces abre otras perspectivas, que a veces, más que nuevas versiones son inversiones de un orden que se siente como opresivo e insuficiente. Lo “otro”, lo oculto sale a la luz, para alterar y problematizar el conocimiento que se tenía sobre una época, y con ello produce polémicamente la interpretación de versiones diferentes acerca de lo legal, lo real, lo normal.

La narrativa de Palma es un importante testimonio y recreación de los cambios que va produciendo la entrada de la modernidad en Hispanoamérica. La secuela de inquietudes causadas por la remoción de seguridades que se mantuvieron por siglos, involucró crisis y rupturas culturales, e inspiraron su obra, con la búsqueda no sólo estética del arte por el arte, sino de otras facetas y otros medios para escudriñar al ser humano y su época. Palma recogió algunas inquietudes de su momento, en el contexto de una sociedad diversa étnica y culturalmente con ciertas prácticas y costumbres diversas.

Bibliografía

Palma, Clemente, *Excursión literaria*, Lima, Imprenta de El Comercio, 1895.

_____, *Filosofía y arte*, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1897.

_____, *El Porvenir de las razas en el Perú*, Tesis para optar el grado de Bachiller en la Facultad de Letras, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1897.

_____, “Un Paseo extraño”, en *El Comercio*, Lima, 7 de julio de 1901.

_____, “Tengo una gata blanca”, *El Comercio*, Lima, 15 de septiembre de 1901.

_____, “El Nigromante”, *Prisma*, núm. 13, Lima 1 de mayo de 1906.

_____, *Cuentos Malévolos*, (prólogo de Miguel de Unamuno), Barcelona, Imprenta Salvat, 1904.

_____, *Cuentos Malévolos*, (prólogo de Ventura García Calderón), París, Paul Ollendorf, 1913.

_____, “Sobre el modernismo y los modernistas”, en “Notas de Artes y Letras”, *Prisma*, Año 3, núm. 37, Lima, 16 de marzo de 1917.

_____, “Correo Franco”, *Variedades*, vol. XIII, no. 487, Lima, 30 de julio de 1917.

_____, “Sobre el incidente en el cementerio”, *Variedades*, núm. 504, 27 de octubre de 1917.

Clemente Palma, prólogo a Abraham Valdelomar, *Los hijos del sol*, Lima, Euforión, 1921.

_____, *Mors ex vita*, Lima, Imprenta Lux, 1923.

_____, *Historietas malignas*, Lima, Editorial Garcilaso, 1925.

_____, “Juan Apapucio Corrales”, *Crónicas político-doméstico-aurinas*, Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1938.

“Datos bibliográficos sobre Clemente Palma” en *Boletín de la Biblioteca de la Universidad Mayor de San Marcos*, año XI, vol. VII, núm. 2, Lima, julio de 1938

“Entrevista a Clemente Palma” por Alfonso Telado, en *Turismo*, no. 164, Lima, junio de 1941.

_____, *Narrativa Completa I y II*, Lima, PUCP, 2006.

Bibliografía general.

Ahern, Maureen, "Clemente Palma (1872-1946)", en *El cuento finisecular peruano 1890-1910. Consideraciones y Bibliografía*. Tesis Doctoral, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1961.

Alayza, Luis, Paz Soldán, *Historia y romance del viejo Miraflores*, Lima, Editorial Cultura Antártica, 1947.

Aldridge, A. Owen, "The vampiro theme in Latin America", en Donald A. Yates (ed.), *Memoria del Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana: Otros mundos, otros fuegos, fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Michigan State University, Latin American Studies Center, 1975.

Aldrich, Earl M., *The Modern Short Story in Peru*, Madison, University of Wisconsin Press, 1966.

Altamirano, Carlos, Beatriz Sarlo, *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.

Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1982.

Arroyo, Carlos, *El incaísmo peruano. El caso de Augusto Aguirre Morales*, Lima, Mosca azul editores, 1995.

Barrenechea, Ana María, "La literatura fantástica. Función de los códigos socio culturales en la constitución de un discurso", en Saúl Sosnowski (coord.), *Lectura crítica de la Literatura Americana*, Tomo I, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.

