

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**“EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE CLEMENTE PALMA
EN DOS ENSAYOS: *EXCURSIÓN LITERARIA Y
FILOSOFÍA Y ARTE*”**

TESIS

Para optar el Título Profesional de
Licenciado en Literatura

AUTOR

Wilmer Basilio Ventura

Lima – Perú

2014

A mis padres

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO 1	
EL CONTEXTO DEL MODERNISMO HISPANOAMERICANO Y PERUANO.....	10
1.1. El modernismo hispanoamericano.....	11
1.1.1. Hitos y vertientes del modernismo.....	12
1.1.2. Asedios críticos para una definición del modernismo.....	20
1.2. El modernismo peruano.....	29
1.2.1. La figura insular de Manuel González Prada.....	31
1.2.2. <i>El Iris</i> , el primer órgano difusor del modernismo en el Perú.....	39
1.2.3. Del desvío hispanista a la formulación de un canon literario criollo	52
1.2.4. De <i>Contemporáneos</i> a <i>Colónida</i>	64
CAPÍTULO 2	
EN TORNO A LA CRÍTICA DE LA OBRA DE CLEMENTE PALMA...	70
2.1. Clemente Palma, el modernista y el esteta coherente.....	74
2.2. Clemente Palma o las contradicciones del modernista.....	96
CAPÍTULO 3	

ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD: CLEMENTE PALMA EN EXCURSIÓN LITERARIA Y FILOSOFÍA Y ARTE	107
3.1. <i>Excursión literaria</i>	108
3.1.1. La literatura finisecular francesa y el modernismo en la mirada de Clemente Palma.....	110
3.1.2. Clemente Palma y su interpretación de Zola a partir de lo grotesco artístico.....	117
3.1.3. El crítico literario y sus criterios de valoración estética.....	122
3.1.4. Palma y su postura ante el pensamiento de su época.....	129
3.2. <i>Filosofía y arte</i>	132
3.2.1. La conciencia histórica de Clemente Palma.....	133
3.2.2. La evolución intelectual del ateísmo, las reacciones del satanismo y los poetas satánicos.....	137
3.2.3. Análisis del relato “Las vampiras” a partir de las ideas estéticas de Clemente Palma.....	146
CONCLUSIONES	150
BIBLIOGRAFÍA	157

INTRODUCCIÓN

Uno de los motivos para estudiar a Clemente Palma fue su incompreensión de la poesía de Eguren. Resulta extraño que un escritor inmerso en el modernismo y cultivador de una concepción de lo grotesco artístico no entendiera la revolucionaria poesía de su contemporáneo. ¿No debía Clemente Palma estar mejor informado sobre las nuevas tendencias estéticas de la literatura? Había una inconsecuencia entre el Palma crítico y el Palma creador. Ambas fases parecían rostros contrarios de una misma individualidad, tal como el dios Jano de la mitología latina. Esta inconsecuencia es inquietante en cuanto Eguren había recibido el reconocimiento de González Prada, un hombre mayor que Clemente y quizá, por ello, con menos perspectiva crítica hacia lo moderno. Pero no sucedió así.

Las valoraciones antagónicas acerca del autor *Cuentos malévolos* también resultaron un buen estimulante para investigar sobre la faceta de crítico de este escritor. De un lado, investigadores como Harry Belevan, Tamayo Vargas, Estuardo Núñez reconocen en Palma un hito fundacional del cuento fantástico en el Perú, además de estimar la calidad

de su prosa modernista y el dominio de la técnica cuentística. A esto se ha de añadir que investigadoras extranjeras como Nancy Kason y Gabriela Mora han visto en la cuentística como la primera manifestación de la modernidad narrativa en el Perú. De la otra orilla, Carlos Eduardo Zavaleta, Ricardo González Vigil y Ricardo Silva Santisteban restan valor a la producción cuentística de Palma y los alcances de esta en relación a la tradición narrativa peruana. Zavaleta llega insinuar una casi nula relación entre la narrativa de Palma y la moderna narrativa peruana. ¿Por qué valoraciones tan contrarias sobre una misma obra?

Con el objetivo de hallar respuesta a la ambivalencia de valoraciones líneas arriba formuladas, nuestra investigación está dirigida a examinar la obra ensayística de Clemente Palma. Antes de iniciar su labor como cuentista, nuestro autor escribió un par de ensayos donde expuso sus ideas sobre literatura, estética, religión, además de reflexionar sobre la modernidad como fenómeno histórico-social. *Excursión literaria* y *Filosofía y arte* son los títulos de estos dos ensayos escritos a fines del siglo XIX. Con estos libros Palma inicia su labor como escritor, demarca sus preferencias literarias y formula sus primeras ideas sobre el arte de la composición. Estos ensayos no son interesantes por los juicios críticos del autor sobre otros escritores, sino debido a que en ellas se descubre el entramado ideológico de Palma, el escritor. Nos ayudan a contextualizarlo en el marco del modernismo hispanoamericano y entender su producción narrativa en relación a dicho contexto.

Nuestra hipótesis consiste en demostrar que la doble valoración de la narrativa de Palma obedece a que no es un escritor plenamente moderno. En Palma coexisten un escritor partidario de la estética de lo grotesco, atraído por las nuevas tendencias literarias de la

Europa finisecular, y un intelectual ligado a ideologías conservadoras, reaccionario al arribo de la modernidad y la dinámica que ella instaure en la literatura. La tradición crítica ha visto en Palma fundamentalmente un escritor ligado al modernismo y plenamente moderno. No obstante, Palma crítico era un fustigador de la poesía modernista y enemigo de toda innovación literaria, tal como lo demuestra su denuesto a la poesía de Eguren y su oposición al vanguardismo futurista de Hidalgo. Estas constataciones revelan bien que el modernismo en el Perú no fue un fenómeno homogéneo, sino muchas veces contradictorio.

Para el estudio de los ensayos de Palma utilizaremos el método deductivo-inductivo. Partiremos del análisis de los ensayos y derivaremos el entramado ideológico que se haya implícito en ellos. Asimismo intentaremos constatar algunos de los postulados ideológicos de los ensayos de Palma en el "Las Vampiras".

El presente trabajo está dividido en tres capítulos. En el primer capítulo hemos trabajado el contexto del modernismo hispanoamericano a partir de fuentes secundarias. Nos hemos basado en la autoridad de críticos como Shulman, Federico Onís, Pedro González, Luis Monguió, Raúl Silva Castro y Max Henríquez Ureña. En el segundo capítulo hemos trabajado el periodo del modernismo peruano sobre la base de fuentes primarias y secundarias. Hemos propuesto un esquema de desarrollo del modernismo en el Perú a través de dos vías: la primera a través de González Prada; la segunda a través de la revista *El Iris*. Luego hemos revisado el proyecto ideológico del novecientos. Esta generación de intelectuales formuló un proyecto de literatura peruana que eclipsó rápidamente la vía modernista del grupo *El Iris*, además de expropiar la obra de José Santos Chocano para el proyecto de literatura criolla. El modernismo llega a asentarse

en el Perú recién con el grupo de la revista *Contemporáneos*. Sus integrantes asimilaron los aportes de la obra de González Prada y del modernismo hispanoamericano representado por Darío.

En el segundo capítulo, hemos revisado los juicios críticos en torno a la obra de Clemente Palma y hemos diferenciado dos grupos. El primero vincula a Palma con la estética del modernismo. El segundo encuentra que entre Palma y el modernismo existe una abierta contradicción. Destacan entre los críticos estudiados: Luis Alberto Escobar, Washington Delgado, Gabriela Mora, Sánchez Franco, Marcel Velásquez, Boyd Carter y Nancy Kason.

En el tercer capítulo hemos abordado el análisis de la obra de Clemente Palma. Hemos intentado demostrar que dentro de las concepciones estéticas del narrador peruano coexisten elementos ligados a una ideología conservadora y una estética moderna. Estos elementos estético modernos e ideología conservadora han sido identificados en su cuento "Las vampiras". Esto explica en cierto modo porque una parte de la crítica ha interpretado a Palma como un modernista coherente y otra como un escritor en contradicción al modernismo.

Sabemos de antemano que nuestra tesis es insuficiente. Era nuestro deseo realizar un trabajo mayor sobre el autor de *Cuentos malévolos*. No obstante, circunstancias adversas y exigencias mayores de necesidad práctica nos han obligado a acortar el proyecto inicial. Además de esto, el interés por estudiar la obra de Palma, al escritor y al crítico, dentro del marco del modernismo peruano ha ocasionado que el primer capítulo adquiriera mayor notoriedad en detrimento del capítulo esencial de esta tesis, dedicada al

ensayo de Palma. En la actualidad no existe un estudio detallado de la figura de Clemente Palma en el contexto del modernismo peruano. Esperamos haber aportado en este aspecto poco estudiado.

Finalmente, solo me queda agradecer a aquellas personas que de alguna manera formaron parte y siguieron la elaboración de esta tesis. En primer lugar a mi padres, a quienes les agradezco el apoyo brindado. Sin ellos, esta tesis no estaría finalizada. En segundo lugar al profesor Américo Mudarra, asesor de esta tesis, con quien también me une una gran amistad. No debo olvidar a mi estimado amigo Mateo Díaz Choza con quien asumí el reto de hallar y divulgar los ensayos de Palma, tan poco conocidos. Además de agradecerle el alcance de material bibliográfico. Asimismo agradezco a David Villena el haber revisado el segundo capítulo de esta tesis. Por último, agradecer a todos mis profesores de la Universidad, pues de ellos recibí mi formación crítica e intelectual. No puedo terminar este agradecimiento sin evocar emocionadamente a mi profesor Carlos García Miranda, figura ejemplar de la docencia, intelectual apasionado, amigo de sus alumnos. Su temprana partida fue para sus alumnos un duro golpe. Esta tesis también va dedicada a él.

CAPÍTULO I

EL CONTEXTO DEL MODERNISMO HISPANOAMERICANO Y PERUANO

El modernismo es una etapa compleja del proceso literario de Hispanoamérica. Del modernismo se han ido cambiando las versiones con el paso del tiempo o se ha ido “descubriendo” que su radio de acción fue más amplio que su desarrollo en la poesía. Aunque se han venido sumando estudios sobre el movimiento modernistas fuera de las fronteras del género lírico, como en el cuento y la crónica, aún distamos mucho de una visión integral de dicho periodo de la historia de literatura hispanoamericana. A esto debemos sumar que el modernismo tiene una historia local dentro del proceso histórico-literario de cada país de Hispanoamérica. La imposibilidad que se deriva de abarcar el modernismo nos condice a tocar sus aspectos literarios más significativos y los hitos más relevantes de su desarrollo histórico.

Igual problemática presenta el estudio del modernismo peruano. Poco o casi nada se ha profundizado en este periodo de nuestra historia literaria. Los pocos estudios que

constan no están centralizados en dicho periodo, por el contrario, constituyen un acápite más de los recuentos historiográficos de nuestra literatura. Este periodo rico en que comienza nuestra moderna literatura peruana ha sido, paradójicamente, dejada de lado. Y aún más, los estudios específicos sobre nuestros modernistas son escasos: Clemente Palma, López Albújar, Ventura García Calderón, González Prada, José Santos Chocano y Enrique Carrillo aún esperan estudios enmarcados en su contexto literario, histórico y social.

Habiendo establecido estas dos líneas investigativas, en el presente capítulo abordaremos el contexto del modernismo hispanoamericano, un recuento historiográfico y un compendio de sus principales características. Luego, será nuestro objetivo bosquejar el contexto del modernismo en el Perú.

1.2. El modernismo hispanoamericano:

La crítica especializada en el estudio del modernismo ha establecido como su fecha inaugural 1882. Este año José Martí consolida su proyecto artístico de renovación de la prosa en lengua española. Dos años más tarde Gutiérrez Nájera cristalizaría su proyecto de asimilación de las cualidades artísticas de la prosa francesa a la prosa castellana, que alcanzará su esplendor en los cuentos de *Azul* de Rubén Darío. Según la propuesta de Federico Onís en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, el modernismo se prolonga hasta 1932. No obstante, para otros estudiosos, el modernismo mantiene una vigencia alrededor de cuarenta años, se deduce así que se desarrolla hasta la tercera década del siglo XX. A pesar de la identificación de estas dos vertientes del modernismo, la crítica no define al modernismo como una escuela, antes la concibe como una época de profundos cambios donde coexistieron muchas escuelas literarias. A

continuación compendiamos los datos e ideas más relevantes de los principales estudiosos del modernismo.

1.2.5. Hitos y vertientes del modernismo:

En su erudito estudio *Breve historia del modernismo*¹, Max Henríquez Ureña bosqueja un cuadro de la situación del verso y la prosa de habla española al despuntar el modernismo (1880-1890). Destaca que en España los poetas cultivaban un limitado número de metros: el endecasílabo y el octosílabo. Salvo la figura de Salvador Rueda, los versificadores españoles restringían su hacer a las ataduras de la preceptiva neoclásica de la literatura oficial española. En Hispanoamérica, en cambio, los escritores mayores del romanticismo “ponían celoso cuidado en la expresión y no se circunscribían a determinados metros y combinaciones. No eran, en suma, poetas de silva y de octosílabos”². Rescata Henríquez Ureña en estos poetas la intención de enriquecer los recursos métricos del verso castellano, tan reducidos en la literatura española del siglo XIX.

A nivel de la prosa destaca las figuras aisladas de Sarmiento y Montalvo, pero afirma que es José Martí el creador de la nueva prosa, “la prosa artística”, que servirá de pauta a los modernistas. Será el escritor cubano quien cristalice “el espíritu de independencia y novedad que ya empezaba a abrirse paso en América”³. Su prosa está emparentada con la prosa barroca Gracián. Su barroquismo se caracterizaría por el adorno de la frase, la imagen sintética y el uso de sentencias. La prosa de Martí se entronca así con la de los clásicos españoles. Las crónicas de Martí servirán luego como modelo de

¹ HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del modernismo*. México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1962.

² Ob. cit. p. 43.

³ Ob. cit. p. 52.

escritura a Rubén Darío. El crítico dominicano señala que con *Ismaelillo*, si bien la poesía de Martí no destaca en la innovación de metros y estrofas, está cargada de imágenes y de una expresión poética que revela una nueva sensibilidad.

El otro escritor a destacar es Manuel Gutiérrez Nájera en quien se hace patente el influjo de las virtudes artísticas de la prosa francesa a nivel de imágenes, musicalidad, incluso la sintaxis. Es en la prosa, antes que en la poesía, donde el trabajo artístico de Nájera tiene mayor significación. La prosa de Nájera servirá como modelo para que Rubén Darío componga *Azul*. El libro donde Gutiérrez Nájera plasma definitivamente la asimilación de la prosa francesa es *Cuentos frágiles* (1983). De esta forma, señala Henríquez Ureña que la prosa modernista presentó estas dos vertientes y cuya influencia se irradió en los modernistas posteriores, ya sea cultivando una de ellas o fusionándolas. A diferencia de Henríquez Ureña que no establece las fronteras cronológicas del modernismo, Manuel Pedro González en su artículo “En torno a la iniciación del modernismo”⁴ afirma que el movimiento tiene su hito inaugural en el año de 1882 y en la figura de José Martí. En lo esencial corrobora los juicios de Henríquez Ureña sobre la existencia de dos vertientes estilísticas al inicio del modernismo: la que bebe de tradición clásica española, representada por José Martí, y la afrancesada representada por Gutiérrez Nájera. Subraya así, el crítico, que la escritura preciosista y afrancesada fue una fase del modernismo y no lo característico y esencial del modernismo. El desarrollo temprano de la prosa modernista explica la consolidada prosa rubendariana de *Azul*. Según Pedro González, Nájera venía asimilando la influencia de la prosa francesa desde 1877.

⁴ GONZÁLEZ, Pedro Manuel. “En torno a la iniciación del modernismo”. En: *Estudios críticos sobre el modernismo*. Introducción, selección y bibliografía de Homero Castillo. Madrid, Editorial Gredos, Colección Biblioteca Románica Hispánica, 1974, pp. 211-253.

Según la investigación de Pedro González, entre 1877 y 1882 José Martí había venido asimilando la influencia de la literatura francesa, tanto de los parnasianos, simbolistas, impresionistas. Así su escritura de entronque clásico se enriquecía con los aportes de la prosa francesa. En el año de 1881, en el periódico *La Opinión Nacional* de Caracas, Martí da a conocer a las figuras de la literatura europea casi extrañas en el ambiente hispanoamericano: John Keats, Oscar Wilde, Dante Gabriel Rossetti, John Ruskin, Guerra Cunqueiro, etc., además de breves juicios sobre artes plásticas y movimientos literarios como el de los esteticistas ingleses. Cabe señalar además que es el primero en reflexionar sobre la naturaleza de la sinestesia. Será 1882 cuando Martí cuaje su trabajo de renovación de la prosa en los ensayos sobre “Emerson”, “El poema del Niagara”, “Oscar Wilde”, “Longfellow” y “El presidente Garfield”. La prosa de estos escritos es artística y nueva, de riqueza estilística y acompañada de una teoría renovadora. En el plano del verso, destaca su poemario *Ismaelillo* (1882), en el cual se da el retorno a la sencillez y el alejamiento del retoricismo, de la ampulosidad trivial y del estilo rutinario que caracterizaba la literatura de ese entonces en lengua castellana.

Bernardo Gicovate en su artículo “Modernismo: movimiento y época”⁵ también ubica la génesis del modernismo por los años alrededor de 1880. Al igual que los anteriores críticos, también afirma que es con la figura de Martí con quien inicia el modernismo, pues en sus ensayos y crónicas ya se vislumbra una clara conciencia de la crisis de las letras hispánicas y la necesidad de apertura a las literaturas extranjeras. Señala a 1882 como el año del diagnóstico de la crisis de las letras castellanas. Será Martí quien tome conciencia de esta situación:

⁵ GICOVATE, Bernardo “Modernismo: movimiento y época”. En: *Estudios críticos sobre el modernismo*. Introducción, selección y bibliografía de Homero Castillo. Madrid, Editorial Gredos, Colección Biblioteca Románica Hispánica, 1974, pp. 203 – 210.

Vivimos los que hablamos lengua castellana, llenos todos de Horacio y Virgilio, y parece que las fronteras de nuestro espíritu son las de nuestro lenguaje. ¿Por qué nos han de ser fruta vedada las literaturas extranjeras... Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarnos de la tiranía de alguna de ellas⁶

Cabe señalar, por último, en torno a los inicios del modernismo, que entre muchos escritores de la época quedaba claro que el iniciador del modernismo era José Martí seguido de la figura de Gutiérrez Nájera. Así lo corrobora Manuel Pedro González al citar el testimonio del escritor y diplomático panameño Darío Herrera que en un artículo corrige a Clemente Palma, quien había señalado a Darío y Casal como los iniciadores del modernismo. Herrera ataja esta afirmación con la refutación contundente de que los verdaderos iniciadores del movimiento son Martí y Nájera y que Darío y Casal son sus divulgadores.

Sobre la base de estas autoridades, damos cuenta de que el modernismo tiene su fecha inaugural en el año de 1882 y en la prosa ensayística de José Martí. El segundo hito importante lo comprende *Cuentos frágiles* (1884) de Gutiérrez Nájera, quien introduce las calidades artísticas de la prosa francesa a la lengua castellana. Esta consolidación temprana de la prosa, antes que el verso, explica la lograda prosa de *Azul* de Rubén Darío. Así, el modernismo desde su inicio nace bifurcado en dos vertientes: la clásica española y la de influencia francesa. Por otra parte, a nivel de verso, ya los románticos hispanoamericanos de mayor renombre venían experimentando con las innovaciones

⁶ Ob. cit. p. 205.

métricas. Trabajo que será perfeccionado por Rubén Darío, José Asunción Silva, Ricardo Jaimes Freyre, Julio Herrera y Reissig, entre otros.

A la aparición de *Azul* de Rubén Darío, la vertiente afrancesada del modernismo cobrará mayor influencia en el medio hispanoamericano. Esta vertiente del modernismo de la cual Darío se convertiría en propagador alcanzaría su auge con la publicación de *Prosas profanas* (1896), ya que, así como 1882 significó la renovación de la prosa, el segundo poemario de Darío significaría la renovación definitiva del verso que se ha enriquecido con los aportes del parnasianismo, impresionismo y simbolismo. La poesía de vertiente afrancesada se caracterizaría por la evocación de lugares exóticos, mundos maravillosos habitados de personajes mitológicos, referencias a la Grecia clásica, la idealización de un París cortesano, el empleo de imágenes ricas en efectos visuales y coloridos y la musicalidad del verso.

No obstante, Manuel Pedro González afirma que a partir de 1898, Darío se haría propagador de la tendencia clásica española hasta su muerte. Destacaría aquí los poemarios *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905), *El canto errante* (1907), *Poemas de otoño y otros poemas* (1910) y *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914).

La fecha de 1898 es significativa para el modernismo hispanoamericano porque a partir de este momento empieza a formularse la diferencia entre las dos Américas, la del Norte y la hispana. Federico Onís en su artículo “Sobre el concepto del modernismo”⁷ afirma que este año, expulsada España de las últimas colonias, EE.UU. comienza su proceso de

⁷ ONÍS, Federico. “Sobre el concepto del modernismo”. En: *Estudios críticos sobre el modernismo*. Introducción, selección y bibliografía de Homero Castillo. Madrid, Editorial Gredos, Colección Biblioteca Románica Hispánica, 1974, pp. 35- 42.

expansión hacia el sur del continente. Los hispanoamericanos, que habían rechazado hasta ese momento la literatura y cultura española en un intento de completar su independencia política con la independencia espiritual, inicia un virus ideológico hacia la unidad de los países ex colonias españolas en torno a la idea de la hispanidad o latinidad y en oposición a la América sajona. De 1898 data un artículo de Darío sobre la guerra entre España y Estados Unidos, donde muestra su postura en contra del gigante del Norte y advierte del peligro de invasión a América del Sur. Este virus ideológico del modernismo se expresa bien en *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó y en el poema de Rubén Darío “A Roosevelt”⁸.

Una de las características que los críticos reconocen del modernismo es su eclecticismo, esto es, la convivencia en su seno de distintas corrientes literarias como la romántica, la parnasiana, la simbolista, la naturalista y la decadentista. Respecto a esto, Henríquez Ureña afirma que “en el movimiento modernista cabían todas las tendencias, con tal que la forma de expresión fuese depurada, esto es, con tal de que el lenguaje estuviera trabajado con arte, que es, por excelencia, el rasgo distintivo del modernismo”⁹.

De esta manera cabe resaltar dentro del movimiento personalidades literarias antes que epígonos de un estilo. Lo común en todos ellos es el trabajo esmerado sobre la forma. El modernismo como una actitud y una afirmación del individualismo lo apreciamos bien en la disparidad de las propuestas literarias de sus representantes.

⁸ Debemos aclarar que si bien existe un llamado a la unidad hispanoamericana, esto no debe entenderse como un llamado al hispanismo o una reacción hispanista. José Enrique Rodó -y lo bien advierte Federico Onís- utiliza la palabra “latinoamericano” como categoría para designar la unidad de los habitantes de la América de habla española. Para Rodó los hombres de raza latina con su cultura y su legado debe evitar seguir los pasos de la ideología utilitarista de América sajona. Este tema se desarrolla plenamente en el capítulo cuarto de *Ariel*. Cfr. RODO, José Enrique. *Ariel y otros ensayos*. Lima, Empresa Periodística Visión Peruana. S.A. 1988, pp. 29-41.

⁹ HENRÍQUEZ UREÑA, Max. Ob. cit. p. 19.

Exceptuando a los escritores ya mencionados, entre los representantes más conspicuos del modernismo, Henríquez Ureña resalta las figuras de Salvador Rueda, Julián del Casal, José Asunción Silva, Ricardo Jaimes Freyre, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig, José Enrique Rodó, Horacio Quiroga y Enrique Gómez Carrillo. Cada uno con una propuesta literaria peculiar, destacando en la modalidad de la vertiente castellana o afrancesada o asimilando ambas. Así, tenemos la obra de Salvador Rueda quien en su juventud destaca su estilo y alma romántico, admirador de Víctor Hugo. Luego su poesía experimentará una viro hacia el modernismo en su vertiente afrancesada en el libro *Lascas* (1901). Entre los iniciadores del modernismo tenemos a Julián del Casal quien con su libro *Nieve* inicia el abandono de la vieja escuela neoclásica española. El escritor cubano no es un renovador del metro, sino portador de una sensibilidad nueva. La singular figura de José Asunción Silva resalta por nutrirse de la literatura en lengua inglesa, especialmente, la de Poe. Asunción Silva es importante porque inicia el camino para la conquista del verso libre con su famoso “Nocturno”. La obra del ilustre escritor boliviano, Ricardo Jaime Freyre, sigue la línea afrancesada del modernismo, puebla su poesía de personajes de la mitología nórdica, como los poetas parnasianos, e intenta dominar también la técnica del verso libre. Destaca su libro *Castalia bárbara* (1897). La misma línea afrancesada sigue el poeta Leopoldo Lugones quien vira de una poesía de influencia romántica a una poesía de carácter preciosista. Sus libros representativos de estos dos estadios son *La montaña* (1897) y *Los crepúsculos del jardín* (1905). Julio Herrera y Reissig seguirá la línea afrancesada del modernismo con su libro *Los peregrinos de piedra* (1912). El escritor uruguayo es uno de los que más se vale del recurso de la sinestesia. Podemos deducir de aquí que tan apabullante resultó en un momento determinado la influencia del Rubén Darío de *Azul y Prosas profanas*.

La prosa modernista también tuvo eximios representantes como el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, el uruguayo José Enrique Rodó, Asunción Silva con su novela *De sobremesa*, Horacio Quiroga con su libro *Los arrecifes de coral* (1901) y Leopoldo Lugones con libro de cuentos *Las fuerzas extrañas* (1906).

Para finalizar este recuento historiográfico del modernismo, debemos referir que Henríquez Ureña afirma que el modernismo inicia su declinación con la muerte de Rubén Darío en 1916. Debido al extraordinario prestigio e influencia del vate nicaragüense, quizá no sea exagerado afirmar que, en un momento determinado, el movimiento modernista seguía casi el mismo ritmo de vida de aquel.¹⁰ Por estos años arriban a Hispanoamérica las primeras manifestaciones del vanguardismo.

Desde la perspectiva de Luis Monguió, los años que siguen a la muerte de Darío y al estallido de la Primera Guerra Mundial corresponde al periodo del posmodernismo, es decir, el repliegue y abandono del rebuscamiento formal de los modernistas, la búsqueda de la sencillez expresiva, el rescate del mundo rural y provinciano como motivos poéticos¹¹.

Nos interesa ahora recoger algunas consideraciones sobre lo que significó el modernismo para las letras hispanoamericanas. A continuación, en el siguiente acápite haremos una revisión de las definiciones que la crítica ha elaborado acerca del movimiento modernista.

¹⁰ Debemos precisar que no hemos tenido acceso a la famosa antología de Federico Onís sobre la poesía hispanoamericana y española en la cual consigna como fecha límite del modernismo el año de 1932. En este sentido, nos remitiremos a la propuesta de Monguió.

¹¹ MONGUIÓ, Luis. La poesía posmodernista peruana. México, D.F. Fondo de Cultura Económica, 1954.

1.2.6. Asedios críticos para una definición del modernismo:

Raúl Silva Castro propone, en su artículo “¿Es posible definir el modernismo?”¹², que el movimiento se circunscribe entre las fechas de 1888 y 1916 con clara referencia a la aparición de *Azul* y la muerte de Rubén Darío. Afirma que uno de sus rasgos es la intención y conciencia en la elaboración de la forma. El modernismo se caracteriza así por el refinamiento verbal, esto es, una selección de términos con la intención no solo de expresar diáfananamente ideas, sino, fundamentalmente, de generar un goce estético. El crítico chileno señala que para este fin se valieron de distintos procedimientos como el uso de nuevos metros y nuevos ritmos o la restauración de formas métricas y estróficas en desuso. En el plano de las imágenes apelaron a representar elementos de riqueza visual como gemas, esculturas, muebles y objetos de suma elegancia, aves como el cisne, el pavo real, la flor de lis, etc. En el plano del paisaje evocaron lugares exóticos como Grecia, China, Japón, la India y Francia, asimismo crearon lugares de fantasía habitado de personajes mitológicos. Para Raúl Silva, el modernismo fue un arte desinteresado de toda preocupación existencial, social, histórica o filosófica, por el contrario, se complacieron en expresar una ideología del arte por el arte:

El modernismo no trajo a la luz del comentario público a un gran número de pensadores, si bien el más egregio de ellos, José Enrique Rodó, aceptó plenamente ser llamado modernista, y en su inmensa mayoría los modernistas se redujeron a ser excelentes rimadores y talladores de imágenes, en el juego de luces y sombras del idioma. Por eso mismo, en el juicio de algunos censores de más adelante, el modernismo es superficial y no cala en los grandes problemas americanos.¹³

¹² SILVA CASTRO, Raúl ¿Es posible definir el modernismo? En: *Estudios críticos sobre el modernismo*. Introducción, selección y bibliografía de Homero Castillo. Madrid, Editorial Gredos, Colección Biblioteca Románica Hispánica, 1974, pp. 317-324.

¹³ SILVA CASTRO, Raúl. Ob. cit. p. 323.

Para terminar de exponer la perspectiva de Raúl Castro Silva, debemos señalar que todo el sustento de su caracterización del modernismo se basa en la obra de Rubén Darío, básicamente en *Prosas profanas*, con lo cual comete un terrible error de reduccionismo, ya que el movimiento no se restringe al género poético ni a la obra del insigne poeta nicaragüense. Debemos acotar que para el crítico chileno el arte modernista es una transposición de temas literarios franceses a América española.

Una de las perspectivas más ricas y agudas sobre el modernismo la ofrece el maestro Federico Onís.¹⁴ El crítico español enfoca el problema en el aspecto cosmopolita del movimiento, pues comúnmente se reduce al modernismo a ser una especie de epígono de la literatura francesa de fin de siglo, además de restringirla al ámbito de la poesía, esto es, lo definen como una escuela poética. Estos encasillamientos niegan la originalidad del movimiento, su capacidad de reformulación de la influencia de la literatura francesa para crear un arte propio, de espíritu hispano. Según la perspectiva de Federico Onís, las influencias extranjeras jamás explicarán la originalidad del modernismo. Para validar su asección, se sustenta en una penetrante observación de Alfonso Reyes:

Admitimos, por ser de evidencia, la acción predominante de Francia sobre este ciclo; pero casi nadie se decide a romper en esta dulce penumbra con la lámpara de la precisión. Un estudio analítico arrojaría luz sobre esa misteriosa desviación, esa equivocación fecunda que se produce en la poesía de un pueblo cuando recibe y traduce el caudal de una sensibilidad extranjera. Porque lo cierto es que aquellos hijos de Francia brotados en América son muy diferentes de sus padres, acaso

¹⁴ ONÍS, Federico. "Sobre el concepto de modernismo". En: *Estudios críticos sobre el modernismo*. Introducción, selección y bibliografía de Homero Castillo. Madrid, Editorial Gredos, Colección Biblioteca Románica Hispánica, 1974,

muchas veces a pesar suyo, aun cuando ellos mismo declarase la filiación. Este fenómeno de independencia involuntaria es lo más interesante que encuentro en el Modernismo americano.¹⁵

El modernismo, según la mirada del crítico español, antes que una escuela, sería una época, un influjo que sale “del campo literario para ejercerse en todos los ámbitos de la vida -esto es-, la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que había de manifestarse en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida”¹⁶

Hasta aquí, Federico Onís ha ampliado el radio de acción del modernismo. Su perímetro se extiende a todos los planos del saber y la vida. Y la influencia francesa constituye un elemento para la formulación de un arte propio y original. Respecto a este segundo aspecto, el maestro español señala que el afrancesamiento significó a la vez la liberación de la influencia francesa, por ser Francia, en ese entonces, modelo de extranjerización. Así los modernistas se asumen en la capacidad de nutrirse de la savia de todas las literaturas extranjeras y tenerlas como propias. No se atan a ninguna tradición en particular, se valen de todas para abrirse una gama de posibilidades culturales en el futuro. La prueba de que el modernismo americano no fue una imitación de la literatura europea finisecular está en el hecho de que mientras allá una escuela negaba a otra – como el simbolismo al parnasianismo-, en América convivían todas esas escuelas, se fusionaban:

Así ocurre que los modernistas hispanoamericanos son al mismo tiempo clásicos, románticos, parnasianos, simbolistas, realistas y naturalistas.

¹⁵ ONÍS, Federico. Ob. cit. p. 37

¹⁶ Íbidem

Muchos mezclan en su obra, en mayor o menor proporción, todas o varias de estas escuelas, con alguna de ellas como predominante¹⁷

Esto demostraría que el fenómeno artístico, espiritual e histórico del modernismo tiene una fisionomía propia, distinta del proceso de la literatura francesa. Por ello, concluye Onís que el modernismo no es una escuela sino una suma de escuelas con ciertas características comunes de la época: subjetivismo, libertad individual y voluntad de innovación.

A esta constatación de la singularidad artística del modernismo, tendríamos que añadir sucesos históricos que influyen en el movimiento, como la amenaza con que los hispanoamericanos perciben el progreso de EE.UU. La fecha de 1898 significa para muchos modernistas la penetración de la potencia del Norte en territorio Hispanoamericano. Esto genera un sentimiento de unidad entre los intelectuales de esta parte del continente.

Finalmente, el crítico español concluye que el modernismo no debe mirarse como una escuela poética restringida a la estética rubendariana, sino como un periodo histórico de crisis espiritual que se manifestó en formas individuales, nacionales, diversas y aún contradictorias, pero que finalmente dio expresión universal y moderna a lo más hondo del ser hispánico.

Fuera del evidente sesgo nacionalista que existe en la perspectiva de Federico Onís al definir fundamentalmente al modernismo como expresión de la crisis de un espíritu hispánico en América, sus argumentos son interesantes en tanto nos brinda una visión

¹⁷ ONÍS, Federico. Ob. cit. p. 40

más compleja del modernismo y, aún mejor, nos expone sus peculiaridades tanto artísticas como históricas. Para el maestro Federico Onís el modernismo supuso la inserción de América al panorama de la literatura europea y mundial con voz propia y original.

El investigador Iván A. Shulman en su artículo “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”¹⁸ sigue la tesis delineada por Federico Onís. Marcando una postura contraria de aquellos que definen al modernismo como una escuela poética inventada por Darío, polemiza con la propuesta de Raúl Castro Silva. Fundamenta su crítica sobre la base del testimonio de Juan Ramón Jiménez y de un grupo de intelectuales de la época del modernismo que reflexionaron en torno a este movimiento. El objetivo del profesor Iván A. Shulman es demostrar que desde muy temprano se tenía una conciencia clara de que el modernismo más que una escuela era *una actitud de entusiasmo hacia la belleza*. Su perspectiva historiográfica del movimiento coincide con la de Manuel Pedro González. Señala que el modernismo tiene su fecha de nacimiento en 1882 con la prosa de José Martí y luego con la prosa Gutiérrez Nájera. Asimismo reconoce las dos vertientes del modernismo: la entroncada a la tradición clásica española y la afrancesada.

Iván A. Shulman, recogiendo el testimonio de Enrique Rodó, afirma que el modernismo brotaba de hondas corrientes ideológicas y filosóficas, rechazando así la idea estrecha de Raúl Silva Castro de que el modernismo se restringe al trabajo formal o como un arte escapista. Para completar su argumentación de que el modernismo no era percibido

¹⁸ SHULMAN Iván A. “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”. En: *Estudios críticos sobre el modernismo*. Introducción, selección y bibliografía de Homero Castillo. Madrid, Editorial Gredos, Colección Biblioteca Románica Hispánica, 1974, pp. 325-357.

en su momento como una escuela poética exclusivamente, el crítico norteamericano refiere una encuesta que hiciera el cronista Enrique Gómez Carrillo a intelectuales de América sobre el significado del modernismo. En la mayoría de las respuestas se señala al modernismo como un movimiento amplio, un estado espiritual de América, de profundidad y raíz filosófica, un estado de crisis.

El aspecto que prefiere destacar el profesor Iván A. Shulman es la heterogeneidad del movimiento que se expresa en una variedad de estilos. Refiriéndose a fragmentos de poemas de Lugones, González Martínez, Darío, y fragmentos de la prosa de Martí y Nájera afirma:

Estos trozos escogidos al azar revelan una disparidad estética que va del afrancesamiento hasta el tradicionalismo hispánico. Pero entre todos estos trozos hay una nota común –la exploración de nuevos senderos expresivos, la búsqueda de renovadas formas estilísticas frente al academicismo de ribetes neoclásicos que imperaba antes de la revolución modernista.¹⁹

De esta forma, subraya uno de los valores propios del modernismo: el individualismo. Incluso llega a afirmar el carácter contradictorio del movimiento. Toma de ejemplo declaraciones en oposición al parnasianismo hechas por Martí. No obstante, Iván Shulman señala que Martí se vio seducido por los valores estéticos de los parnasianos. Por otra parte, señala las críticas burlescas de los propios modernistas hacia el amaneramiento en que había degenerado la propuesta poética de *Prosas profanas* de Rubén Darío, críticas como las de José Asunción Silva y Blanco-Fombona.

¹⁹ Ob. cit. p. 339

Las contradicciones del modernismo se apreciarían mejor en su raíz ideológica. El espíritu de la investigación fomentado por el positivismo conlleva a los modernistas a buscar nuevas formas literarias para renovar las formas trilladas impuestas por la preceptiva neoclásica española del siglo XIX. Asimismo, se debe rescatar la reacción espiritualista del modernismo contra el cientificismo del momento. En conclusión, señala el crítico norteamericano que el modernismo es en esencia contradictorio, aunque esto no debe sorprendernos pues fue una etapa de transformaciones radicales.

Para terminar nuestra exposición de los conceptos de Shulman, el crítico señala que si bien modernismo no tuvo grandes pensadores o filósofos, salvo excepciones, el estado de angustia y la desazón por las transformaciones se expresó en el plano de la poesía. La angustia ante un futuro incierto es una marca distintiva del modernismo.

Para Henríquez Ureña, el modernismo fue la exhumación de formas métricas y versales no tomados en cuenta por los preceptistas de la Academia de la Lengua Española. El modernismo consiste en el redescubrimiento y enriquecimiento de los recursos métricos y estróficos. No obstante, no se reduce a un arte frívolo y formalista, antes esta búsqueda de nuevos medios expresivos es consecuencia de querer expresar un nuevo contenido, una nueva sensibilidad:

El modernismo representaba una nueva sensibilidad, que se originaba en lo que Manuel Díaz Rodríguez llamó "la violencia de vida de nuestra alma contemporánea, ansiosa y compleja". Dentro de la complejidad de esa alma inquieta predominaba la angustia del vivir, ese estado morboso mezcla de duda y desencanto, y a veces de hastío, que podemos considerar característico del siglo XIX²⁰

²⁰ HENRÍQUEZ UREÑA, Max. Ob. cit. p. 17.

Por otra parte, Henríquez Ureña remarca el carácter individualistas de las propuestas estéticas de los escritores modernistas y el proceso diferenciado que tiene en cada país de Hispanoamérica. De allí que su estudio prefiera centrarse en los iniciadores del modernismo y su desarrollo en las capitales sudamericanas. Salvo Buenos Aires y Montevideo, en los demás países del continente el modernismo no adquirió rasgos de movimiento.

A continuación sintetizaremos los principales puntos de definición del movimiento modernista:

- El modernismo no se restringe a una escuela poética creada por Rubén Darío. Y sus rasgos característicos no son las de un arte frívolo y desinteresado, preocupado exclusivamente en el aspecto formal de la escritura literaria.
- Los orígenes del modernismo se remontan hacia 1875 y surge de la inquietud intelectual y artística de dos prosistas fundamentales para el movimiento: José Martí y Gutiérrez Nájera. No obstante, el hito inicial del modernismo tiene como fecha 1882, año en que José Martí cristaliza el proyecto de renovación de la prosa castellana. Todo periodo anterior es una etapa formativa.
- Inicialmente el modernismo fue una reacción contra la preceptiva neoclásica española del siglo XIX y el anquilosamiento de formas literarias. Esta reacción busca romper con los residuos espirituales que nos atan a España y pretende hallar nuevos cauces para la literatura en lengua castellana.

- El movimiento modernista nace bifurcado en dos vertientes: la que sigue la tradición clásica española, representada por Martí, y la que asimila las virtudes de la prosa francesa finisecular, representada por Gutiérrez Nájera.
- El modernismo significó la renovación de los recursos formales del idioma como el metro, la rima, el verso libre, etc. Esta renovación se da a través de dos procesos: redescubrimiento de formas desusadas y nuevas formas de combinaciones métricas.
- La influencia de la literatura finisecular francesa es innegable dentro del proceso del modernismo y adquiere hegemonía con la publicación de *Azul y Prosas profanas*. No obstante, esto no implica que el modernismo sea una traslación de temas literarios de la literatura francesa a la literatura hispanoamericana. Las características más importantes de esta vertiente serían las señaladas por Raúl Silva Castro: exotismo, preciosismo de la frase, colorido, musicalidad, evocación mitológica, recreación de mundos de fantasía, etc.
- En el modernismo las escuelas literarias como el romanticismo, el realismo, el naturalismo, el parnasianismo y el simbolismo se rigen bajo dinámica de la convivencia y no de la negación, como sí ocurre en Francia. En nuestro territorio todas estas escuelas se retroalimentan mutuamente.
- El modernismo se caracterizó también por ser una etapa de crisis espiritual, una etapa de contradicciones, donde el positivismo impulsa al movimiento, pero es

el espiritualismo el que predomina. Esto se expresa en su angustia ante el porvenir y sobre el sentido de la existencia.

- Los escritores considerados canónicos del modernismo se caracterizan por ser innovadores de los recursos formales de la lengua; en esto no existe contradicción. Las contradicciones se expresan en el existencial de sus vidas.
- En 1898, surge entre los modernistas un sentimiento de unidad Hispanoamericana en contraposición a EE. UU que había adquirido gran poder económico y militar. En esta etapa se exalta el carácter latino de la cultura Hispanoamericana, su unidad en la lengua y en la historia.
- El modernismo representa para Hispanoamérica la conquista de la independencia literaria y cultural de España, su inserción a la literatura occidental, y la formulación de una voz propia y original.

Habiendo resumido las principales características del modernismo hispanoamericano, pasaremos ahora a examinar el contexto del modernismo peruano.

1.3. El modernismo peruano:

Hablar de un movimiento modernista peruano resulta a todas luces excesivo. En el Perú el modernismo más que un movimiento fue una suma de individualidades. Ni siquiera llega a comprender un periodo marcadamente definido, fue en sus inicios una tendencia literaria marginal y luego combatida. En ella conviven los escritores más disímiles: González Prada, que no se inscribió en el movimiento; José Santos Chocano,

considerado por la crítica como un romántico y un neoclásico; y José María Eguren, cuya obra poética comprende un universo personalísimo. Mención aparte tienen la poesía de Valdelomar y la de César Vallejo, ambos ubicados en un periodo posmodernista. El conjugar tan disímiles figuras dentro del periodo del modernismo peruano hace pensar en lo inútil de seguir conceptualizando al modernismo como una escuela, como una marca estilística. Y esto a pesar de que en ciertos escritores peruanos el estilo rubendariano de *Azul y Prosas profanas*, es decir, la vertiente de escritura afrancesada, tuvo un notorio eco. La escritura modernista entendida como un registro estilístico que recurre a imágenes coloridas y plásticas, a cadencias sonoras y a la representación de mundos exóticos está representada en el Perú más bien por una medianía poética que no ha pasado a la posteridad: Enrique Bustamante y Ballivián, Alberto Ureta, José Gálvez, José Parra del Riego, José Fiansón, etc.