Basadre, Jorge, *Historia de la República del Perú*, Tomo IX, Lima, Editorial Universitaria, 1970.

_____, *Historia de la República del Perú*, T. XV, Lima, Editorial Universitaria, 1970.

Basurco, Santiago, Leónidas Avendaño, "Informe emitido por la comisión encargada de estudiar las condiciones sanitarias de las casas de vecindad en Lima", *Boletín del Ministerio de Fomento*, Ministerio de Fomento, Dirección de Salubridad, Vol. 3, núm. 4, Lima, abril de 1907.

Bataille, George, *El erotismo*, México, Tusquets, 1997.

Benjamin, Walter, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1998.

_____, *Iluminaciones II (Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo)*, Madrid, Taurus, 1972.

Bellemin-Noel, Jean, "lo fantástico y el inconsciente", en *Quimera*, núm. 218-219, julio- agosto de 2002.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1989.

Bessiére, Irène, *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Paris, Librarie Larousse, 1974.

Bon Le, Gustave, *Leyes psicológicas de la evolución de los pueblos*, Madrid, Daniel Jorro Editores, 1912.

Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, París, Plon, [1883] 1920.

Bryce, James, *South America: observations and impresions*, New York, Mac Millan. 1912.

Burga, Manuel, Alberto Flores Galindo, *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*, Perú, Ediciones Rikchay, 1991.

Caillois, Roger, "Del cuento de hadas a la ciencia ficción", en *Imágenes, Imágenes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

Capelo, Joaquín, "Lima en 1900", en Richard Morse (comp.), *Lima en 1900, estudio crítico*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1973.

Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica*, México, FCE, 1945.

_____, *Filosofía de las formas simbólicas. El lenguaje*, T.I., México, FCE, 1985.

_____, *El problema del conocimiento en la filosofía y en las ciencias modernas*. T. IV, México, FCE, 1993.

Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*, Tomo I y II, Barcelona, Tusquets editores, 1983.

_____, *Los dominios del hombre, las encrucijadas del laberinto*, Barcelona, Gedisa, 1988.

Ceserani, Remo, *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999.

Chaves, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles: cultura y sexualidad en la literatura del fin de siglo XIX*, México, UNAM-IIFL, 1997.

_____, *Andróginos: Eros y ocultismo en la literatura romántica*, México, UNAM- IIFL, 2005.

Cornejo Polar, Antonio, *Historia de la literatura del Perú Republicano*, Lima, Juan Mejía Baca, 1981.

_____, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*, Lima, Editorial Horizonte, 1994.

Darwin, Charles, *The Descent of man*, New York, Prometheus books, 1997.

Delgado, Washington, *Historia de la literatura republicana*, Lima, ediciones Rikchay, 1980.

Deustua, Alejandro, *La Cultura Nacional*, Lima, 1937.

Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad, La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Vicente Campos González (tr.), Madrid, Debate, 1994.

Don Lunes, Lima, 9 de enero de 1917.

Escobar, Alberto, *La narración en el Perú*, Lima, Editorial Juan Mejía Baca, 1956.

Flores Galindo, Alberto, *Buscando un Inca: Identidad y utopía en los andes*, La Habana, Casa de las Américas, 1986.

Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, tomo I, Ulises Guinazu (tr.), México, Siglo XXI editores, 1982.

_____, *Genealogía del racismo, de la guerra de las razas al racismo de Estado*, Madrid, La Piqueta, 1992.

Freud, Sigmund, "Lo ominoso", en *Obras completas*, V. XVII, Buenos Aires, Amorrortu, 1997.

Galvez, José, *Una Lima que se va: crónicas evocativas*, Lima, Eufurión, 1921.

García y García, Elvira, *La mujer peruana a través de los siglos*, Tomo I. Lima, Imprenta Americana, 1924.

Gonzales, Osmar, *Sanchos Fracasados: los arielistas y el pensamiento político peruano*, Lima, PREAL, 1996.

Gullón, Ricardo, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980.

Gutiérrez Girardot, Rafael, "Reflexiones en torno a la definición del modernismo" en Lily Litvak, *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975.