En el ámbito de la narrativa, cada escritor mantiene una propuesta estética propia. Incluso entre las obras que constituyen la narrativa de un escritor existe una relación de heterogeneidad, con lo cual, su estudio se complejiza más, como es el caso de Valdelomar. Clemente Palma, Enrique Carrillo, Ventura García Calderón, López Albújar o Manuel Beingolea, si bien cada uno de ellos se halla influenciado por el modernismo, presentan propuestas disímiles de narrativa. En la crónica los alcances son aún más difíciles de establecer, existen escasos estudios sobre las crónicas de Enrique Carrillo, Abraham Valdelomar y Ventura García Calderón.

Hablar de la presencia del ensayo sobre literatura y estética como género relevante en el periodo del modernismo peruano podría resultar excesiva, aun cuando existe un corpus textual significativo que reflexiona en torno al modernismo. El problema radica en que

casi no existen publicaciones de ensayos en formato de libro, sino más bien aparecen estos desperdigados en publicaciones periódicas: semanarios, revistas, diarios. El único ensayo publicado en formato de libro del que tenemos conocimiento y sobre el cual no existe aún un detenido estudio es *Belmonte el trágico: ensayo sobre una estética futura a través de un arte nuevo* (1918), de Abraham Valdelomar. A este título debemos añadir “Ensayo sobre algunas ideas estéticas” de Clemente Palma publicado en la revista *El Ateneo* de Lima en el año de 1908. Por lo demás, muchos textos de carácter ensayístico aparecen bajo el formato de reseñas, artículos o prólogos.

Habiendo visto someramente la disparidad y la abundancia del material literaria en el periodo del modernismo peruano y su manifestación en distintos géneros, resultaría imposible abordar su estudio en un acápite de una tesis de licenciatura. Nos restringiremos a señalar algunos hitos importantes -según nuestro criterio- y ver líneas de desarrollo. Nos guiaremos además de los estudios ya existentes en torno al modernismo.

1.3.1. La figura insular de Manuel González Prada:

En el ya referido libro *Breve historia del modernismo*, el erudito dominicano Henríquez Ureña afirma que González Prada es un modernista *avant la letre*. Afirma que “La prosa ágil y recia de González Prada representaba, de por sí, una revolución”²¹. El crítico dominicano no duda en aseverar que tanto la prosa y el verso de González Prada fueron revolucionarios, conquistas que lo convierten en un precursor del modernismo y luego en un coetáneo del movimiento. Destaca su fallo, anticipado, contra Castelar y Valera, valores consagrados de la época.

²¹ Max Henríquez Ureña, ob. cit. p. 333.

Washington Delgado al abordar la obra prosística de González Prada destaca su perfección en el estilo, su belleza escultórica y el abandono de las viejas tradiciones retóricas españolas. La prosa de nuestro ilustre ensayista es toda «nervio y sustancia» y sirve para dar forma a un edificio de ideas sólidas; en cambio, la prosa decimonónica española encubre la pobreza de ideas con un lenguaje pomposo, tales son los casos de Castelar y Valera²². En su proyecto intelectual, artístico y político destaca claramente tres puntos: su antihispanismo, su ideal estético parnasiano y su ideal social revolucionario.

Para Antonio Cornejo Polar, el González Prada ligado al modernismo era portador de un proyecto social de modernización de la literatura peruana, el cual fracasa²³. Destaca en él su negación de la tradición literaria española, por ende, también de la peruana, por ser esta una mala copia de aquella, y su apertura las literaturas extranjeras. No obstante, señala que la obra de González Prada es contradictoria, pues su “estilo lapidario impone a su prosa una norma incansablemente hiperbólica”²⁴. Esta además no es estilísticamente moderna, aun cuando representa una honda ruptura con las formas tradicionales. Señala además que si bien a nivel hispanoamericano se puede considerar a González Prada como un precursor del modernismo, a nivel peruano su obra quedó inicialmente aislada. Para él, el modernismo se desarrolla a través de Ventura García Calderón y José Santos Chocano. Esto último no es del todo cierto como veremos más adelante.

²² DELGADO, Washington. *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura del Perú independiente*. Segunda edición. Lima, Ediciones Rikchay Perú. 1984.

²³ Para Cornejo Polar, en González Prada destacan dos grandes proyectos sociales: el primero encargado de la modernización de la literatura peruana a partir de una apertura cosmopolita y que el mismo González Prada trataría de encarnar en su poesía; la segunda, ligada a su proyecto de reivindicación del indio peruano. En primer proyecto fracasa ante el sólido proyecto hispanista-criollista construido por Riva-Agüero y que tiene su base en Palma. Asimismo, será el proyecto de reivindicación indígena el que desplace al proyecto Hispanista-criollista. En ambos casos, el proyecto modernizador cosmopolita de González Prada fracasa, según la perspectiva de Cornejo Polar. Cfr. CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria peruana*. Lima, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), 1989.

²⁴ Ob. cit. p. 93.

De las afirmaciones de Cornejo Polar se entiende que identifica lo hiperbólico con lo español, y este sería el hecho de que la prosa de Prada no resulta moderna, a pesar de romper con la tradición. Este es su carácter contradictorio. Así, se infiere que González Prada está situado en una situación de transición entre una estética tradicional y una futura. Esa era precisamente la afirmación de Mariátegui cuando proponía que Prada representa “en nuestra literatura el precursor de la transición del período colonial al período cosmopolita”²⁵.

Américo Ferrari²⁶, en su libro *La soledad sonora*, afirma que en González Prada es más importante la tradición hispánica que la francesa decimonónica, así intenta restar validez a su papel de precursor del modernismo. Habría que advertir que este juicio de Ferrari se fundamenta en concebir al modernismo como una traslación de temas y estilos franceses, esto es, una visión cerradamente rubendariana del modernismo.

Sobre la irrupción de la prosa de González Prada en los dos últimos decenios del siglo XIX habría que realizar algunos cotejos. Primero, aparece poco después de la consolidación de la prosa de José Martí (1882) y la de Gutiérrez Nájera (1884), pues sus primeros textos datan de 1885, “Víctor Hugo” y “Grau”. Al igual que la prosa de Martí no aparece en formato de libro. Segundo, en su prosa la crítica ha destacado la influencia del parnasianismo. En esto también coincide con Martí, quien alimenta su prosa con los aportes del simbolismo y el parnasianismo. Tercero, entre 1885 y 1888 aparece la mayoría de ensayos de Prada que versan sobre la renovación literaria, el trabajo artístico de la prosa y el verso, la independencia literaria y espiritual de España,

²⁵ MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Orbis Ventures. S.A. 2005. p. 225.

²⁶ FERRARI, Américo. *Los sonidos del silencio (Poetas peruanos en el siglo XX)*. Lima, Mosca Azul, 1990.

la crítica a la pobreza intelectual del Perú, entre otros temas. En 1886, tenemos “Los fragmentos de Luzbel”, que es un ensayo crítico sobre Núñez de Arce. De 1887 data “Discurso en el Palacio de la Exposición” y de 1888, “Castelar”, “Propaganda y ataque” y “Discurso en el Teatro Olimpo”. González Prada hacia 1887 ya mostraba los logros de una prosa de imágenes plásticas y cadencia musical:

Las Musas de l'antigüedad duermen el sueño de la muerte bajo el artístico mármol de Paros, la Fe de la Edad media desciende a hundirse en el polvo de las catacumbas; pero las fuentes de la inspiración no se agotan ni se agotarán. La Ciencia tiene flores inmortales de donde pueden las abejas extraer miel de poesía. El Arte ocupa la misma jerarquía que Relijión i Ciencia. Como posee música o ritmo, escede a la Ciencia en armonía; i como no depende de creencias locales ni se manchó jamás con sangre, escede a la Relijión en lo universal i lo inmaculado²⁷.

A nivel artístico, esta prosa tiene características semejantes a las de Rubén Darío en *Azul*, cronológicamente se le adelanta. Asimismo, no se percibe ese registro hiperbólico del que acusa Cornejo Polar a la prosa de González Prada.

Para completar la producción ensayística de González Prada acerca de la literatura peruana e hispanoamericana y el pensamiento europeo, cabe mencionar “Notas acerca del idioma” (1890), “Varela” (1890) y “Renan” (1893). Como sabemos, nuestro ensayista, siguiendo las propuestas de Andrés Bello, intenta dotar al castellano de una nueva ortografía. Es la búsqueda de independizar la lengua castellana de Hispanoamérica de la autoridad peninsular, a la vez que es un ataque contra el casticismo español.

²⁷ GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Páginas libres*. Lima, Editorial Mercurio, 1984, p. 20

En la conferencia en el Ateneo de Lima (1886)²⁸, González Prada condena parte de la literatura oficial española, y a la que no condena, la enjuicia ambivalentemente, salvo la figura de Bécquer. Ya en este primer ataque, expresa su deseo de tomar como modelos las otras literaturas extranjeras, pero sin caer en la imitación mecánica. Expresa asimismo sus deseos de independencia literaria. Podemos afirmar, sin reticencias, que en esta primera conferencia, González Prada ya plasma principios modernistas.

En la actualidad, no existen estudios que cotejen si existen diferencias o semejanzas entre la prosa de Prada y la literatura española del siglo XIX. Sin la pretensión de establecer una interpretación definitiva, queremos señalar algunas diferencias estilísticas entre Varela y Prada. A continuación, tomaremos un fragmento de un discurso de Juan Varela titulado “La poesía popular, ejemplo del punto en que deberían coincidir la idea vulgar y la idea académica sobre la lengua castellana”

No soy denigrador del tiempo presente. Creo que pocos períodos literarios más brillantes y más fecundos ha habido en España que éste en que vivimos. Pero reconociendo, como reconozco, sus excelencias, no puedo menos de notar sus defectos, y no quiero disimularlos por alcanzar favor entre el vulgo. El saber, así en literatura como en otras muchas cosas, se ha extendido maravillosamente en estos últimos años. Y esto, aunque ha traído muchos bienes, no se ha de negar que ha traído inconvenientes no pequeños. El saber no se ha derramado por todas partes, al modo que se derraman, con tiempo y medida, por mil canales distintos, las aguas de una esclusa, y van a regar y a fecundar la tierra, sino como estas mismas aguas cuando rompen con ímpetu y furia el malecón que las detiene, y van a inundar los campos, que no están

²⁸ Cfr. GONZÁLEZ PRADA, Manuel. Páginas libres. Lima, Editorial Mercurio, 1984.

preparados a recibirlas, y que sólo producen zarzas y abrojos, fecundados por su riego.²⁹

Ahora tomemos un fragmento de la conferencia en el Ateneo de Lima de Prada:

Si los hombres de genio son cordilleras nevadas, los imitadores no pasan de riachuelos alimentados con el deshielo de la cumbre.

Pero no sólo hai el genio que inventa i el ingenio que rejuvenece i explota lo inventado; abunda la mediocridad que remeda o copia. ¡Cuánta mala epopeya orijinaron la *Iliada* i la *Odisea*! ¡Cuánta mala tragedia las obras de Sófocles i Eurípides! ¡Cuánta mala canción las odas de Píndaro i Horacio! ¡Cuánta mala égloga las pastorales de Teócrito i Virgilio! Todo lo bueno, todo lo grande, todo lo bello, fue maleado, empequeñecido i afeado por imitadores incipientes.

Siglos de siglos persistió la monomanía de componer variaciones sobre el tema greco-latino, i hubo en la literatura una Roma falsificada i una Grecia doblemente hechiza, porque todos miraban a los griegos con el cristal romano. Muchos quisieron seguir fielmente las huellas de latinos i helenos ¡como si tras del hombre sano i fuerte pudiera caminar el cojo que vacila en sus muletas o el hemipléjico que s'enreda en sus mismos pies!

La imitación, que sirve para ejercitarse en lo manual o técnico de las artes, no debe considerarse como el arte mismo ni como su primordial objeto. Imitar equivale a moverse i fatigarse en el wagón de un ferrocarril: nos imaginamos realizar mucho i no hacemos más que seguir el impulso del motor.³⁰

Ambos textos son discursos oratorios, es decir, están hechos para cautivar a un público, y ambos están dirigidos principalmente a un público intelectual. Mientras Varela

²⁹ VALERA, Juan. *Discursos académicos*. Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. 26 de febrero, 16 h, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/discursos-academicos--0/html/ff395d86-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_2_>

³⁰ GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Páginas libres*. Lima, Editorial Mercurio, 1984, p. 7

interrumpe el desarrollo de sus ideas apelando a aclaraciones innecesarias, producto quizá de una convención retórica, González Prada pasa a exponer en primera línea y con una figura eficaz el asunto que va a tratar: la originalidad del genio y el mal arte del imitador. Línea seguida, Prada va desarrollando su idea sobre el sustento de la historia (segundo y tercer párrafos). Varela se complace en rodeos, en todas las líneas escritas no expresa el asunto que va a tratar, no va al grano. El escritor español al insertar muchos incisos a su discurso, que interrumpe la natural línea melódica de las oraciones, genera un ritmo demasiado pausado, que luego, a lo largo del discurso, se hará cansino. Mientras tanto González Prada acelera, juega con los ritmos proporcionales a través de estructuras sintácticas análogas (segundo párrafo). Su prosa adquiere un ritmo acelerado, recurso necesario para mantener la atención del público. Por último habría que señalar que las metáforas de Prada tienen una mejor eficacia expositiva que las de Varela, además de que aquellas están llenas de contenido concreto y estas de un contenido general. Compárese la metáfora de los *genios son cordilleras* con la metáfora *del saber es una fuente de agua*. Las imágenes que bosqueja González Prada son a todas luces más efectivas. Hasta lo examinado, no percibimos lo hiperbólico como rasgo de la prosa de González Prada; tampoco como característica del discurso de Varela. Nos parece que la afirmación de Cornejo Polar no tiene asidero en el estudio estilístico.

Entre los años 1886 y 1891, la crítica social de González Prada se afianzará y ganará adeptos, los cuales tenían más simpatías por las ideas políticas del ensayista que por su calidad como escritor. En el discurso político, de González Prada, está concentrada la indignación de la derrota ante Chile y la necesidad de renovar el país. En los comentarios críticos de Riva-Agüero y Ventura García Calderón sobre el autor de *Horas de lucha* se representa bien el impacto de la crítica social y la entereza moral de

González Prada como ejemplo para varias generaciones. Esta actitud ejemplar haría que González Prada se granjee enemistades entre los poderosos del país. En 1891 partirá a Francia y volverá en 1898. En este período publicará en París *Páginas libres* (1894). Muchos de los textos aquí habidos ya se conocían, por lo que su impacto en el público lector no debió causar mayor sorpresa. Por otra parte, no era el trabajo de estilización de la prosa lo que atraía a su lector, sino la fuerza de sus ideas. El público esperaba en González Prada más al político y al agitador social que al esteta.

Antes de su partida a Francia, cabe mencionar dos hechos fundamentales: la visita de Rubén Darío a Ricardo Palma en 1888 y la publicación del artículo *Fotografado* en *El Perú Ilustrado* (8 de noviembre de 1890) en el cual el poeta nicaragüense utiliza por segunda vez el término *modernismo*.³¹ Según Estuardo Núñez, lo que por entonces atrae del escritor es la prosa de *Azul*.³² En este artículo *Fotografado* donde Darío narra su encuentro con Palma, el modernismo ya aparece definido como un movimiento entre los jóvenes poetas hispanoamericanos, pero, principalmente, aparece caracterizado:

Conviene, a saber: la elevación y la demostración en la crítica, con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte; la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, en la prosa, y la novedad en la poesía; dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso que sufría de anquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro.³³

Mientras la revolución literaria y espiritual hispanoamericana adquiría un nombre y conciencia de sus rasgos, González Prada se apasionaba por la crítica política y social

³¹ Cfr. HENRÍQUEZ UREÑA, Max. Ob. cit. p. 158.

³² Cfr. NÚÑEZ ESTUARDO. "Las generaciones posrománticas del Perú". En: *Letras*, Lima, N° 5, 3er cuatrimestre, 1936. p. 417.

³³ La cita es extraída de *Breve historia del modernismo*. Cfr. HENRÍQUEZ UREÑA, Max. Ob. cit. p. 159.

en el Perú. Su función de agitador social ensombrece su labor de escritor, de artista. En el Perú, el modernismo aparece, no como fruto de la obra de Prada, sino signado bajo la figura de Rubén Darío –quien en su artículo no menciona a Martí- y como un movimiento exógeno a la dinámica de la literatura peruana. Como afirmaba Cornejo Polar, la obra de González Prada queda inicialmente aislada del movimiento modernista.

Durante el período de estadía de Prada en Francia, un pequeño grupo de jóvenes en el Perú tomará partido por el modernismo y asumirá sus principios: independencia artística e intelectual de España, romper con la retórica preceptiva de la literatura española decimonónica, beber de las fuentes de otras literaturas extranjeras. Entre estos jóvenes escritores destacan Clemente Palma, Enrique A. Carrillo y José Santos Chocano. Juntos forman parte de la revista *El Iris* que será la primera revista peruana que intente difundir de forma orgánica el modernismo en el Perú.

1.3.2. *El Iris*, el primer órgano difusor del modernismo en el Perú:

El director de la revista *El Iris* (junio de 1984) es el joven Clemente Palma. Entre sus colaboradores peruanos consagrados tenemos a González Prada, Mercedes Cabello; entre sus jóvenes revelaciones están Enrique A. Carrillo, José Santos Chocano, Enrique López Albújar, Domingo Martínez Luján y José Fiansón. La revista, hasta donde sabemos, por la investigación de Boyd Carter³⁴, llega a los cinco números y es de publicación mensual.

³⁴ CARTER, Boyd. “Darío y el modernismo en *El Iris* (1894) de Clemente Palma” En: *Revista Iberoamericana*, N° 64, julio-diciembre de 1967, pp. 281-292. El crítico norteamericano afirma haber encontrado los cinco números en la Biblioteca Nacional. En la búsqueda de los ejemplares de la revista en dicho recinto constaté que solo contaban con un ejemplar. De este primer ejemplar pudimos comprobar la presencia de González Prada como colaborador, junto al de Mercedes Cabello de Carbonera

En el primer número de la revista aparece un artículo de Mercedes Cabello titulado “Una Carta Literaria” donde muestra su condena al decadentismo europeo. Entiende por esta tendencia la escuela que se caracteriza por el «cincelamiento fraseológico», equipara decadentismo con parnasianismo y modernismo, ataca la idea del arte por el arte, descalifica a sus miembros llamándolos «degenerados». Para Mercedes Cabello la literatura debe tener una finalidad pedagógica y moralizante. En síntesis, muestra una actitud reaccionaria ante las nuevas propuestas literarias europeas.

Nos informa Boyd Carter que en el segundo número de la revista Clemente Palma en un artículo titulado “La decadencia en América” responde a Mercedes Cabello. Esta respuesta consigna una crítica de doble cara, pues Palma acepta no simpatizar mucho con el decadentismo, pero defiende el derecho de existencia de dicha escuela pues tiene como finalidad la belleza. Palma acepta la idea de arte por el arte:

Es evidente que si el estandarte de la escuela tiene por lema la belleza, la escuela tiene legítimo derecho de existir. Tanto en Francia con el místico Verlaine, el fonético Ghil, el enfermo Mallarmé, los locos Baudelaire y Maupassant, y el tráfuga del naturalismo Karl Huysmans, como en América con Rubén Darío, Casal, Ambrogí y López Penha. La razón suprema del arte es la belleza.³⁵

A pesar de esta defensa, en Clemente Palma no existe una clara distinción entre decadentismo, simbolismo, romanticismo, parnasianismo o modernismo pues agrupa en un mismo rubro a escritores como Baudelaire, Verlaine, Huysmans, Maupassant, Darío

quien al final de la revista publica la primera parte de su ensayo “La novela moderna”. De aquí en adelante nos guiaremos del estudio de Boyd Carter.

³⁵ CARTER, Boyd. “Darío y el modernismo en El Iris (1894) de Clemente Palma” En: *Revista Iberoamericana*, Nº 64, julio-diciembre de 1967, p. 285.

y Casal. Asimismo, los agrupa bajo la categoría de “anormales”. Agrega Clemente Palma que el decadentismo en el Perú tiene poco más de un año y que sus partidarios son tres jóvenes: José Santos Chocano, José Fiansón y José Antonio Román. De este último resalta su habilidad para imitar a Rubén Darío.³⁶

De las afirmaciones de Clemente Palma podemos deducir cinco puntos. Primero, no logra distinguir claramente modernismo de decadentismo, juicio que en la época tampoco estaba claro, pues los enemigos del modernismo utilizaban la denominación “decadente” para descalificar a los representantes del movimiento.³⁷ Segundo, asume que el “modernismo o decadentismo”, al igual que el romanticismo, el realismo, el naturalismo, es una escuela literaria que llega de Europa a Hispanoamérica. Tercero, considera que los iniciadores de esta tendencia europea en América son Rubén Darío y Julián del Casal. No toma en cuenta a José Martí. Cuarto, no considera que la prosa de González Prada mantenga vínculos estéticos con el modernismo o implique también una revolución. Quinto, desde esta perspectiva, el modernismo se define como un movimiento literario exógeno a la dinámica literaria peruana e hispanoamericana y que llega por importación, pues su punto de origen está en Europa, específicamente Francia. De esta visión del modernismo como tendencia derivada de Francia y que tiene como “apóstol” a Rubén Darío también participa Enrique A. Carrillo. No obstante, trata de hacer diferencias entre modernismo y decadentismo. El modernismo vendría a ser la

³⁶ *Íbidem*

³⁷ SANCHOLUZ Carolina. “Lecturas del Decadentismo en “De sobremesa” de José Asunción Silva”. Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2011. 25 de enero del 2014, 14 h, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lecturas-del-decadentismo-en-de-sobremesa-de-jose-asuncion-silva/html/3f793754-7a45-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html#I_0_> En este artículo, se plantea que los enemigos del modernismo designaban a estos bajo la rúbrica de decadentistas, muchas veces para ridiculizar su apego a la literatura francesa. No obstante, señala la autora que este calificativo oculta la operación de selección, recorte y reformulación que los modernistas hicieron de las propuestas literarias finiseculares europeas.

versión americanizada de la tendencia literaria francesa.³⁸ De allí también que reclamen un americanismo literario en los temas de los modernistas. Este americanismo se hará patente en la obra de José Santos Chocano. Entiende también que el modernismo es una corriente o escuela que busca el remozamiento de la lengua castellana que sufre de anquilosis. En los miembros peruanos de *El Iris* también comienza a hacerse manifiesto su crítica a los escritores españoles más conservadores de la época como Leopoldo Alas y Juan Varela, pero también expresan simpatía por aquellos innovadores, caso de Salvador Rueda, o escritores más tolerantes con las nuevas tendencias como Núñez de Arce.

Si bien la desaparición de *El Iris* fue un primer revés para la difusión del modernismo en el Perú, en su lugar aparecieron otras revistas que, si dentro de su objetivo principal no estaba el propósito de ser trinchera literaria de ningún movimiento, dieron cabida a los jóvenes escritores que se hicieron conocer con la revista de Clemente Palma. Destacan aquí publicaciones como *La Neblina* (1896-97), *La gran revista* (1897-98), *El Perú Ilustrado* (1893-96) y *La idea libre*, revista limeña.³⁹

Todos estos jóvenes escritores son miembros de una misma generación, nacidos entre los años de 1872 y 1876. Y todos consolidarán sus proyectos literarios casi por los mismos años. Clemente Palma publicará en 1904 *Cuentos malévolos*; Enrique A. Carrillo, *Cartas de una turista* en 1905; José Santos Chocano, *Alma América* en 1906. Sus contemporáneos Domingo Martínez Luján y José Fiansón no lograrán publicar libros, sus creaciones están dispersas en periódicos, semanarios y revistas. Asimismo,

³⁸ CARTER, Boyd. Ob. cit., p. 289.

³⁹ Cfr. NÚÑEZ, ESTUARDO. "Las generaciones posrománticas del Perú". En: *Letras*, Lima, N° 5, 3er cuatrimestre, 1936. p. 114.

López Albújar consolidará su propuesta literaria recién hacia 1920 con *Cuentos andinos*.

¿Qué sucedió entre 1895 y los años en que estos escritores dieron a luz sus mejores obras? Creemos que este período comprende una etapa de formación, en que cada escritor iba dando fisionomía a su propuesta de escritura. José Santos Chocano, por ejemplo, había escrito varios poemarios menores antes de la aparición de *Alma América*. Existe en el poeta el reconocimiento de que esos trabajos constituyen una etapa de aprendizaje, por ello, ante la aparición de su libro mayor dirá: “Téngase por no escritos cuantos libros de poesías aparecieron antes con mi nombre”. A esta etapa pertenecen los poemarios *En la aldea* (1895), *Iras santas* (1895), *Azahares* (1896), *Selva virgen* (1897), *La epopeya del morro* (1899), *El derrumbe* (1899), *Selva virgen* (1900), *El canto de fin de siglo* (1900) y *El fin de Satán y otros poemas* (1901). Entre el último de estos poemarios y la publicación de *Alma América* dista un periodo de 5 años. Este dato no es gratuito si tomamos en cuenta el temperamento de Chocano, quien publica poemas desde los 15 años. Este silencio será acaso un período de perfeccionamiento poético del escritor antes de dar a luz su mayor poemario.⁴⁰

En el caso de Clemente Palma, su libro *Cuentos malévolos* es una selección de relatos que había ido publicando desde 1899 en diversas revistas como *El Ateneo*, *El Modernismo: literatura y arte*, *El Comercio*, *Lima Ilustrada* y *América Literaria*. No obstante, debemos señalar que su cuento “En el carretón” se publicó en *El Iris* en 1894. ¿Por qué una distancia tan larga entre su primer cuento y el segundo? Cinco años distan de la primera publicación narrativa de Palma hasta su reaparición en 1899. Será acaso

⁴⁰ Estos datos lo recogemos del libro ya citado de Henríquez Ureña. Cfr. Ob. cit. p. 337.

un período en que el joven intelectual forjaba su estilo e iba encontrando la temática de sus narraciones, comprenderá acaso una etapa de formación. Creemos que sí, ya que después de 1899, las publicaciones de Palma se harán constantes hasta la aparición de su primer libro. Entre 1899 y 1903 publica 22 cuentos⁴¹.

La actividad literaria de Clemente Palma durante los años de silencio narrativo, no obstante, se centra en la reflexión crítica. *Excursión literaria* (1895) y *Filosofía y arte* (1897). El primer texto es un libro de reflexión crítica sobre escritores europeos como Emilio Zola, Henrik Johan Ibsen, Frédéric Mistral y Julien Viaud. *Filosofía y arte* (1896) reflexiona sobre las corrientes de pensamiento y arte de la Europa finisecular. En este estudio, Clemente Palma destaca las figuras de Baudelaire y Huysmans como los creadores de una tendencia denominada satanismo. Estos dos textos de carácter ensayístico son muestra de que entre los años de 1894 y 1899, Clemente Palma estaba enriqueciendo su competencia literaria con las obras de escritores europeos. La etapa de ensayista es formativa para la etapa del narrador.

De Enrique Carrillo pocas noticias tenemos del periodo que comprende de la desaparición de *El Iris* hasta la aparición de *Cartas de una turista*. Podemos solamente constatar su actividad periodística durante el año de 1903 en la revista *Actualidades*. Aquí aparecen su cuento “Rosa náutica” y sus poemas “Encanto breve” y “Ave Pigritia”⁴².

⁴¹ Cfr. PALMA, Clemente. *Narrativa completa*. Tomo II. Edición, prólogo y cronología de Ricardo Sumalavia. Lima, PUCP, 2006.

⁴² Cfr. CARILLO, Enrique. *Obras reunidas*. Edición, prólogo y cronología de Miguel Ángel Rodríguez Rea. Lima, PUCP, 2007.

La irrupción temprana de estos jóvenes escritores y luego su posterior silencio nos hace pensar que la aparición de *El Iris* fue producto de un entusiasmo juvenil por la literatura finisecular europea, pero en ningún caso la manifestación de una conciencia más o menos sólida del modernismo. La difusión del modernismo dentro del circuito literario peruano no venía avalada de la existencia de un corpus modernista en las letras peruanas, por lo cual, todo intento de reflexión crítica o debate adquiriría rasgos de una actividad intelectual dedicada a reflexionar sobre lo foráneo. El modernismo irremediablemente se percibía como algo que sucedía en el resto de Hispanoamérica, no en el Perú. Si bien el modernismo se define como un movimiento hispanoamericano, sin distinción de patrias, solamente puede hablarse de modernismo en los países donde el movimiento tiene una existencia efectiva, es decir, con un corpus de textos en prosa y verso que lo respalden. Hablar del modernismo como un movimiento Hispanoamericano al que hay que seguir o respaldar cuando en la propia patria no tiene muchos partidarios y no existen obras que sustenten su derecho de permanencia no tiene mucho sentido. Carter señala que en *El Iris* la calidad de textos críticos que reflexionan sobre el modernismo es muy superior a los textos creativos⁴³. Esto demuestra la insipiente del cultivo de los códigos estéticos modernistas de la vertiente afrancesada, representada por el Darío de *Azul*, en el Perú.

Luego de sus brillantes apariciones en la novela, el cuento y la poesía, estos tres escritores, al parecer, dieron en ellas su fruto mayor, pues luego no escribirán libros que superen sus producciones iniciales. Enrique A. Carrillo, entre los años de 1905 y 1908, destacará en la crónica con su sección *Viendo pasar las cosas* en la revista *Actualidades*, Chocano recopilará su poesía anterior en *Fiat Lux* (1908) y Clemente

⁴³ CARTER, Boyd. "Clemente Palma en *Prisma*: sobre Darío y el modernismo" En: *Revista Iberoamericana*, XXXV, N° 69, setiembre-diciembre de 1969, p 489.

Palma publicará una segunda edición de *Cuentos malévolos* (1913), en el cual agrega cuentos no aparecidos en la primera edición de su libro y publicados en revistas. Cuando se podía esperar de ellos mejores producciones, se inicia su repliegue. Palma pasará a dirigir la revista *Prisma* (1905-1907) desde donde vilipendiará a la escuela modernista que alguna vez defendió.⁴⁴ Chocano se dedica a los negocios y apoyar dictadores en Centroamérica antes que a la poesía. Enrique Carrillo en sus crónicas conjugará el registro estilístico modernista con la mirada pasadista de Ricardo Palma. El modernismo concebido como una escuela literaria de origen francés, importada vía Rubén Darío, tiene en el Perú, en esta primera etapa, la significación de una tendencia larvada.

En 1901, aparece, a nuestro criterio, la primera manifestación sólida del modernismo en el Perú: *Minúsculas*. No del modernismo concebido como la asimilación de las tendencias literarias francesas en Hispanoamérica, vía Rubén Darío, línea que representan los integrantes de *El Iris*, sino del modernismo ingénito que representa González Prada. Ingénito no porque prescindiera de influencias extranjeras, sino porque como inquietud, actitud y búsqueda tiene origen en la personalidad de Prada, antes de tomar contacto con el movimiento que Darío haría conocer en su *Fotograbado* en 1890. Según Estuardo Núñez⁴⁵, los poemas que conforma *Minúsculas* datan de 1872 y Washington Delgado⁴⁶ afirma que desde 1875. Riva-Agüero consigna una fecha

⁴⁴ Cfr. CARTER, Boyd. «Clemente Palma en *Prisma*: sobre Darío y el modernismo». En: *Revista Iberoamericana*, N° 69, setiembre-diciembre de 1969, pp. 473-490. Carter demuestra bien el rechazo que Clemente Palma sentía por el modernismo. El estudio de Carter sobre la revista *Prisma* será vista con más detenimiento en el segundo capítulo.

⁴⁵ NÚÑEZ ESTUARDO. “Las generaciones posrománticas del Perú”. En: *Letras*, Lima, N° 5, 3er cuatrimestre, 1936. p. 414.

⁴⁶ DELGADO, Washington. Ob. cit. p. 79.

anterior, 1871⁴⁷. Agrega el historiador peruano que muchos de los rondeles de Prada ya aparecen en *El Correo del Perú*. Núñez afirma que este libro todavía no implica una renovación, incluso disminuye su importancia dentro de la poesía peruana: es antes manifestación de una inquietud que un producto consolidado. Para Núñez, estéticamente mejor aparece la obra de José Santos Chocano. Por el contrario, Delgado da suma importancia al poemario, pues sitúa a Prada como adelantadamente modernista. Afirma que el poemario destaca “por su concisión, por su depurado lirismo, por su originalidad verbal”⁴⁸. Rescata asimismo lo que considera lo más importante del poemario: las innovaciones métricas, tales como el rondel, triolet o el pántum. Sobre la transcendencia poética de Prada, Delgado no duda en afirmar que

Ante el torrente imaginativo y verbal de Chocano, que vendrá poco después a arrollar la escena literaria peruana, la poesía de González Prada puede parecer un arroyo breve y esquivo, pero sus aguas son indudablemente más límpidas y puras y tal vez su influencia en poetas posteriores sea más importante que la de Chocano. No se ha examinado mucho, por ejemplo, y sería útil hacerlo, el parentesco lírico entre González Prada y José María Eguren. De hecho, los escritores nuevos, los que iniciaron la liquidación del modernismo, como Eguren, Valdelomar y Vallejo, aceptaron la magistralía de González Prada y buscaron su amistad⁴⁹.

Ambos críticos a pesar de sus disímiles valoraciones, reconocen en Prada un adelantado al modernismo. No obstante, esa no era la percepción de la época. En González Prada se reconocía la influencia francesa, su trabajo como estilista, su labor de introductor de

⁴⁷ DE LA RIVA-AGÜERO, José. *El carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima, PUCP, 1962, p. 232.

⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁹ DELGADO, Washington. Ob. cit. pp. 79 - 80. Respecto a los posibles vínculos literarios entre Prada, Valdelomar y Eguren ya existe un estudio que intenta demostrarlos. Cfr. LINO SALVADOR, Luis Eduardo. *El estudio del código métrico-rítmico en González Prada, Eguren y Valdelomar*. Tesis para obtener el grado de Magister de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013.

estrofas poéticas extranjeras al acervo literario de la lengua castellana, pero no se le vinculó jamás con el modernismo, tal como lo podemos apreciar en el comentario crítico de Riva-Agüero en su ya citada tesis⁵⁰. Su labor como estilista de la prosa también será admirada por Ventura García Calderón quien ya establece un parentesco con Martí, pero no con el modernismo.⁵¹

A diferencia de los integrantes de *El Iris*, González Prada no cesa en su producción modernista, pues en 1911 publica *Exóticas*, su segundo intento de renovación de la poesía peruana. Nuestro poeta y ensayista no había abandonado sus iniciales principios y sus dos libros de poesía son evidencia de la coherencia y consecuencia de su pensamiento.

Hasta aquí el modernismo en el Perú se desarrolla en dos direcciones: la primera, representada por González Prada; la segunda, representada por los integrantes de la revista *El Iris*. En González Prada se manifiesta el deseo por renovar la literatura peruana a partir de la apertura a las literaturas francesa, alemana, inglesa o italiana y su rechazo a la literatura española del siglo XIX. Su afán de independencia literaria y de originalidad lo lleva a prescindir de la tradición literaria tanto peruana como española. Para González Prada la tradición literaria peruana era algo por inventar. Cornejo Polar lo expresará lúcidamente con estas palabras:

Es evidente que en él [González Prada] funciona un nuevo e insólito concepto de tradición: no tiene nada que ver con el pasado, salvo como traba de lo que hay que liberarse, destruyéndola minuciosamente, y todo

⁵⁰ DE LA RIVA-AGÜERO, José. *El carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima, PUCP, 1962, p. 232-254.

⁵¹ GARCÍA CALDERÓN, Ventura. *Obras escogidas*. Lima, Ediciones Edubanco, 1986, pp. 81- 87.

su impulso se proyecta hacia la constitución de las bases que harían posible fundar una historia distinta. Para González Prada la tradición reside en el futuro.⁵²

De la afirmación de Cornejo Polar, podemos inferir que el futuro era para González Prada la puerta a la contingencia, la posibilidad de recorrer senderos insospechados. El futuro era un territorio por conquistar, por llenar, por construir. Esto deriva en la necesidad asumir un rol activo, de constructor. González Prada encarnar esta función en el ámbito literario y en el ámbito del pensamiento social. En este sentido, no existe mejor definición para el autor de *Páginas libres* que el de precursor, pues en su obra poética y sus ensayos se sustenta, como lo ha reconocido la crítica, la literatura y el pensamiento social peruanos del siglo XX.

Los integrantes de la revista *El Iris* asumieron el modernismo como una fuerza externa que, al igual de las tendencias literarias anteriores, se debía instalar en el Perú en aras de una modernidad literaria y en aras de superar el anquilosamiento literario de la lengua castellana. En su pensamiento las fuerzas históricas del modernismo tenían su origen en Europa, específicamente, Francia. De aquí, de este centro del mundo, se irradiaba a las periferias los avances de la cultura en la ciencia, el pensamiento social, la filosofía y las artes. En la perspectiva de los integrantes de *El Iris*, el decadentismo europeo había sido importado por Rubén Darío (modernismo en su versión americana) y esta apertura literaria significaba evitar la aduana española, pero no problematizaron el peligro de una nueva dependencia espiritual o cultural respecto de los nuevos modelos europeos, en este caso Francia. Luego de su inquietud juvenil por lo moderno, observaremos en

⁵² Cfr. CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria peruana*. Lima, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), 1989, p. 93.

uno de ellos una reacción contra esa misma modernidad que en la juventud lo entusiasmaba. Negará la fuerza histórica (entendida esta como un impulso hacia el futuro) de las tendencias literarias que surgían en Europa. Para este escritor, si en un principio el modernismo adquiría rasgo de una fuerza histórica, luego pasará a convertirse en moda o corriente literaria pasajera. En ellos el modernismo no es un impulso histórico. Las frases de Clemente Palma respecto del futurismo corroboran nuestro aserto:

...nos hemos convencido de **que todos estos visajes y aspavientos líricos de los modernistas de hoy, que ya no se llaman modernistas, como decíamos nosotros, sino futuristas, son mentirijillas sinceras**... búsquedas afanosas de la senda en la natural desorientación de los pocos años. (...) Ciertamente que la tendencia moderna de anarquía y desorden permite hacer hoy, así sin reglas, lo que se siente (...) teoría extravagante pasará a igual que a otras muchas modas; **la belleza es una e inmutable**, pese a los ridículos pingüinos reformadores. Seguramente que lo que el Vinci ni el Buonarroti no pudieron realizar durante el Renacimiento, no lo conseguirán ahora los babiecas imitadores de Marinetti.⁵³ (Énfasis mío).

Clemente Palma define al modernismo como moda y a lo moderno como el territorio de la anarquía. El modernismo no es concebido como fuerza histórica, sino como fuerza cíclica pasajera. La belleza es inmutable, todo esfuerzo por cambiarla irá al fracaso. Se deduce entonces que la historia también lo es. El futuro es una continuación del pasado y no un espacio por conquistar. A partir de esta breve nota, podemos decir de Clemente Palma lo que Luis Loayza afirmaba de Riva-Agüero: Para él el tiempo es una superstición.⁵⁴

⁵³ PALMA, Clemente, "Notas de artes y letras", En: *Varietades*, Lima, N° 454, 11 de noviembre de 1916.

⁵⁴ LOAYZA, Luis. *Sobre el novecientos*. Lima, Mosca Azul Editores, 1990, pp. 97 – 110.

El caso de José Santos Chocano es distinto al de Palma, pero tiene la misma significación. El poeta es un modernista que se ha quedado relegado en el cuadro de la moderna literatura peruana. Eguren ha sido aceptado unánimemente como la figura fundacional de la poesía peruana contemporánea. Chocano había sido percibido por uno de sus contemporáneos como un poeta ligado a esa tradición española de la cual los modernistas habían renegado. En una nota aparecida, en francés, en el *Bulletin de la Bibliothèque américaine* (1910), José de la Riva-Agüero dirá de él:

...el gran poeta del verso admirablemente sonoro y de poderío épico, heredero de Hugo y de Quintana por la grandeza de su inspiración, el cantor de las selvas del Amazonas, de las hazañas de los conquistadores, en los que la sonoridad gongorina, el lujo de la hipérbole y de imágenes, el énfasis y la pompa constante, de un temperamento artístico netamente español se unen de manera rara con los motivos y los ritmos de los modernistas.⁵⁵

En el certero juicio de Riva-Agüero para reconocer las cualidades de la literatura de corte neoclásico y oratorio devela bien que la poesía de Chocano estaba atada, a pesar de la influencia modernista, a una estética tradicional.⁵⁶ En ambos casos, en Palma y en Chocano, el pasado tiene una interdicción mucho más fuerte que lo moderno.

En el momento en que los escritores de la generación de *El Iris* inician su repliegue, la generación del novecientos hace su aparición en el ámbito letrado peruano. Constituida

⁵⁵ RIVA-AGÜERO, José. *Del Inca Garcilaso a Eguren*. Lima, PUCP, Recopilación y notas de César Pacheco Vélez y Alberto Varillas Montenegro, 1962, pp. 452.

⁵⁶ Luis Alberto Escobar entiende bien este rezago de la poesía de Chocano y lo explica de así: «habrá que insistir en qué, para juzgar el arte de Chocano, ninguna perspectiva será más apropiada que un estricto y desapasionado encuadre histórico. Escribió nuestro autor en una etapa de evidente confusión de los valores estéticos en la poesía de lengua española, y no pudo apelar, de otra parte, a una tradición nacional que, por el mérito de su calidad, le ofreciera un marco de referencias frente al cual definirse. Por ello, antes que precursor, Chocano es el epígono de un estilo del siglo XIX...» Cfr. ESCOBAR, Alberto. *Antología de la poesía peruana*. Lima, Ediciones Nuevo Mundo, 1965, 38. José Carlos Mariátegui también tiene la misma lectura de la poesía de Chocano, pues afirma del poeta que «a pesar de las sucesivas ondas de modernidad que han visitado su arte sin modificarlo absolutamente en su esencia, ha conservado en la entonación y el temperamento del romanticismo español y de su grandilocuencia»

en su mayor parte de críticos e historiadores que de poetas, este grupo se caracterizará por la solidez de sus propuestas, pero también por el magisterio de Riva-Agüero, acaso su miembro más prominente. La aparición de este grupo de intelectuales y escritores supondrá el segundo revés para la difusión del modernismo en el Perú, debido a que la generación del novecientos propone un proyecto distinto, incluso antagónico. Los modernistas que empezaban a mostrar sus primeros frutos consolidados, no logran tomar mayor impulso y se verán subordinados al proyecto literario e ideológico de los miembros del novecientos.

1.3.3. Del desvío hispanista a la formulación de un canon literario criollo:

Conocida es ya la propuesta de Riva-Agüero sobre la literatura peruana. No voy a desarrollar ideas ya expuestas por Cornejo Polar y Luis Loayza. Todos sabemos que Riva-Agüero considera la literatura peruana como provincial de la española, que desprecia la influencia de la moderna literatura francesa, que rechaza la modernidad literaria en aras de un clasicismo arcaizante y que considera a los peruanos incapaces de crear una literatura original. La única originalidad posible para Riva-Agüero es la que conserve el espíritu de la raza española y para ello debemos rescatar a los clásicos españoles. A consideración de nuestro autor son los siguientes: Juan Varela, Castelar, Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas, Echegaray, es decir, los representantes de aquella literatura ante la cual reacciona el modernismo.