_____, *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, FCE, México, 1988.

_____, "Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica", en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, España, Sociedad Estatal Quinto Centenario –ediciones Siruela, 1991.

Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, FCE, 1949.

Hinterhäuser, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, María Teresa Martínez (tra.), Madrid, Taurus, 1998.

Holguín, Oswaldo, *Tiempos de infancia y bohemia. Ricardo Palma (1833-1860)*, Lima, PUCP, 1994.

Jauss, Robert, *La literatura como provocación*, Península, Barcelona, 1976.

Jordan, Mary Erdal, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Iberoamericana, 1998.

Kackson Rosie, *Fantasy. The Literature of subversión*, Londres, Methuen, 1981.

Kason, Nancy, *Breaking Traditions, The Fiction of Clemente Palma*, New Jersey, Associated University Press, 1988.

Klaiber, Jeffrey L. *La Iglesia en el Perú, su historia social desde la independencia*, Lima, PUCP, 1988,

Kraemer, H.y J. Sprengler, *El martillo de las brujas*, Clásicos de la Historia, Madrid, Abraxas, 1976.

Lazare de Gérin, Ricard, *Historia del ocultismo*, Sylvia Suárez (tra.), Barcelona, Libros de Caralt, 1975.

Loayza, Luis, *Sobre el 900*, Lima, Mosca azul - Hueso Húmero, 1990.

Lotman, Iuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1970.

Mannarelli, María Emma, *Limpias y modernas. Género, higiene y cultura en la Lima del novecientos*, Lima, Ediciones Flora Tristán, 1999.

Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

McElroy, Keith Douglas, *The history of photography in Peru in the nineteenth century, 1839-1876*, Tesis Doctor of Philosophy in Fine Arts, University of New Mexico, 1977.

Moliner, María, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 1986.

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

Muñoz Cabrejo, Fanni, *Diversiones públicas en Lima, 1890 – 1920. La experiencia de la modernidad*, Lima, Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001.

Núñez, Estuardo, *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*, México, Editorial Comarca, 1965.

Ortega, Julio, *Cultura y modernización en la Lima del 900*, Lima, Centro de Estudios para la participación, 1986.

Palma, Ricardo, “la limeña” en Ventura García Calderón, et al, *La Limeña*, (antología), Lima, Concejo Provincial de Lima, 1959.

Perus, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*; México, Siglo XXI, 1976.

Petrovna Blavatsky Helene, –Madame Blavatsky-, *Isis sin Velo*, Tomo I, México, Colofón, 2000.

Picón Garfield, Evelyn, Iván Schulman, *Las entrañas del vacío. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*, México, Cuadernos Americanos, 1984.

Pimentel, Luz Aurora, *El Espacio en la ficción*, México, Siglo XXI Editores, UNAM, 2001.

“Poudre Ophélie” anuncio, en *El comercio*, Lima, 9 de abril de 1900.

Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo*, Jorge Cruz (tr.), Caracas, Monte Ávila, 1969.

Rama, Ángel, “La dialéctica de la modernidad en J. Martí”, en *Estudios Martianos*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1974.

_____, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Aldafil ediciones, 1985.

Riva Agüero, José de la, *Carácter de la Literatura del Perú independiente, en Obras completas*, Tomo I, Lima, PUCP, 1962.

Roas, David (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/libros, 2001.

Roig, Arturo Andrés, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, México, FCE, 1981.

Romero, José Luis, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976.

Sánchez, Luis Alberto, *Valdelomar o la belle époque*, México, FCE, 1969.

Schwartz, Jorge, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte, Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo editora, 1993.

Stein, William S., *Mariátegui y Norka Rouskaya, crónica de la presunta profanación del cementerio de Lima en 1917*, Lima, Biblioteca Amauta, 1989.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 1994.

Watson-Espener, M., *El cuadro de costumbres en el Perú decimonónico*, Lima, PUCP, 1979.

Weiler, Maurice, *La pensée de Renan*, París, Les Editions Francaises, 1945.

Zavala, Iris (ed.), *El modernismo y otros ensayos*, Iris Zavala, (ed.) Madrid, Alianza, 1989.

Zea, Leopoldo, *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica. Del romanticismo al positivismo*, México, Colegio de México, 1949.