¿Sobre qué punto incidiremos entonces? Sobre la propuesta del canon literario criollo formulado por Riva-Agüero. Siendo la raza criolla un matiz más o menos degenerada de la raza española, nuestra institucionalidad literaria se sitúa en un plano provincial. El verdadero canon estaría allá, en España. La literatura peruana sería una imitación de la

española, un pálido reflejo o, en el mejor de los casos, una imitación a la altura del modelo. Considera Riva-Agüero que son tres los factores que actúan en la literatura peruana: el genio de la raza, la imitación y la individualidad artística. Sobre la base de estos conceptos, el joven crítico esbozará un cuadro valorativo de la literatura peruana republicana. Los escritores que representan mejor el espíritu de la raza, es decir, el genio criollo, son Olmedo, Felipe Pardo y Ricardo Palma. Las obras de estos escritores son, no solamente genuinas representantes del espíritu criollo, sino que, como imitadores, igualan a sus modelos: Quintana, Hermsilla y Lista, y Zorrilla. En ellos resalta también la perfección del estilo, eso que llama, individualidad artística. Solo un estilo depurado puede conservar para la posteridad el espíritu de la raza. A parte quedan escritores como González Prada. Riva-Agüero admite la maestría estilística del autor de *Minúsculas*, pero no lo considera tan importante como los escritores mencionados líneas arriba.

En los años sucesivos, el joven miembro de la generación del novecientos irá incorporando otras figuras a su esquema canónico: José Santos Chocano es uno de ellos. Como habíamos visto ya, para Riva-Agüero la poesía de Chocano es sonora, pomposa, épica y heredera del clasicismo de Quintana. Es española pero con influencia modernista. Dentro de los parámetros conceptuales de Riva-Agüero, la poesía de Chocano es expresión del espíritu del “americano de raza española”. No obstante, esta percepción de Riva-Agüero y esta anexión literaria, Chocano no dejaba de ser visto esencialmente como un escritor un modernista. Esta doble filiación de Chocano, esta ambivalencia, demuestra, de otro lado, la confusión de valores literarios de la época. No debe olvidarse que luego recibirá el homenaje del primer número de la revista *Colónida*.

Posteriormente también será incorporado el Inca Garcilaso de la Vega. Aquí, inicia su proceso de ampliación del concepto de criollo, pues Garcilaso es un mestizo. Ya no se trata de criollos de raza española, ahora el criollo también es el mestizo. El hispanismo cerrado de los inicios de Riva-Agüero comienza abrirse a la complejidad étnica del Perú.⁵⁷ De esta manera, el canon hispano-criollo irá tomando mayor consistencia y prestigio, pero tenía un problema: los escritores representativos del Perú eran figuras distantes e incomunicadas en el marco del desarrollo histórico. El esquema esbozado por Riva-Agüero no tenía la virtud del entramado literario, no podía constituir una tradición. Se necesitaba establecer nexos entre los escritores canónicos. La visión de Riva-Agüero de establecer la tradición lejos, allende del mar, en España no tendría cabida entre los mismo miembros de su generación. Al parecer, así lo comprendió Ventura García Calderón, quien en su *Literatura peruana (1535-1914)*⁵⁸ intenta dotar de profundidad histórica al canon literario criollo. A diferencia de su amigo, que invalida el período de la Colonia con criterios artísticos, Ventura inicia allí la búsqueda de raíces de una cultura y de una personalidad criolla: intenta crear una tradición.

¿Cómo explicar esta predisposición en Ventura García Calderón? Se debe recordar que el crítico peruano tiene una formación fundamentalmente francesa, donde la dinámica literaria se daba a través de tendencias artísticas: clasicismo, romanticismo, realismo, parnasianismo, simbolismo, etc. La intención de Ventura es encontrar una tendencia genuinamente peruana y entiende que el criollismo lo es. La tendencia criollista es fundamentalmente una marca de estilo y expresión de un modo de ser. Esta búsqueda de

⁵⁷ RIVA-AGÜERO, José. *Del Inca Garcilaso a Eguren*. Lima, PUCP, Recopilación y notas de César Pacheco Vélez y Alberto Varillas Montenegro, 1962, pp. 5-62.

⁵⁸ GARCÍA CALDERÓN, Ventura. "La literatura peruana (1535-1914)" En: *Obras escogidas*. Lima, Ediciones Eubanco, 1986.

una tendencia propia, a la vez, conlleva al rechazo de la importación literaria, de la imitación:

“Ultramarinos” en el coloniaje, seguimos la moda culterana que llegaba ese mes en galeón. En la República comenzamos a ser tributarios de Francia. Cuando los barcos fueron más ligeros, las modas llegaron más despacio (...) nuestro romanticismo y simbolismo se rezagaron. Afortunadamente, en estos últimos años, la literatura se liberta a veces de su tutela exótica.⁵⁹

Las tendencias literarias europeas no son producto del suelo patrio, del terruño, no han podido brindarnos ninguna originalidad. Solamente una tendencia propia, producto de la tierra podría proporcionarlas:

Y sin pretensiones, sin coturnos, cuando los culteranos enmarañaban el verso, cuando los románticos traducían sus quejas, una **Musa peruana y espontánea, la burlona Musa de saya y manto**, vino siempre a castigar a los hombres graves con la tunante efusión de su carcajada⁶⁰
(Énfasis mío)

¿Cuál es la burlona musa peruana que refiere Ventura García Calderón? La misma musa de Caviedes, Segura y Palma. La musa criolla que se caracteriza por ser alegre, retozona, burlesca, ligera y de agudo ingenio. Este escritor cosmopolita, francófono, conocedor de las modernas tendencias literarias se muestra, paradójicamente, un nacionalista literario que busca lo autóctono en lo criollo y que siente expreso rechazo ante las influencias extranjeras en el Perú.

El término criollo en Ventura García Calderón es polisémico: refiere al descendiente de español como al mestizo. Es indudable que se intenta encubrir la complejidad étnica del

⁵⁹ GARCÍA CALDERÓN, Ventura. *Ob. cit.* p. 6.

⁶⁰ GARCÍA CALDERÓN, Ventura. *Ob. cit.* p. 7.

país con un término lo bastante genérico para designar realidades históricas conflictivas. Comienza su búsqueda nuestro crítico en la etapa de Conquista. El primer modelo de una literatura peruana genuina será el Inca Garcilaso de la Vega. De los *Comentarios reales* afirma: “Allí está en ciernes el espíritu de nuestra sierra”⁶¹. Es el primer peruano por ser el primer criollo, es decir, hijo de español y de india. En el período de los inicios de la Colonia destaca las figuras de Amarilis y Clorinda, ambas por su alta calidad estética en el trabajo poético. En este primer recuento intenta hallar un discurso diferenciadamente literario, pues en la época colonial el discurso literario se confundía con el filosófico, teológico, hagiográfico, etc. Durante la etapa de consolidación de la Colonia diferencia dos tendencias: el culterano y el criollo. El primero es imitativo y de baja calidad, atado a preceptivas, opuesto a lo creativo. El segundo es espontáneo, libre, no atado a preceptivas. Sus representantes son Juan del Valle y Caviedes con su *Diente del parnaso*, Esteban de Terralla y Landa y su *Lima por dentro y por fuera*, Fray Francisco Carrillo con su obra *A Jesús Nazareno* y D. Calixto Bustamante Carlos Inca (Concolorcorvo) y su obra *El Lazarillo de los ciegos caminantes*. Para Ventura García Calderón, los culteranos no son escritores propiamente literarios, en cambio, los criollistas sí. Si bien no considera al criollismo de la Colonia como una tendencia al modo europeo, porque sus representantes no constituyen una generación ni un movimiento, sí la considera como una marca de estilo genuina de este período histórico. En la etapa de la República son deudores de la tendencia literaria criolla: Felipe Pardo y Aliaga, Manuel Asencio Segura, Anatasio Fuentes, Juan de Arona, Ricardo Palma y Leonidas Yerovi. Ya no solo se trata de un canon, ahora también de una tradición y un corpus. Se plantea así una continuidad entre un discurso criollo iniciado en la Colonia y

⁶¹ GARCÍA CALDERÓN, Ventura. *Ob. cit.* p. 8.

un discurso criollo producido en la República. El entramado literario criollo adquiere densidad.

Dentro del proceso de nuestra literatura también incluye a las figuras de Mariano Melgar cultivador del yaraví, primer género mestizo, Carlos Augusto Salaverry y José Santos Chocano. González Prada, a pesar del reconocimiento, queda ciertamente un tanto aislado al ser considerado el menos peruano de nuestros escritores.

Sobre la base del respaldo del discurso historiográfico, el proyecto crítico de la generación novecentista se impone contundentemente en el ámbito letrado peruano. La literatura peruana parece tener en la denominada tendencia criolla su estilo más genuino. José Gálvez también discrepará de la tesis inicial de Riva-Agüero sobre la inevitabilidad de poder construir una genuina literatura nacional y de la necesidad de tener que vivir de imitación. Para Gálvez⁶², la tendencia genuina nacional es la criolla ya plasmada en las obras de Pardo y Aliaga, Manuel Asencio Segura y Ricardo Palma. Además agrega la posibilidad de realizar una poesía descriptiva basada en la naturaleza americana (Chocano) y otra poesía que se alimente de las tradiciones indígenas, como la de Melgar.

En Riva-Agüero, Ventura García Calderón y José Gálvez observamos una operación de ampliación de la denominada tendencia literaria criolla. Lo criollo en la visión primera de Riva-Agüero es una definición excluyente, se restringe a designar a los descendientes de español. En tanto, luego, él y sus colegas amplían el radio de significación del término criollo: ahora comprende también al mestizo y se apropia de las

⁶² GÁLVEZ José. *Posibilidad de una genuina literatura nacional*. Lima, Casa editora M. Moral, 1915.

manifestaciones de la tradición indígena en la literatura culta –caso de Melgar. Este proceso de ampliación y apropiación es uno de los elementos claves para la consolidación del proyecto novecentista.

No obstante este proceso de apropiación de elementos heterogéneos por parte de los novecentistas, hubo escritores no asimilables en ninguno de sus aspectos. ¿Cómo explicar su presencia? Como individualidades, casos aislados, atípicos dentro del contexto social y desarrollo histórico peruano. En el caso de los modernistas de *El Iris*, Chocano ingresó sin mayores esfuerzos dentro de este canon novecentista. Su estilo se acercará más a la primera definición de lo criollo postulado por Riva-Agüero. Clemente Palma y Enrique Carrillo representaban los casos más difíciles de inserción. Respecto del primero, este se había vuelto un enemigo del modernismo y junto con José de la Riva-Agüero eran los principales fustigadores del movimiento en la revista *Prisma*⁶³. A pesar de ello, Clemente Palma tampoco ingresa dentro de la idea de literatura nacional de la generación del novecientos. De esto deducimos que para los novecentistas los casos más difíciles de inserción dentro de su proyecto de literatura nacional son los modernistas. En el caso de Clemente Palma, su alejamiento de temas nacionales, su registro estilístico cercano a la vertiente afrancesada del modernismo lo convertía en escritor exotista o, en el mejor de los casos, fantástico.⁶⁴ Enrique Carrillo no es mencionado por Riva-Agüero y Ventura lo define como un afrancesado.⁶⁵ No obstante, es posible que el prestigioso entramado ideológico de la literatura criolla, que tenía en Ricardo Palma su más importante representante vivo, hubiera influido en ambos

⁶³ Cfr. CARTER, Boyd. «Clemente Palma en *Prisma*: sobre Darío y el modernismo». En: *Revista Iberoamericana*, XXXV, N° 69, setiembre-diciembre de 1969, pp. 473-490.

⁶⁴ Así lo define José de la Riva-Agüero en 1910. Cfr. RIVA-AGÜERO. De Garcilaso a Eguren. Ventura García Calderón comparte la misma visión de su compañero. Cfr. GARCÍA CALDERÓN, Ventura. *Ob. cit.* p. 93.

⁶⁵ *Ibidem*

escritores. Clemente Palma escribirá una novela de corte histórico centrado en la etapa colonial y de tipo picaresco, muy cercano al estilo y encuadre histórico de las *tradiciones*. Me refiero a su novela histórica *La nieta del oidor* (1913-1915)⁶⁶, que, por otra parte, es un proyecto larvado de Palma.

En el caso de Enrique Carrillo, en sus crónicas podemos apreciar cierta mirada pasadista de la ciudad de Lima. De allí que su sección se titule – y creemos que no es casualidad- *Viendo pasar las cosas*:

Hoy he salido más temprano que de costumbre, y en ese afán que sin cesar me persigue de revivir las horas idas y desempolvar mis viejas memorias, he dirigido mis pasos a una calle tranquila que yo conozco mucho, porque en ella viví hace algún tiempo, hace quince años.⁶⁷ (“Mi vieja Calle”)

Apreciemos, en este párrafo, cómo el cronista tiende su visión hacia un pasado objetivo no remoto, pero, desde su perspectiva, lejano. Al parecer, está la impronta de Ricardo Palma aquí.

Sin lugar a dudas, el caso más complejo de explicar es el de González Prada. Ninguno de los tres representantes de la generación novecentistas que problematizan sobre la literatura peruana lo define como un genuino representante de la literatura nacional. Riva-Agüero combate sus ideas políticas, crítica severamente su prosa y defiende a

⁶⁶ Ricardo Silva Santisteban nos informa sobre la publicación de la novela: “El primer capítulo de *La nieta del oidor* se publicó en París, abril de 1913, pp. 344 – 357 y se reprodujo en *Ilustración peruana* Año V, N° VIII, Lima, julio 1913, pp. 205-207. El capítulo segundo apareció en *Cultura* N° 1, Lima, junio de 1915, pp. 9 – 20”. Cfr. PALMA Clemente. *La nieta del oidor*. Prólogo de Ricardo Silva Santisteban. Lima, Ediciones Kuntur, 1986, p. 9.

⁶⁷ Cfr. CARILLO, Enrique. *Obras reunidas*. Edición, prólogo y cronología de Miguel Ángel Rodríguez Rea. Lima, PUCP, 2007, p. 330.

Castelar y Varela de los ataques del autor de *Páginas libres*: “Castelar será florido, sentimental, voluble, poco razonador, cuanto se quiera; pero nada de eso quita que sea el primer orador español, de grandilocuencia, pompa y armonía incomparables”⁶⁸

Sorprende ver cómo el joven Riva-Agüero defiende un estilo criticado por los modernistas. Precisamente era la grandilocuencia, el exceso de palabras y el lenguaje sonoro lo que combatió el modernismo. La reivindicación de estas cualidades resulta no solo un anacronismo sino una actitud arcaizante y reaccionaría ante las innovaciones modernistas. Si Riva-Agüero gusta del exceso de palabras, de la pompa, detesta la concisión y la musicalidad de la prosa de González Prada:

...por la concentración excesiva, por el anhelo continuo de parecer fuerte y nervioso, por el abuso de la concisión, sino además por el abuso de la antítesis, del estilo simétrico, de las sentencias y metáforas. (...) empeñándose porque ningún pensamiento carezca de vestidura sensible se incurre en el peligro de convertir la prosa didáctica en poesía sin rima. Al materializar todas las ideas en lugar de aclararlas se las deprime y se achica; y si las metáforas son muy vivas, el colorido se hace chillón, recargado.⁶⁹

A todas luces, esta actitud y estos gustos resultan un desvío hispanista, una postura antimodernista. Destacamos que Riva-Agüero valora más al hombre de integridad ética que al esteta. Entiende que la prosa excesivamente artística no deja al pensador social expresarse didácticamente, asume que es un obstáculo. Riva-Agüero está ligado irremediablemente la literatura clasicista española del siglo XVIII y XIX y piensa que son los modelos literarios a seguir.

⁶⁸ DE LA RIVA-AGÜERO, José. Ob. cit. p. 238

⁶⁹ DE LA RIVA-AGÜERO, José. Ob. cit. p. 236-237.

Ventura había afirmado que González Prada era el menos peruano de nuestros escritores, el más extranjero. José Gálvez no lo tomará en cuenta en su tesis sobre la posibilidad de una genuina literatura nacional. La incapacidad de no poder incluirlo en su proyecto de literatura nacional, a pesar de toda la admiración hacia él, demuestra hasta qué punto el proyecto de González Prada era opuesto e incompatible con el proyecto novecentista. Prada quería sentar las bases para una tradición futura, los novecentistas querían legitimarla en la producción literaria del período colonial y republicano.

Washington Delgado ha afirmado que los novecentistas son modernistas en la vertiente arielista⁷⁰. Esto resulta falso, al menos en Riva-Agüero. Está muy lejos de serlo, su prosa castiza sigue a los modelos del siglo XIX. Además, no cree en la futura constitución de una literatura hispanoamericana o en el americanismo literario:

Conservemos la tradición literaria [la española], que no tiene nada que no sea digno de loa y de aplauso: aquel tradicional espíritu literario, que no es solo estilo, sino la forma interna del pensamiento (...) y que viene intensa y potentemente en las obras españolas contemporáneas, lo propio en las de Pérez Galdós que en las de Pereda, en las de Varela que en las de Menéndez Pelayo, en las de Núñez de Arce que en las de Castelar, Echegaray y la Pardo Bazán. ¿Qué ganaríamos los hispanoamericanos con renegar de él? Nada; en cambio, perderemos con él nuestra legítima originalidad, que es la suya, mucho más que la del pretendido *americanismo*, en realidad muy poco importante.⁷¹

⁷⁰ DELGADO, Washington. *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura del Perú independiente*. Segunda edición. Lima, Ediciones Rikchay Perú. 1984. El poeta y crítica peruano plantea que el modernismo peruano se divide en tres etapas o vertientes: modernismo inicial, la generación arielista y el movimiento Colónida. Afirma que la generación del novecientos conforma la denominada vertiente arielista e incluye a Enrique Carrillo.

⁷¹ DE LA RIVA-AGÜERO, José. Ob. cit. p. 286.

No cree que podamos construir un ideal propio, como lo pensaba Rodó⁷², sino que debíamos vivir siempre dependientes de un ideal ajeno:

La gran originalidad, la verdadera originalidad, dimana siempre de un ideal. Pues bien: los hispano-americanos no tienen ni han tendido ideal propio y probablemente no lo tendrán en mucho tiempo. Los ideales que nos dirigen e iluminan, vienen del extranjero (...) Hay que reconocer nuestra subordinación al ideal europeo o al anglo-americano, subordinación forzosa y no sólo pretérita y presente, sino futura...⁷³

Si Rodó realiza una fuerte crítica al modo de vida y sociedad representada por EE.UU. calificándola de utilitarismo estrecho, y propone otro tipo de sociedad más apta para los hispanoamericanos, Riva-Agüero opina al respecto:

Algunos, optimistas simpáticos pero también incorregibles soñadores, creen (...) 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 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.⁷⁴

La afirmación de Washington Delgado tiene un sustento precario, pues se fundamenta básicamente en la admiración personal que por el ensayista uruguayo profesaba el entonces Francisco García Calderón. El intelectual peruano había conseguido de Rodó

⁷² RODO, José Enrique. *Ariel y otros ensayos*. Lima, Empresa Periodística Visión Peruana. S.A. 1988. El ensayista uruguayo proponía que Hispanoamérica debía forjarse un ideal propio distinto de la ideología utilitaria estadounidense. Habla de forjar un ideal sobre la base de una formación integral del hombre en lo ético, lo estético, lo afectivo, lo práctico y lo intelectual. En el hombre debía regir el pensamiento y el amor desinteresado por el conocimiento y no bajo la lógica del beneficio, como sí sucede en EE.UU. Estas ideas están bien desarrolladas en el capítulo III y IV de su libro. Rodó en este texto intenta bosquejar un derrotero para las sociedades latinoamericanas, pero peca de idealista, tal como lo señala Riva-Agüero.

⁷³ DE LA RIVA-AGÜERO, José. Ob. cit. p. 270.

⁷⁴ DE LA RIVA-AGÜERO, José. Ob. cit. p. 297.

un prólogo para su libro *De litteris* (1904) y lo reconocía como «un guía de espíritus». No obstante, pocos años después, el discípulo tomaría distancia del maestro:

Oponiendo a la utilitaria democracia sajona el ideal latino, [Rodó] ha hecho comprender a las nuevas generaciones americanas la dirección necesaria de su esfuerzo. Parece su enseñanza prematura en naciones donde rodea a la capital, estrecho núcleo de civilización, una vasta zona semibárbara. ¿Cómo fundar la verdadera democracia, la libre selección de las capacidades, cuando domina el caciquismo y se perpetúan sobre la multitud analfabeta, antiguas tiranías feudales? Rodó aconseja el ocio clásico en repúblicas amenazadas por una abundante burocracia, el reposo consagrado a la alta cultura cuando la tierra solicita todos los esfuerzos y de la conquista de la riqueza nace un brillante materialismo. Su misma campaña liberal, enemiga del estrecho dogmatismo, parece extraña en estas naciones abrumadas por una doble herencia católica y jacobina.⁷⁵

El fragmento pertenece al libro *La creación de un continente* (1912). La postura del intelectual peruano se acerca más ahora a la perspectiva crítica del Riva-Agüero del *Carácter de la literatura del Perú independiente*.

En resumen, la generación novecentista formuló un canon y una tradición literaria criolla para el Perú entre los años de 1905 y 1915. Mediante un proceso de ampliación del concepto de “lo criollo” estos intelectuales lograron apropiarse de escritores representativos que estaban excluidos del entramado ideológico inicial propuesto en *El carácter de la literatura del Perú independiente*. De esta forma dieron solidez a su proyecto de literatura nacional. Asimismo incorporaron la figura modernista de José Santos Chocano. Figuras como Clemente Palma y Enrique Carrillo no lograron ser

⁷⁵ CALDERÓN GARCÍA, Francisco. *Las democracias latinas en América; La creación de un continente*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, pp. 255 – 257.

insertados ni leídos desde perspectiva literaria novecentista. Tampoco será incluido González Prada. La influencia literaria francesa en estos escritores es señalada por los novecentistas, por ende, desligado al proyecto criollo.

Ante esta solidez del discurso criollo, difícilmente otra propuesta de literatura podía competir con ella. La propuesta alternativa del modernismo no tenía un corpus significativo de obras que puedan sustentar su legitimidad. Desde la perspectiva novecentista, el modernismo era visto como una moda extranjera, extravagante y pasajera. Y en un contexto en que la identidad y la nación eran temas cardinales para los pensadores, la apuesta por hallar una tendencia literaria genuina era prioridad para el ambiente letrado. El modernismo, esa apertura cosmopolita, resultaba entonces una traba para la constitución de una identidad homogénea.

Cuando el proyecto novecentista se consolidaba apareció un grupo de escritores que iban a aprovechar los aportes literarios de González Prada y también los de Rubén Darío. Este grupo de escritores, no homogéneo en edades, constituirá la revista *Contemporáneos* y después uno de ellos creará y liderará el movimiento Colónida.

1.3.4. De *Contemporáneos* a *Colónida*:

Hacia 1909, aparece la revista *Contemporáneos*, bajo la dirección de Enrique Bustamante y Ballivián y Luis A. Hernández. En ese contexto la figura más descollante de la poesía en el Perú era José Santos Chocano. No obstante, este grupo busco la cercanía intelectual de González Prada, quien va a tener una influencia notable entre los escritores jóvenes de la época como lo atestigua la admiración que hacia él profesaron Eguren, Valdelomar y Vallejo. Es en el magisterio intelectual de González Prada que

los intelectuales de *Contemporáneos* se van a apoyar. Aparecen aquí las figuras de Abraham Valdelomar, Pedro Zulen, Alberto Ureta, José Fiansón, Juan Tassara, José María Eguren, entre otros. La revista destaca entre otras cosas porque en ella se irán formando jóvenes talentos como Valdelomar y aparecen poemas que luego formarán parte de *Simbólicas*. Sin duda este grupo de escritores tenían un proyecto y visión de literatura, tenían una afinidad en común, buscaban renovar la poesía peruana. Así lo testimonia el poeta Alberto Ureta:

El poeta Eguren está vinculado en mis recuerdos a los gratos días de mi iniciación literaria, remotos y tranquilos (...) Por esos tiempos –hace veinte años- Eguren no había recibido aún el espaldarazo de Cabotín, y era tan anónimo como los ocho o diez poetas que nos reuníamos en la imprenta de Seguí, en Santa Ana, todas las tardes. Presidía el cenáculo Enrique Bustamante y Ballivián,... Oficiaba de maestro José María Eguren, que para nosotros lo era indiscutido y agregaré que hasta ahora lo sigue siendo...Lo que más nos seducía en Eguren **era el espíritu nuevo que nos traían sus versos**. Nada de lo que habíamos leído hasta entonces se parecía a lo que nos recitaba a media voz y musitando las palabras, y sus rimas oscuras, difíciles, susurrantes, saturadas de un encantamiento misterioso, casi hierático, dejaban **temblando nuestra sensibilidad habituada al énfasis heroico y el alarde romántico**.⁷⁶
(Énfasis mío)

Estos escritores se dedican básicamente a la poesía, es en este género que intentan renovar el ambiente literario peruano. Tenemos las tentativas de Bustamante y Ballivián con *Elogios* (1910) y Alberto Ureta con *Rumor del alma* (1911). A esto debemos sumar la publicación de *Exóticas* y *Simbólicas* (1911). Este mismo año también aparece

⁷⁶ La ficha del artículo es “Poesía por José M. Eguren”, Ureta, Alberto. En: *Nueva revista Peruana*. Lima Nº 3. Diciembre 1º de 1929, pero en nuestro caso hemos recurrido al libro de Silva Santisteban. Ob. cit. pp. 81.

*Evocadora*⁷⁷, un texto de prosa poética de Enrique Bustamante y Ballivián dedicado a José María Eguren. En la narrativa apreciamos la aparición de dos novelas de Valdelomar, *La ciudad de los tísicos* y *La ciudad muerta*. Aunque no pertenece al grupo de *Contemporáneos*, habría añadir entre las publicaciones que se inscriben dentro del modernismo los poemarios *Bajo la luna* (1910) y *Jardín cerrado* (1912) de José Gálvez. El año de 1911 parece ser el inicio del despunte del modernismo en el Perú.

Llegada a su fin la revista *Contemporáneos* en el mismo año de su publicación luego de llegar a 12 números, estos escritores buscarán otro medio para difundir sus inquietudes literarias. El semanario *Balnearios* será el nuevo medio por el cual el modernismo tendrá un nuevo espacio de difusión. Así lo reseña bien el periodista Luis Ulloa:

Saturados estamos ya en el Perú de un prosaísmo materialista que en vano intentamos disimular con las estruendosas rimas de nuestros grandilocuentes versificadores. La poesía, convenzámonos de ello, no está en versos bien medidos y muy sonoros sino en la vida misma y en la naturaleza.⁷⁸

La necesidad de renovación de los códigos estéticos es evidente en el semanario, sin embargo, esto no implica una abierta oposición a los valores literarios imperantes en la literatura peruana. En los valores imperantes nos referimos desde luego al proyecto crítico que iban construyendo la generación del novecientos. En este contexto es que la aparición de *Balnearios* solo es una nueva ruta para la difusión del modernismo.

⁷⁷ Este texto no aparece en formato de libro sino publicado por folletines en el semanario *Balnearios*. Henríquez Ureña lo cita en su libro *Breve Historia del modernismo*. Cfr. Henríquez Ureña. Ob. cit. p. 350. Aunque el crítico dominicano cita la publicación en formato de libro de 1913.

⁷⁸ Ulloa, Luis. "Los balnearios". En: *Balnearios*, Año I, N° 1. Lima, 16 de octubre de 1910, p. 1.

El director de este semanario es Alfredo Muñoz, el primer comentarista crítico de Eguren, y entre sus colaboradores, en el primer año del semanario, se hallaban Enrique Bustamante y Ballivián, José Fiansón, Alberto Ureta, Pedro Zulen, Abraham Valdelomar, Federico More, Percy Gibson, Alfredo González Prada, Julio A. Hernández, Manuel Beltroy, Luis Alaiza y Paz Soldán, Morales de la Torre y Lavalley y el diplomático panameño Darío Herrera. Sin lugar a dudas, este semanario reunió en su seno a los miembros tanto de *Contemporáneos* como de los futuros colónidas.⁷⁹ Entre los colaboradores ocasionales del semanario figuran José Santos Chocano, Clemente Palma, Raymundo Morales La Torre, José Gálvez y Enrique A. Carrillo. Sin duda, *Balnearios*, una revista nacida en Barranco, congregó a la totalidad de los modernistas peruanos.

En el semanario se publicarán cuentos y poemas que estilísticamente siguen al modernismo rubendariano. Aunque también podemos observar a seguidores de las lecciones métricas de González Prada. Juan Tassara, José Fiansón, Pedro Zulen y Enrique Bustamante y Ballivián. Asimismo, Valdelomar publica su cuento “El beso de Evans” y las primeras reseñas críticas al poemario *Simbólicas*.

Habiendo visto la orientación de la revista y sus colaboradores, podemos afirmar que *Balnearios* es un eslabón entre *Contemporáneos* y *Colónida*. Este recuento nos hace pensar que los modernistas peruanos nunca pudieron consolidar una publicación periódica para difundir el modernismo y que, a pesar de su número, no produjeron obras relevantes, salvo las figuras ya canonizadas del periodo del modernismo.

⁷⁹ En el Año II del semanario con fecha del 15 de Octubre, se menciona a los colaboradores del Semanario.

1915 y 1916 serán otros años claves para el grupo de *Contemporáneos*. Primero porque aparece las revistas *Cultura* y *Colónida*. Esta última rinde homenajes a los poetas Chocano, Eguren y Gibson. Segundo, porque se inicia el ataque los novecentistas, como es el caso de More a Ventura García Calderón. Tercero, porque luego de 1911, en estos años aparecen simultáneamente nuevas publicaciones de este grupo: *Las voces múltiples* (1916), del grupo Colónida; *Arias de silencio* (1915), de Enrique Bustamante y Ballivián; *La canción de las figuras* (1916), de José María Eguren; y *Jornada Heroica* (1916) de Percy Gibson. Se debe recordar también que los *colónidas* también buscaron la compañía de González Prada, quien colaboró con la revista. En 1917, Alberto Ureta publicará *El dolor pensativo*, y en 1918, Valdelomar publicará su libro *Belmonte, el trágico* y *El caballero Carmelo*, recopilación de relatos que venía publicando desde 1913. Este mismo año aparece *Los heraldos negros* de César Vallejo. El modernismo llegaba ya a sus últimos confines.

Cuando el vanguardismo comienza a afincarse en el Perú a través de las figuras de Alberto Hidalgo y César Vallejo, aparecen dos frutos tardíos del modernismo *Cuentos andinos* (1920), de López Albújar, y *La venganza del Cóndor* (1923)⁸⁰, de Ventura García Calderón. Escritores de generaciones e inclinaciones distintas coinciden en representar el universo andino desde la estética modernista o desde una mirada exotista. Sin lugar a duda, este grupo de modernistas fue mucho más productivo que el de la revista *El Iris* y más consecuentes con la estética modernista. Asimismo, dio mejores frutos. En este grupo nace la moderna poesía peruana con José María Eguren, sin

⁸⁰ Sobre la mirada exotista del indio en libro de V.G.C. inciden críticos como José Carlos Mariátegui y Antonio Cornejo Polar Cfr. MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de la realidad peruana*. Lima, Orbis Venturis, 2005, p. 296-299. Cornejo Polar refiriéndose a *El vuelo del cóndor* la define como un descarrío modernista. Cfr. CORNEJO POLAR, Antonio. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima, Lasontay, 1980.

olvidar los aportes de Valdelomar que orienta la mirada hacia el mundo provinciano. A estos escritores se les ha definido como posmodernistas⁸¹, no obstante, esta visión parte de identificar al modernismo con la estética rubendariana de *Azul y Prosas Profanas*. Creemos que el modernismo peruano debe ser estudiado a la luz de los nuevos enfoques del modernismo hispanoamericano, en relación a la obra de González Prada y a la hegemonía que ejercía el planteamiento ideológico de la literatura criolla de la generación del novecientos.

⁸¹ El primero en usar esta definición es Luis Monguió. La historiografía literaria ha seguido a pie juntillas esta clasificación. Cfr. MONGUIÓ, Luis. *La poesía posmodernista peruana*. México, D.F. Fondo de Cultura Económica, 1954.

CAPÍTULO II

EN TORNO A LA CRÍTICA DE LA OBRA DE CLEMENTE PALMA

En los últimos años la producción narrativa de Clemente Palma ha cobrado un considerable interés debido, entre otras cosas, a que se trata de una modalidad narrativa poco estudiada en el Perú, a saber, el relato fantástico. La marginalidad de este registro narrativo dentro del campo de investigación de nuestra tradición crítica contrasta con su importancia en el resto de la literatura latinoamericana. Esto ha llevado, sin duda, a que los nuevos críticos peruanos busquen algunos referentes dentro de nuestra historiografía literaria.⁸² Clemente Palma se convierte, así, en una piedra inaugural de la narración fantástica, no porque haya sido el primero en cultivarla, sino porque en él lo fantástico

⁸² Indudablemente, el «redescubrimiento» de Clemente Palma en los estudios literarios se debe, básicamente, al interés por la modalidad fantástica en la narrativa peruana. Uno de los más activos y entusiastas impulsores del estudio de la literatura fantástica en el Perú es Elton Honores. Su libro *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana* tiene el mérito del acopio de un corpus significativo de cuentos fantásticos desperdigados en revistas, periódicos y publicaciones poco conocidas durante la década del cincuenta. Cfr. *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la Metáfora Editores, 2010. 255 pp. En 2013, Honores ha organizado dos eventos sobre el autor: «Coloquio sobre Clemente Palma: A cien años de *Cuentos malévolos-2013*» en la UNMSM y la mesa redonda «Clemente Palma y la literatura fantástica peruana» en La Casa de la Literatura. En el Primer Coloquio Internacional de Narrativa Fantástica «Manifestaciones de lo fantástico peruano» (2008), uno de los ejes temáticos fue la narrativa de Clemente Palma. En los sucesivos coloquios internacionales de literatura fantástica no han faltado ponencias en torno a la obra del cuentista peruano.

está ligado al cultivo y dominio de una modalidad narrativa moderna: el cuento.⁸³ No obstante, no solo lo fantástico es lo cardinal en Palma, sino también su tendencia a desarrollar relatos plagados de personajes malévolos, drogadictos, desquiciados, escindidos, es decir, que entran dentro de la categoría de lo «anormal».

La crítica ha reconocido, asimismo, en Clemente Palma a un escritor que ha elaborado dos propuestas de escritura: una de tipo cosmopolita, en la que los temas fantásticos y extravagantes son trabajados con un registro estilístico de clara filiación modernista; y otra de temas y registro estilístico cercanos a los códigos estéticos de la denominada literatura criolla.⁸⁴ En el primer caso, destacan *Cuentos malévolos*, *Historietas malignas*, la *nouvelle Mors ex vita*⁸⁵ y *XYZ (novela grotesca)*⁸⁶; en el segundo, figuran sus crónicas periodísticas compiladas y publicadas bajo el título de *Crónicas político-*

⁸³ Aquí figuran críticos como Xavier Abril, Harry Belevan, Estuardo Núñez. Cfr. ABRIL, Xavier. «Clemente Palma». En: *Cultura peruana*. Lima, año VI, N° 28, diciembre de 1946, pp. 8-9. NÚÑEZ, Estuardo. *La literatura peruana del siglo XX (1900-1965)*. México. Editorial Pomarca, 1965. BELEVAN, Harry. *Antología del cuento peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1977.

⁸⁴ Entre los críticos que advierten de la doble propuesta literaria de Clemente Palma encontramos a José Gálvez, Luis Alberto Sánchez, Tamayo Vargas, Luis Alberto Escobar, Ricardo Silva-Santisteban y Ricardo Sumalavia. Para una visión del conjunto revítese el capítulo primero de la tesis de Moisés Sánchez Franco sobre *Historietas malignas*. SÁNCHEZ FRANCO, Moisés. *La representación del sujeto aristócrata y del sujeto juvenil drogado en Historietas malignas de Clemente Palma*. Tesis para obtener el grado de licenciatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.

⁸⁵ A pesar de la clasificación de su propio autor como novela, Marcel Velázquez plantea que *Mors ex vita*, por su extensión y complejidad en la estructura, debe ser considerada una *nouvelle* o novela corta, género que se halla a caballo entre el cuento y la novela. Cf. Velázquez Marcel. *Mors ex vita de Clemente Palma*. En: Ajos y zafiros, pp. 76-80. Se debe tomar en cuenta, además, que esta novela corta fue publicada de manera independiente antes de la publicación de *Historietas malignas* (1924), donde también se halla incluida. La primera publicación data de la revista *Mercurio Peruano* (1918).

⁸⁶ Respecto a *XYZ (novela grotesca)*, únicamente Ricardo Sumalavia encuentra en ella una prolongación de la estética modernista de Palma. Los otros críticos no realizan afirmación alguna respecto de la novela y sus posibles vínculos con el modernismo o, en el mejor de los casos, tocan el tema de soslayo. Cfr. PALMA, Clemente. *Narrativa completa*. Tomo I. Edición, prólogo y cronología de Ricardo Sumalavia. Lima, PUCP, 2006, p. 17. Nancy Kanson clasifica esta novela dentro de la narrativa de ciencia ficción. Cfr. KASON, Nancy. *Breaking Traditions. The Fiction of Clemente Palma*. Lewisburg Bucknell University Press London and Toronto: Associated University Presses, 1988, pp. 107-116.

doméstico-aurinas (1938), su incompleta novela histórica *La nieta del oidor* y su conjunto de relatos *Tres cuentos verdes*⁸⁷.

Respecto de la primera propuesta –que es objeto de nuestro estudio– es más exacto afirmar que la crítica ha reconocido no solo una filiación con el modernismo, sino también con el decadentismo. Así, *Cuentos malévolos* e *Historietas malignas* son considerados expresiones del modernismo en su vertiente decadentista. En el caso de la *XYZ (novela grotesca)*, Gabriela Mora identifica en ella rasgos góticos y Sumalavia la incluye dentro de una estética solo modernista. La vinculación de Palma con el modernismo decadentista es la interpretación que domina actualmente los estudios críticos sobre su producción literaria. Los responsables de esta lectura hegemónica son las estudiosas extranjeras Nancy Kason y la chilena Gabriela Mora; en el Perú, Moisés Sánchez Franco sigue esta propuesta, aunque con un matiz particular. Otros, sin embargo, como Ricardo Sumalavia, no vinculan a Palma con el decadentismo, antes lo definen únicamente como modernista. Fuera de estas diferencias, todos reconocen en este grupo de obras de Palma una propuesta en la que sus diversos componentes aparecen en conjunto solidarios con una ideología ética y una estética moderna. Estos críticos proyectan la imagen de un escritor propulsor de una estética y ética ideológicamente trasgresoras de los valores tradicionales, es decir, radicalmente modernas. Sin embargo, nosotros creemos que Palma, como escritor, tiene mucho de tradicional y de conservador. Hasta la actualidad la mayor parte de críticos han incidido en el carácter moderno de la narrativa de Palma, ya sea por el cultivo del género

⁸⁷ Este libro, hasta hace pocos años inédito, aún no cuenta con estudios críticos de rigor, a excepción del breve comentario de Ricardo Sumalavia en el prólogo a la edición publicada por la Pontificia Universidad Católica del Perú, en la que el crítico identifica recursos de estilo y temas que emparentaría esta obra con las tradiciones de Ricardo Palma. Hemos de advertir que Sánchez Franco no toma en cuenta en su tesis la propuesta de Ricardo Sumalavia respecto de los *Tres cuentos verdes*. Cfr. PALMA, Clemente. *Narrativa completa*. Tomo I. Edición, prólogo y cronología de Ricardo Sumalavia. Lima, UPCP, 2006, pp. 33-35.

fantástico o porque sus personajes trasgreden ideológicamente la moral tradicional de la época. Para nosotros, la denominada narrativa modernista de Palma es contradictoria en sí misma: tiene tanto de tradicional como de moderna. Y aquí nuestra atención está dirigida, sobre todo, al ensayo palmista. La hipótesis a desarrollar se erige, entonces, sobre el carácter ambivalente de las ideas estéticas de Clemente Palma expresadas en sus ensayos. Por un lado, apreciamos en él una actitud entusiasta y partidaria de las tendencias literarias finiseculares europeas; por otro, una resistencia y una incompreensión ante la nueva dinámica literaria que estas tendencias instauran. El Clemente Palma modernista, escritor de relatos fantásticos, expositor de una filosofía del mal e interesado por las nuevas tendencias, muchas veces se muestra como un reaccionario ante el arte nuevo que él mismo impulsa.

Para desarrollar nuestra propuesta, abordaremos, en el segundo capítulo de este trabajo, el estudio de las aproximaciones críticas que interpretan la obra de Palma como un todo coherente y consecuente en sí mismo y en relación con el tipo de escritura desarrollada por los escritores decadentistas. Aquí destacamos las figuras de Gabriela Mora y Moisés Sánchez Franco. Asimismo, incluiremos también la perspectiva crítica de aquellos que encasillan a Palma dentro del modernismo, concibiendo este movimiento como un fenómeno cuasi estrictamente literario y cuya principal característica es la preocupación por el refinamiento formal del discurso. Asumiendo esta postura, destacamos las figuras de Alberto Escobar, Washington Delgado, Miguel Oviedo y Ricardo Sumalavia. Vale decir que este grupo de investigadores asumen a priori el modernismo como un movimiento literario no conflictivo o interpretan la obra de Palma como un todo coherente en sí mismo.

Como contraparte, abordaremos el estudio de críticos que han percibido el carácter contradictorio de la postura de Palma respecto de la literatura modernista de la que él participa. Esta segunda forma de lectura plantea una situación conflictiva entre Palma y la estética del modernismo, o entre la narrativa de Palma y sus ensayos. Dos críticos han detectado el conflicto entre Palma y el modernismo a partir de su trabajo como crítico literario. El primero es el hispanista norteamericano Boyd Carter; el segundo, Marcel Velázquez. Ambos críticos señalan cierta inconsecuencia entre el Palma crítico y el Palma creador. En el caso de Carter, este señala cómo Palma se opone al movimiento modernista en su labor de crítico literario; Marcel Velázquez postulará cómo el modernista lúcido que apuesta por la libertad artística despreciará, paradójicamente, al vanguardismo. Un tercer acercamiento es el de la estadounidense Nancy Kason, quien sostiene que existe una abierta contradicción entre la obra narrativa de carácter decadentista de Palma y las ideas expresadas en sus ensayos acerca de dicha tendencia.

2.1. Clemente Palma, el modernista y el esteta coherente:

Alberto Escobar, en su célebre antología *La narración en el Perú*, asevera que:

En sus primeros cuentos Clemente Palma está más de acuerdo con la sensibilidad modernista que en toda su producción ulterior, en la cual si continúan prevaleciendo temas fantásticos y extravagantes[,] han desaparecido las preocupaciones de carácter formal.⁸⁸

Se deduce del párrafo citado que Escobar identifica el modernismo con el cuidado formal, entendiéndose este como el discurso altamente estilizado con imágenes plásticas y cadencia sonora. Segundo, para el crítico peruano lo fantástico y lo extravagante, es

⁸⁸ ESCOBAR, Alberto. *La narración en el Perú*. Segunda edición. Librería Editorial Juan Mejía Baca. Lima, 1960, p. XXVII.

decir, la línea temática del autor de *Cuentos malévolos* no constituye un rasgo distintivo del modernismo. Sería el registro discursivo de los *Cuentos malévolos*, por lo tanto, lo que lo insertaría dentro de la dinámica del modernismo. Alberto Escobar termina su observación de la obra de Palma afirmando que junto con Valdelomar y Ventura García Calderón son los representantes más significativos de la narración modernista en el Perú.

Washington Delgado, en su *Historia de la literatura republicana*⁸⁹, considera que Palma forma parte de una tendencia clara del modernismo caracterizado por lo fantástico. Esta veta del modernismo estaría representada por Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Arévalo Martínez y, desde luego, el cuentista peruano. Delgado identifica también al modernismo como una marca estilística a nivel del discurso, ya sea en cuanto al «acicalamiento del verso» o al manejo de un «ritmo en la prosa». Asimismo, el poeta y crítico peruano hace énfasis en el carácter internacionalizador del modernismo dentro de la historia de la literatura hispanoamericana. La perspectiva de Washington Delgado sobre el modernismo resulta, así, mucho más amplia que la de Alberto Escobar.

En su *Antología crítica del cuento hispanoamericano (1830-1920)*, José Miguel Oviedo clasifica la cuentística de Palma dentro del posmodernismo. El estudioso peruano empieza esbozando la naturaleza del modernismo y dice de él que fue un momento de revolución espiritual que afectó a todas las esferas de la vida americana, desde la filosofía hasta la arquitectura, y que fue tan complejo que no existió un solo modernismo, sino una pluralidad de propuestas. Entiende, asimismo, que el

⁸⁹ DELGADO, Washington. *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura del Perú independiente*. Segunda edición. Lima, Ediciones Rikchay Perú. 1984, p. 100.

modernismo es una actitud crítica ante el positivismo y un impulso por modernizar el ámbito artístico e intelectual americano. Aunque acepta que el modernismo no debe ni puede reducirse a una serie de características estrictamente literarias, reconoce que en el caso del cuento

El modernismo introdujo un elemento de elegancia, delicadeza, sensualidad y elitismo intelectual que había estado por completo ausente en décadas anteriores. El movimiento es fácilmente reconocible por esta y otras notas, como los juegos cromático-sonoros, el exotismo fantástico, el ocultismo paganizante y la languidez decadente.⁹⁰

Oviedo, a partir de esta caracterización, intenta identificar la fisionomía propia del cuento modernista. Destaca, así, que los modernistas dieron mayor importancia a la forma que a la anécdota: a nivel del lenguaje se acercaban más al poema en prosa. De esta forma, entiende que los modernistas subrayan el valor formal, inventivo y fantástico del género. En el caso del posmodernismo, Oviedo asevera que es una crítica al lenguaje saturado de elementos preciosistas propios del modernismo. El posmodernismo es una interiorización y un repliegue del modernismo: la anécdota recupera su posición privilegiada ante el anterior predominio del lenguaje. La representación del mundo de la provincia y los temas que abordan lo onírico, lo anormal y lo mágico son los que ahora predominan en el nuevo panorama literario. Así, Clemente Palma, al abordar personajes anormales en su cuentística, se hallaría, para Oviedo, dentro del posmodernismo. A pesar de definir al modernismo como una época de profunda transformación espiritual y de diversidad de propuestas estéticas, el crítico peruano sigue apoyando sus conceptos de análisis en la definición clásica del modernismo, aquella que lo entiende como una prolongación de la poética de Darío, es

⁹⁰ OVIEDO, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano (1830-1920)*. Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 24.

decir, incide en el aspecto formal como eje de caracterización del movimiento, tanto es así, que define al posmodernismo como una crítica al lenguaje rubendariano.

Uno de los libros de referencia obligatoria sobre la narrativa modernista de Clemente Palma es el de la chilena Gabriela Mora, *Clemente Palma, el modernismo en su versión decadente y gótica*. La estudiosa chilena intenta identificar una continuidad de líneas temáticas, ideas estéticas y filosóficas entre los ensayos y la narrativa del cuentista peruano. La naturaleza de estas ideas estéticas en Palma sería de raigambre decadentista. El mal como elemento insoslayable de la vida, la crítica a la ideología cristiana, la transformación de Lucifer en un símbolo positivo, el miedo a la sexualidad femenina, las relaciones sexuales escabrosas, la atracción y el miedo por la ciencia son los elementos que constituyen la línea temática del autor de *Cuentos malévolos*. Para Gabriela Mora, estas ideas, bebidas de las fuentes del decadentismo, son también una respuesta a «las crisis y rupturas culturales generadas por el rápido avance de las ciencias, la industria y la tecnología de fines del siglo XIX»⁹¹. En este sentido, la autora intenta leer la obra de Palma no solo en su interrelación temática y estética con el decadentismo, sino también como testimonio de los cambios socioculturales de la época. A continuación, expondremos los puntos más importantes del estudio de Gabriela Mora y, a la par, realizaremos una serie de objeciones a su propuesta.

Los argumentos de Gabriela Mora se sostienen sobre la base de concebir la escritura del modernismo como una respuesta a los cambios abruptos de la modernidad que venía asentándose en Hispanoamérica a finales del siglo XIX e inicios del XX:

⁹¹ MORA, Gabriela. *Clemente Palma: El Modernismo en su Versión Decadente y Gótica*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2000, p. 15.

Las crisis y rupturas culturales generadas por el rápido avance de las ciencias, la industria y la tecnología a fines del siglo XIX y comienzos del XX, se sentía tanto en Lima como en París. La secuela de inquietudes causadas por la remoción de seguridades que se mantuvieron por siglos, inspira la literatura modernista, llena de contradicciones y ambigüedades, pero con idéntico afán de romper moldes ya caducos⁹².

Habría que realizar dos objeciones a esta estudiosa. Primero, ¿realmente los cambios culturales, científicos y tecnológicos que se producían en París se sentían de igual forma en Lima? Esta aseveración nos parece temeraria, pues Lima, hasta los dos primeros decenios del siglo XX, no había dejado de ser una ciudad con aspecto rural y el Perú aún seguía manteniendo relaciones sociales de feudalismo.⁹³ Segundo, ¿a qué tipo de

⁹² Mora, Gabriela. Ob. cit., p. 15

⁹³ Respecto al aspecto urbano de Lima desde finales del siglo XIX hasta las dos siguientes décadas del XX, Manuel Burga y Flores Galindo afirman que «a pesar del crecimiento demográfico reseñado, todavía extensos espacios agrarios encerraban distritos urbanos que conformaban la capital. Según el censo de las Provincias de Lima y Callo de 1920 en los alrededores de Lima se encontraban 238 fundos, estando la mayoría ubicados en lo que era entonces el “alejado” valle de Carabaylo. Pero no faltaban en Magdalena (dieciocho fundos), Miraflores (nueve), San Miguel (tres) y Surco (treintaicuatro). **Fue a partir de 1920 que comenzaron a ser invadidos los espacios rurales. El cemento y el asfalto inician su marcha incontenible sobre los campos de cultivo»** (Énfasis mío). FLORES GALINDO, Alberto y Manuel BURGA. *Apogeo y crisis de la república aristocrática*. Lima, Ediciones Richkay, 1979. p. 13. Como podemos apreciar, Lima todavía era una ciudad de aspecto rural y esto se aprecia mejor en el testimonio de José María Arguedas a su llegada a Lima que Galindo y Burga citan al inicio de su libro. La modernidad como experiencia muy difícilmente podía ser vivida por una ciudad y un país cuyo sustento económico tenía un fuerte anclaje colonial como la «Hacienda andina» donde un régimen latifundista convivía y se alimentaba de la «Comunidad indígena», forma de organización social heredada del incanato. Esta economía de autosuficiencia mantenía fuertes relaciones de servidumbre, y lo mismo sucedía también con la hacienda azucarera de la costa norte, donde la mano de obra indígena y china vivían en condiciones de semiesclavitud. Para restringirnos al ámbito limeño –lo más «modernizado» del país–, la modernización era percibido como algo que sucedía lejos, allende del mar, y se veía como un horizonte de deseo, no como una realidad fáctica. En el mejor de los casos, la modernización era percibida como un proceso lamentablemente interrumpido. A continuación, el testimonio del semanario *Balnearios* ilustra bien nuestra propuesta: «Los que hemos presenciado desde los albores de nuestra vida, **el admirable progreso, con algunas soluciones de continuidad es cierto**, de Miraflores, Barranco y Chorrillos creemos en la necesidad urgente de un periódico de cualquier forma, pero de espíritu fuerte que[,] acudiendo a los intereses comunales de estos los balnearios, sin condescendencias humillantes, sin bastardas ambiciones, con incontaminables entusiasmos, con criterio de las mayorías efectivas **sirva también a los ideales de nuestra juventud que piensa y siente arrullada por un inmenso rumor de mar»** (Énfasis mío).⁹³ Alfredo Muñoz. En: *Balnearios*, N° 1. Lima, 16 de octubre de 1910, p. 1. En el mismo semanario, aparece aún una postura más tajante sobre la condición urbanística de los llamados balnearios limeños, residencia de los sectores aristocráticos: «Y hay, además, y antes que nada, que dar un poco más de aspecto de campo y de urbe moderna a estos pueblos demasiados áridos y alejados». ULLOA, Luis. En: *Balnearios*, N° 1. Lima, 16 de octubre de 1910, p. 1. En nuestra consideración, la

modernidad reaccionó el modernismo hispanoamericano? ¿Será igual la modernidad de los países periféricos, ex colonias que de la de los países europeos?

Gabriela Mora comete el error de asumir la modernización como un fenómeno homogéneo tanto para Europa como para Hispanoamérica, y esto resulta una débil base si se intenta leer el discurso modernista como testimonio de los cambios socioculturales en América Latina, es decir, como respuesta a su modernidad. Siguiendo esta línea de interrogantes, nos preguntamos ¿respuesta a qué cambios socioculturales representa el modernismo decadentista de la obra narrativa de Palma? ¿Los cambios socioculturales de Europa o de Hispanoamérica? Mora no se realiza estas interrogantes y reduce la complejidad sociocultural de fines del siglo XIX e inicios del XX tanto de América como de Europa a una lista de tópicos, ya sea el socavamiento de ciertos presupuestos religiosos, la atracción y temor por la ciencia o el descubrimiento de la fuerza sexual femenina. De esta forma, el contexto social, cultural e histórico se diluye en una abstracción⁹⁴. Ante la ausencia de un contexto histórico definido, la investigación de Gabriela Mora se inclina a demostrar el decadentismo de la narrativa de Palma como una influencia cuasi estrictamente literaria.

experiencia de la modernidad, antes que expresión de cambios abruptos que remueven las estructuras sociales tradicionales y la configuración del espacio urbano (modernización), en el caso del Perú, tiene un origen y un sustento libresco. La modernidad era algo que sucedía al otro lado del mar, y era percibida a través de la lectura de los libros de los pensadores europeos que daban cuenta de las transformaciones sociales de su entorno, lo que también configura una demarcación temporal: Europa es el futuro; Hispanoamérica representa el atraso respecto de ese futuro o, en el mejor de los casos, la iniciación de la vida en el devenir histórico, es decir, se hallaba en un estado de infancia. Estas ideas intentaremos desarrollarlas con la tesis *Filosofía y arte* de Clemente Palma.

⁹⁴ La abstracción del contexto del modernismo se puede ejemplificar también cuando la crítica chilena afirma que el modernismo rechaza el realismo y el romanticismo. Afirma luego la autora que Palma trabaja la figura del diablo como héroe y símbolo positivo y que esta configuración positiva del diablo proviene de las fuentes del romanticismo y el decadentismo. La estudiosa ha de admitir entonces que el modernismo no rechaza del todo al romanticismo, antes supone también una continuidad. Pero entonces ¿ante qué romanticismo reacciona el modernismo? Esta delimitación y definición de Gabriela Mora respecto al romanticismo resulta reduccionista en tanto que dicho movimiento fue sumamente complejo, tanto que podemos afirmar que no hubo un romanticismo, sino un movimiento que se bifurcó en varias propuestas. No se puede igualar en un solo plano al romanticismo alemán, el inglés y el francés.

La propuesta de la estudiosa chilena se limita a cotejar vínculos a nivel de ideas filosóficas y literarias entre la narrativa modernista de Palma y la propuesta de escritores decadentistas franceses y filósofos decimonónicos europeos. La obra de Palma se configuraría, de esta manera, como una resonancia literaria y filosófica de los escritores y pensadores europeos de fin de siglo. Sus ensayos reproducirían o se apoyarían en ideas de Nietzsche, Ernest Renán, Gustave Le Bon, Jean Marie Gayau y Spencer. En sus cuentos abordaría temas y motivos ya presentes en la literatura decadentista y gótica, como el vampirismo, el mal como elemento inherente al ser humano, el satanismo, las relaciones incestuosas, etc. Este trabajo de cotejo intertextual inicia con los ensayos de Palma y termina luego con su narrativa.

Gabriela Mora, al glosar los ensayos palmistas, no intenta una interpretación profunda de estos. Su propósito es demostrar cómo en las primeras lecturas del cuentista ya se vislumbraba su interés por los decadentistas. Del primer texto ensayístico de Palma, *Excursión literaria*, Mora destaca la apuesta por lo «moderno», es decir, por la literatura de la Europa finisecular, el rechazo a lo antiguo representado en la figura de Meléndez Pelayo, la atracción por la literatura decadente que representa psicologías anormales y la búsqueda de sensaciones fuertes, el reconocimiento de la libertad en la forma y el contenido como principio del arte moderno, y la objeción al naturalismo de Zola. A Mora le interesa resaltar el temprano interés de Clemente Palma por los escritores llamados diabólicos, cantábricos, neuróticos, que aparecerán luego en su producción narrativa. Aquí ya se esboza una primera relación entre este ensayo y la producción narrativa de Palma.

La tesis de Palma, *Filosofía y arte* (1897), es comentada según el orden de sus capítulos. Del primer capítulo, dedicado al ateísmo, Mora destaca la exposición de los argumentos en pro y en contra de esta ideología negadora de Dios y el vacío moral que genera, en tanto toda conducta moral del hombre se sustenta en la religión y en Dios. Esta negación de Dios habría desembocado en una serie de cultos prohibidos como el satanismo, expresión también de rechazo a la ciencia. Para Mora, la postura de Clemente Palma es a favor del ateísmo, y concluye que estas ideas volverán a ser trabajadas en sus cuentos.

Del capítulo segundo, dedicado al satanismo, se destaca cómo este culto se ha propagado por París a causa de un «positivismo brutal» y lo necesaria que se hace la *imaginación femenina*, pues ella llena ese vacío metafísico con la creación de mundos fantásticos, ya sean divinos o diabólicos. Según Mora, estas ideas «compendian metas decadentistas»⁹⁵. La estudiosa chilena hace hincapié en la exaltación de Palma hacia Baudelaire como un gran poseedor de imaginación femenina. Esta sería una cualidad utilitaria del arte, pues llena un vacío en la vida del hombre –vacío producido, desde luego, por el positivismo. Acota Mora, que esto último contradiría a ulteriores concepciones palmistas donde el arte solo tiene como fin la belleza, sea esta hermosa u «horrible», divina o «diabólica»⁹⁶. Por último, se destaca la figura de Huysmans como autor de obras sobre diabolismo, y la relación que habría entre *Là-bas* y «El quinto evangelio».

⁹⁵ MORA, Gabriela. Ob. cit., p. 38.

⁹⁶ Gabriela Mora se equivoca al afirmar que la posibilidad de extraer belleza aún de “lo horrible y lo feo” son postulados decadentistas y modernistas, cuando en realidad estas ideas son claramente de raíz romántica. Esta formulación estética no es otra que la muy conocida «estética de lo grotesco» propuesta por Víctor Hugo en su manifiesto romántico. Cfr. Ob. cit., p. 40.

Del tercer capítulo, dedicado a los poetas y artistas satánicos y ateos, se destaca la exaltación de Baudelaire por su concepción del mal como material artístico. No obstante, será Huysmans el verdadero maestro del satanismo. Finalmente, habría que señalar que Mora insinúa ecos literarios de Rachilde en Palma, básicamente en narraciones como *Morx ex vita* y «La granja blanca».

Del último capítulo, dedicado al androginismo, se destaca la ambivalencia de la postura de Palma respecto de este tema. Aquí la crítica chilena entiende que Palma se deja llevar por las «tradicionales maneras de caracterizar al hombre y la mujer». Llama la atención sobre la representación estereotipada de la mujer a partir de una cultura machista. Sin embargo, para Mora, Clemente Palma asumiría una postura moderna, pues entiende que la mujer se amoldaría mejor al ideal del andrógino, que era propugnado por los decadentistas.

Gabriela Mora, en el estudio de estos dos primeros ensayos, se interesa por destacar ciertos rasgos de Clemente Palma: su rechazo a la literatura del pasado, su entusiasmo y gusto por el decadentismo, su interés por estudiar la sociedad –europea– de fin de siglo, y por examinar la disolución de creencias que eran fundamento de la sociedad. Sin embargo, ese es solo un perfil de Palma: la otra parte queda oculta. Oculta porque Mora silencia muchos aspectos tanto del primer ensayo⁹⁷ como del segundo. Y, principalmente, porque advierte la postura ambigua de Palma respecto al decadentismo

⁹⁷ En el caso de *Excursión literaria*, el espacio que Palma dedica a los escritores decadentistas no es tan significativo como lo quiere hacer ver Mora. La crítica chilena no menciona el interés de Palma por Henrik Johan Ibsen, Frédéric Mistral, Julien Viaud y Emilio Zola, escritores no ligados al decadentismo y a los que les dedica acápite completo. Asimismo, tampoco menciona cómo los juicios críticos de Palma tienen como base los conceptos de raza y medio propugnados por Taine. Sin duda, esto socava la imagen de un Clemente Palma tempranamente decadentista que Gabriela Mora intenta retratar.

y a la modernidad en su tesis *Filosofía y arte*. Estas vacilaciones intentan ser explicadas a partir de circunstancias accidentales:

En el balance que se haga de este escrito, para ser ecuánimes, habrá que considerar que fue un trabajo hecho para su presentación ante un jurado académico que podría probarlo o reprobalo. Es pertinente, entonces, especular que Palma pudo haber reforzado o debilitado puntos para convenir con su audiencia, y que **las ambivalencias notadas se originaran en dicho contexto.**⁹⁸ (Énfasis mío).

Este último párrafo ilustra bien la política de limar las contradicciones habidas en la tesis de Clemente Palma. Gabriela Mora pretende eliminar las sinuosidades que le impidan conectar la obra del cuentista peruano con el decadentismo francés y crear una imagen moderna de su pensamiento y su producción literaria.

Hemos de advertir que la tesis de Clemente Palma está plagada de contradicciones, pero su naturaleza no es coyuntural, como la sustentación de una tesis. Para nosotros, antes bien, responde a la compleja situación en que vive Palma: el miedo a la disolución de su mundo tradicional ante la amenaza de lo que él entiende por modernidad, un fenómeno por el cual siente tanta atracción como aversión.

A continuación, fijémonos en varias de las contradicciones que Gabriela Mora identifica en el escritor peruano, pero que intenta allanar en aras de plasmar la fotografía de un Palma decadente y moderno. Como primer ejemplo, Clemente Palma asevera que la poesía moderna está entregada a un «libertinaje explorador». Advertida la

⁹⁸ MORA, Gabriela. Ob. cit., p. 44.

contradicción, Mora intenta disolverla afirmando el gusto del cuentista peruano por autores como Richepin y Huysmans:

El párrafo citado bien puede hacer creer al lector que **Palma está en contra de lo que describe**. Las páginas siguientes, sin embargo, demuestran lo contrario con su elogio entusiasta a Richepin, blasfemo notorio, o el espacio que dedica a Là-Bas de Huysmans, entre otras figuras representativas de esa corriente.⁹⁹ (Énfasis mío).

Lo mismo sucede con el tema de la «mujer nueva», donde las ideas misóginas de Palma salen a relucir. Gabriela Mora intenta disminuir la contundencia y evidencia de estas ideas afirmando que

No debe llamar la atención la misoginia de estos juicios –los de Palma–, puesto que era opinión muy general del tiempo. Importa más señalar que el temor a la mujer nueva fue un impulso para creaciones posteriores de Palma, que **alivianó con el humor o la tónica paródica**.¹⁰⁰ (Énfasis mío).

En la interpretación de cuentos como «Tengo una gata blanca», «Idealismos», «Una historia vulgar» y «Los ojos de Lina», los referidos al acápite «El mal y el sexo», no logra la crítica chilena demostrar la presencia de ese tono paródico que aliviana la misoginia en los cuentos de Palma. Lo que sí demuestra bien la estudiosa chilena es la presencia de la misoginia como una constante psicológica que caracteriza a los protagonistas de esos cuentos.

⁹⁹ *Ibíd.*

¹⁰⁰ MORA, Gabriela. *Ob. cit.*, p. 36.

Este interés por retratar a un Palma moderno lleva a la investigadora a negar la ideología racialista de este. Refiriéndose a la tesis *El porvenir de las razas en el Perú* asevera:

Por ser la tesis de Palma un recuento más bien antropológico, alejado de la literatura no detallaré su contenido de indudable índole racista, como lo es también la obra de Le Bon. Resumiré algunas de sus ideas expuestas, porque ellas recogen muchos de los estereotipos y clichés que solo se empezaron a cuestionar el siglo XX. **Para descargo anticipado** de los conceptos que recoge Palma, hay que recordar que en su relato “La última rubia” de 1904, **se mofa del racismo, representado por un ridículo racista.**¹⁰¹ (Énfasis mío).

La interpretación de Gabriela Mora del cuento de Palma resulta a todas luces equívoca. Ya Santiago López Maguiña ha demostrado, en un detallado estudio, cómo las ideas racialistas de Palma expuestas en *El porvenir de las razas en el Perú* afloran en el cuento «El príncipe alacrán»¹⁰². En el tercer capítulo de su libro, Mora analiza «La última rubia», y una vez más no logra identificar esos elementos paródicos que ridiculizan al sujeto «racista», además de no distinguir entre racialismo y racismo. Antes sí realiza una lectura plausible del cuento como parodia de la modalidad de la ciencia ficción.

A lo largo del estudio de la obra ensayística de Palma, Gabriela Mora intenta justificar la imagen de un escritor moderno, desligado de la tradición literaria costumbrista, consecuente con la estética modernista-decadentista, e incluso –y es lo más sorprendente– despojado de los prejuicios e ideas racialistas de su sociedad y su época. Pretende crear de Clemente Palma una imagen sin fisuras y contradicciones. Esta

¹⁰¹ Ob. cit., p. 46.

¹⁰² LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago. «Racialismo e identidad (Palma, González Prada y Mariátegui)». En: *Lienzo* N° 17, Lima, 1996, pp. 289-233. Sin lugar a dudas, la lectura de López Maguiña es quizá la mejor interpretación de un cuento de Palma ligado a sus ideas ensayísticas.

operación si bien logra generar un cuadro coherente de la obra de Palma, resulta a todas luces una coherencia empobrecedora, que menoscaba la real complejidad de su producción literaria. De esta manera, Gabriela Mora puede ubicar sin problemas a Palma «resolutamente del lado moderno»¹⁰³ y ajeno a la tradición literaria nacional «realista/costumbrista».¹⁰⁴

Para culminar nuestro examen del acercamiento de Mora a los ensayos palmistas, debemos mencionar el estudio de dos textos no publicados en formato de libros, sino como artículos en la revista *El Ateneo* de Lima: «Ensayo sobre algunas ideas estéticas» (1908) y «La virtud del egoísmo» (1908). En el primer caso, Mora glosa las más resaltantes ideas de Palma: la relatividad de la belleza en contraposición a la idea antigua de belleza absoluta, la belleza como objetivación de la fuerza libre, la evolución histórica del arte en tres fases y, por último, algunas consideraciones sobre el concepto de forma. Conviene destacar que Mora afirma que algunas ideas de Palma se afincan en las ideas de Spencer, vía su seguidor Guyau en su libro *Los problemas de la estética contemporánea*. Sobre el ensayo palmista, la postura de Mora lo ubicará tajantemente como parte de la «estética moderna» –que no define en qué consiste– y su tendencia a tocar temas tanto sublimes como grotescos.

Respecto del segundo artículo, la estudiosa chilena remarca la recepción positiva de Palma a las ideas del filósofo Frederic Nietzsche, pues en la época este era mal visto e

¹⁰³ MORA, Gabriela. Ob. cit., p. 51.

¹⁰⁴ Hasta aquí, habría dos objeciones más que añadir y que han sido señaladas por Sánchez Franco. La primera es que Gabriela Mora no define el término decadentismo, su estética, sus peculiaridades y qué decadentismo representaría la obra de Palma. La segunda objeción es que Gabriela Mora no menciona las crónicas de Apapucio corrales y la novela histórica *La nieta del oidor*. Sánchez Franco advierte bien que estas dos obras socavarían la propuesta de Mora sobre el modernismo decadentista de Palma, aunque finalmente acepta la tesis de la crítica chilena. Cfr. SÁNCHEZ FRANCO, Moisés. Ob. cit., pp. 44-52.

incomprendido, considerado incluso un «loco peligroso». Además, su filosofía era mal entendida y no había ediciones confiables de su obra. Para Mora, las ideas de Palma tienen su asiento en el libro *Genealogía de la moral*: el egoísmo como principio positivo y vitalista y la crítica a la ideología católica que esconde una moral de esclavo son puntos coincidentes entre ambos autores. Sin lugar a dudas, la intención de Mora es crear la imagen de un Palma que rompe con las creencias tradicionales, un Palma iconoclasta, trasgresor de las ideas de su tiempo, abierto y receptivo a ideas modernas.

En el segundo capítulo de su libro, Mora se dedica a demostrar cómo el mal aparece plasmado en la narrativa corta de Palma. Primero aborda la figura del diablo como un personaje positivo, símbolo de rebeldía ante los valores represivos impuestos por la burguesía. En el estudio del cuento «Parábola», la autora demuestra la ideología del mal como un elemento imprescindible en la vida del hombre, pues solo el mal crea esfuerzo, y el bien crea hastío. Destaca también el acápite «El mal y el sexo», donde la misoginia es una de las características psicológicas de los personajes masculinos. Esta misoginia – explica Gabriela Mora– es una expresión de los temores hacia la «mujer nueva», que surge con los cambios culturales del siglo XX. Cabe mencionar que en el acápite «El mal gratuito en el mundo secular» se destaca el tema del mal ligado al placer o como manifestación del inconsciente. Aquí sobresalen los cuentos «Dimitri era un buen amigo» y «Los canastos».

En el tercer capítulo, dedicado a la ciencia, drogas y enfermedades, Mora propone que el avance de la ciencia produjo una doble actitud de atracción y rechazo hacia esta. Así, hubo reacciones que abrazaron el esoterismo y el ocultismo. Para Mora, Palma recurre a la ciencia para generar un efecto de horror o para parodiarla. En el primer caso, rescata

sus cuentos «En el carretón», «Un paseo extraño», «Leyendas de hachish»; aquí se destaca, asimismo, vínculos textuales con *Los paraísos artificiales* de Baudelaire y *Confesiones de un opiómano inglés* de Thomas de Quincey. En el segundo caso, «La última rubia» sería una parodia de las historias de ciencia ficción.

En el capítulo cuarto, establece vínculos entre Palma y la narrativa del gótico. Destaca la figura de la vampira y la muerta resucitada que aparecen en tres narraciones: «La granja blanca», «Morx ex vita» y «Vampiras». Para Mora, el tema del vampirismo en Palma sirve para explorar el deseo sexual femenino que quita energía al hombre. Asimismo, hace énfasis en la fuerte ligazón entre amor y deseo sexual que existe en los personajes de la narrativa palmista.

En el último capítulo, aborda el tema del doble y la ciencia ficción. Aquí destaca dos narraciones, «El hombre que no nació» y «XYZ (novela grotesca)». Interesa a la autora desarrollar en estas dos novelas el tópico del doble y así ligarlo a la literatura gótica, pues es con esta literatura con la que el tópico del doble cobra relevancia, sobre todo con aquella que emerge de una creación humana, como sucede en el caso de *Frankenstein*, de María Shelley. Sin embargo, esta inserción de la última novela de Palma no queda clara en tanto que Mora se orienta a desarrollar el estudio de la novela como un género de ciencia ficción. Por otra parte, el doble –como lo reconoce ella– es un tema universal que tiene hondas raíces y no es algo peculiar del gótico.

Este repaso de los capítulos del libro de Mora resume bien los puntos esenciales de su interpretación: enlazar la narrativa de Palma con una serie de tópicos que tendrían raíces en el decadentismo y la literatura gótica. Estos tópicos, además de ser rasgos de un estilo de escritura, también son la plasmación simbólica de las preocupaciones

socioculturales de la época. Por un lado, se vincula a Palma con una estética, con un registro temático y estilístico que se sostiene en una retórica que consiste en la caracterización de personajes típicamente decadentes: neuróticos, malévolos, drogadictos, escindidos, atraídos por relaciones incestuosas o aberrantes. Por otro lado, estos estereotipos o prototipos de personajes forman parte de un entramado que devela los miedos de la sociedad. Sería el caso del cuento «Vampiras», donde la fuerza de la sexualidad femenina es encarnada o metaforizada por la imagen del vampiro, que a la vez está profundamente arraigada a la literatura gótica. Esta es, en síntesis, la estrategia argumentativa y hermenéutica de Gabriela Mora. De esta forma, logra una imagen de Palma coherente y partidaria de la estética decadentista y gótica.

A nuestro criterio, el paralelo que Mora intenta establecer entre Palma y los decadentistas exige un detenido análisis del proceso de asimilación de la cultura europea, señalar el trabajo de selección de aquello que se asimila, examinar si existe reformulación de las propuestas estéticas de los decadentistas y, sobre todo, ver cómo Palma entendió y concibió el decadentismo. Lamentablemente, este examen no se realiza en el libro y, de esta forma, la imagen que se desprende de Clemente Palma es la de un epígono más del decadentismo.

Para finalizar nuestro examen al libro de Mora, debemos resaltar que ella concibe al modernismo como un movimiento complejo que se desarrolla en varias direcciones. La vertiente decadentista y gótica sería una de ellas y tendría su marca de estilo en la elaboración de personajes poseedores de cierta hipersensibilidad, escindidos en su personalidad, cultivadores del ocultismo, consumidores de drogas, poseídos por un

deseo sexual anormal, etc. La crítica chilena no incide en el modernismo como una marca en la estilización del lenguaje.

Uno de los estudios más interesantes sobre la denominada narrativa modernista de Palma es el artículo de Ricardo Sumalavia, «Aproximaciones al ideal estético en *Cuentos malévolos* de Clemente Palma»¹⁰⁵. Inicia Sumalavia el artículo afirmando que Palma es uno de los representantes más destacados del modernismo peruano. Para validar este juicio, el crítico esboza una caracterización general del cuento modernista. Resalta el trabajo formal a través del ritmo y la imagen sugerente, del léxico sonoro y del lirismo de la prosa. A nivel temático, destaca la construcción de argumentos complejos que se erigen desde perspectivas pseudocientificistas, donde se privilegia el ocultismo. Sin embargo, a partir de esta aseveración, Sumalavia intenta demostrar cómo Palma no se halla totalmente inserto en el modernismo. Sobre la base de la propuesta de Oviedo, que define al cuento modernista como lindante al poema en prosa —«donde la anécdota se sacrifica en aras de la riqueza verbal»—, Sumalavia afirma que en Palma el cuidado formal del discurso no sacrifica la anécdota. Igualmente, Palma tampoco estaría inserto dentro del posmodernismo, que se define por morigerar el registro estilístico modernista hipertrofiado de sonoridad y de imágenes plásticas y coloridas, además de representar el mundo de la provincia y el campo. Para Sumalavia, Palma no abandona la exigencia estilística del lenguaje modernista y no aborda temas autóctonos ni vinculados a la provincia, aunque sí privilegia el culto por lo onírico, lo anormal, etc. Sumalavia propone que Palma asimila y aprovecha la estética del modernismo en aras de elaborar una propuesta más compleja de escritura: «Palma asumió las propuestas modernistas, pero se valió de ellas y se embebió de su estética con una propuesta aún más

¹⁰⁵ SUMALAVIA, Ricardo. «Aproximaciones al ideal estético en *Cuentos malévolos* de Clemente Palma». En: *Ajos y zafiros* N° 3/4 Lima, año 4; pp. 215-224.

compleja»¹⁰⁶. Por ende, la narrativa de Palma no se encasilla en ninguna de las dos tendencias literarias, aunque mantiene filiaciones de estilo con ellas:

Podemos distinguir claramente que los cuentos de Palma y su estética presentan una complejidad que dificulta poder ubicarlo dentro del propio modernismo o etapas posteriores. Creemos hallar en Palma, más bien, un autor singular que representa la complejidad del movimiento modernista [...].¹⁰⁷

Del artículo colegimos que Sumalavia identifica al modernismo con un registro estilístico y una temática particulares. Su perspectiva sobre el modernismo se mueve, entonces, a partir de la identificación de patrones literarios y no como testimonio social.¹⁰⁸ Por otra parte, a pesar de que Sumalavia entiende que la narrativa de Palma no se inserta –vamos a decir así– dentro de la línea canónica del modernismo, sí mantiene vínculos literarios con dicho movimiento.

La perspectiva de Sumalavia intenta atribuir a la obra de Palma cierta independencia respecto del modernismo, aunque mantenga fuertes vínculos con él. Sumalavia no asume que existe una contradicción entre la visión estética de Palma y la visión estética modernista; al contrario, sostiene que existen vasos comunicantes entre ambas. En este sentido, Sumalavia ingresa dentro del marco de críticos que ligan la narrativa de Palma como parte integral del movimiento modernista.

¹⁰⁶ Ob. cit., p. 216.

¹⁰⁷ Ob. cit., p. 222.

¹⁰⁸ Si bien Ricardo Sumalavia acepta que existe una preocupación temática por insertar mecanismos de la modernidad como la ciencia, anota que los temas seudocientíficos son los predominantes en la narrativa modernista. Asimismo, enfoca su análisis al estudio de los rasgos formales y temáticos en *Cuentos malévolos*.

En su tesis de licenciatura, Moisés Sánchez Franco aborda el estudio de *Historietas malignas* desde la perspectiva de la hermenéutica social.¹⁰⁹ Nos interesa resaltar ciertas observaciones de Franco en torno a las lecturas críticas de la obra de Palma. Primero, el investigador señala que un grupo de críticos ha vinculado a Palma con concepciones estéticas foráneas como el decadentismo, y ello ha obstaculizado que se investigue la relación entre Palma y sus predecesores peruanos. Este cuestionamiento es interesante; sin embargo, habría que preguntarnos si existen tales predecesores. Sánchez Franco no menciona nada al respecto.

Al examinar los presupuestos críticos que ligan la obra de Palma con el decadentismo francés, se señala que el concepto de decadentismo es poco claro, difuso. No obstante, ensaya una definición:

Por decadente se puede entender al escritor francés que gusta representar personajes refinados (dandis) con gustos grotescos o sometidos a situaciones perniciosas que develan una suerte de irreparable caída moral y física. Casi siempre la fatalidad para el personaje decadente está ligada a una mujer fatal y manipulable o a una relación sexual perniciosa o hasta aberrante [...]. Por otro lado[,] los personajes decadentes se muestran sensuales en sus costumbres amoratorias, experimentadores temerarios de drogas psicotrópicas, irónicos en el diálogo y sublimes y elegantes en su marginalidad. Pero, ¿qué representa esa decadencia? Desde nuestra perspectiva simboliza esa suerte de caída económica y moral del noble europeo de las últimas décadas del siglo XIX.¹¹⁰

¹⁰⁹ SÁNCHEZ FRANCO, Moisés. *La representación del sujeto aristócrata y del sujeto juvenil drogado en Historietas malignas de Clemente Palma*. Tesis para obtener el grado de licenciatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.

¹¹⁰ Ob. cit., pp. 46 – 47.

En el párrafo citado, Sánchez Franco plantea una lectura sociocrítica del decadentismo, en tanto testimonio literario de una situación histórico-social concreta. Así, la caracterización de los personajes decadentistas responde a una crítica moral a ese sector de la nobleza europea que está en declinación. Sobre la base de esta definición, Sánchez Franco elabora su propuesta de lectura: el decadentismo de Palma representaría la declinación de los sectores oligárquicos durante el período de la República aristocrática. Este viro hermenéutico respecto de la tradición crítica que había leído a Palma como un seguidor de una *retórica* decadentista es interesante, pues dota a la obra de Palma de una consistencia histórica y pretende desdibujar su imagen de epígono del decadentismo francés. Para Sánchez Franco, el decadentismo de Palma, más que una marca textual, influencia literaria o retórica aprendida, es el testimonio de una época.

No obstante la singularidad de esta perspectiva, apreciamos la renuncia a abordar la obra de Palma como parte de la asimilación de un conjunto de procedimientos literarios característicos del modernismo y el decadentismo, que también ayudaría a explicar la propuesta estética de Palma. Junto con el artículo de Santiago López Maguiña sobre «El príncipe alacrán» y «El porvenir de las razas en el Perú», el artículo de Marcel Velázquez sobre *Morx ex vita*¹¹¹ y el artículo de González Espitia¹¹², la tesis de Sánchez Franco pertenece, en estricto, al conjunto de estudios que aborda la obra de Palma desde la perspectiva de la hermenéutica social.¹¹³

¹¹¹ Velázquez Castro plantea la hipótesis de que *Morx ex vita* es una respuesta de los sectores tradicionales a los cambios de la modernización. VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel. «Morx ex vita, de Clemente Palma». En: *Ajos y zafiros* N° 1. Lima, octubre de 1998, pp. 76-80.

¹¹² GONZÁLEZ ESPITIA, Juan Carlos. «Clemente Palma y Vargas Vila: a contrapelo de la narrativa fundacional». En: *Universitas Humanística* N° 54, julio-diciembre. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana, pp. 85-91.

¹¹³ Sánchez Franco incluye dentro de la tradición crítica que estudia la obra de Palma como un testimonio del cuadro histórico finisecular a Gabriela Mora y Nancy Kason, pues si bien ellas proponen ese enfoque, no lo desarrollan. Al contrario, sus estudios se limitan a describir la obra de Palma como un receptáculo de las características formales del decadentismo francés. Por otra parte, Viñuales Guillén al esbozar su

Respecto a la ubicación de Palma dentro del modernismo o posmodernismo, Sánchez Franco sigue los planteamientos de Ángel Rama y prefiere hablar de «modernización literaria», proceso que va de la mano con la modernización social, política y económica, es decir, con la inserción al capitalismo mundial. En el ámbito de la literatura surge la especialización, la conciencia crítica sobre el acto de la creación y un cosmopolitismo culto y ardiente.

No obstante, Sánchez Franco rectifica que en el Perú el proceso de modernización fue lento y más complejo, y que se extiende hasta 1920. Como los relatos de *Historietas malignas* se escriben dentro de este periodo, no duda el crítico en afirmar que se inscriben por ello en el proceso de modernización literaria. Basándose en las ideas de Marshall Berman, afirma que la obra de Palma es modernista, pues interpreta el proceso de la modernización. En el caso del Perú, este proceso fue dirigido por las clases dominantes que «intentaron “modernizar” a la nación imponiendo sus ideales racialistas, educativos, estéticos, en suma, su ideología de clase a un pueblo que juzgaron muchas veces como bárbaro e inmoral»¹¹⁴. Así, para Sánchez Franco:

El modernismo debe ser entendido como un movimiento heterogéneo que defendió la ciencia, pero no rechazó los ideales tradicionales o principios metafísicos. En suma, el modernismo peruano es una suerte de conglomerado ideológico y estético, es una ideología sintética donde la razón y la metafísica están en continúa tensión.¹¹⁵

cuadro de fin de siglo XIX, no contextualiza la obra de Palma a un momento histórico concreto, sino a un conjunto de citas que intentan dar una visión uniforme y abstracta de este periodo histórico. Cfr. VIÑUALES GUILLÉN, Pedro Pablo. «Clemente Palma: la malicia del contador». En: *Anales de la literatura hispanoamericana*. Madrid. Universidad Complutense, N° 20, 1991, pp. 104-120.

¹¹⁴ Ob. cit., p. 51

¹¹⁵ *Íbidem*.

Clemente Palma representará, así, una visión crítica de esa clase dominante, del sujeto aristócrata y su relación con el proceso de modernización. Para Sánchez Franco el sujeto aristócrata no tiene las cualidades para transar con el proceso de modernización. Por ello, su relación siempre está marcada por el fracaso y la improductividad. Además que vive en un círculo cerrado de espaldas a la realidad y a otros sectores sociales. Estas son las ideas que deduce de su análisis de los relatos «Morx ex vita», «El hombre del cigarrillo» y «La aventura del hombre que no nació».

La tesis de Sánchez Franco es una lectura a nivel ideológico de los relatos de Palma. No obstante, muchas veces fuerza la interpretación y cae en una estrecha lectura mimética. Esta estrechez interpretativa se evidencia cuando intenta corresponder los escenarios de los relatos con el espacio concreto de la capital peruana, Lima. Esta identificación entre el espacio representado de los relatos como un reflejo del espacio limeño es uno de los principales puntos débiles de la propuesta de Sánchez Franco.

Para Sánchez Franco, los relatos de *Historietas malignas* representan una visión deconstructiva de la ideología de los sectores oligárquicos. Empero, también habría que analizar hasta qué punto Palma, el intelectual, también es partidario de las ideas divulgadas por el grupo social dominante, y esto por su tesis *El porvenir de las razas en el Perú*. No compartimos la idea de Sánchez Franco cuando afirma que Clemente Palma en «su ánimo de escritor decadente le hace tomar, por diversos momentos, una sensible distancia ora irónica, ora ácida con los ideales de las clases dominantes de su tiempo»¹¹⁶.

¹¹⁶ Ob. cit., p. 56.

Para finalizar nuestro análisis, notamos que Moisés Sánchez Franco no problematiza las propuestas literarias de Palma, su labor como crítico y su labor como creador. Tampoco ha revisado los ensayos, pues no figuran en su bibliografía ni comenta nada de ellos al respecto. En los ensayos de Palma, como *Filosofía y arte*, podemos apreciar cómo temas decadentistas aparecen ya esbozados a partir de la lectura de escritores foráneos. Es válido, entonces, preguntar hasta qué punto los personajes decadentistas de Palma son una proyección mimética del aristócrata peruano y no una imitación de los modelos europeos, es decir, hasta qué punto es un reflejo de la realidad y no una marca textual o influencia literaria. Y esta duda aumenta más aún cuando el contenido es el mismo: la decadencia de sujetos ligados al poder tradicional. Este cuestionamiento se afianza en mayor medida con el hecho de que los personajes de Palma poseen nombres extranjeros; las ciudades o espacios sociales no presentan una referencia fija cuando no la localización en un lugar lejano y exótico.

Para concluir, subrayamos que Sánchez Franco se adhiere a la postura de Gabriela Mora y Nancy Kason al considerar a Palma como un escritor decadentista, aunque con la diferencia de que el estudioso peruano sí lee el decadentismo de Palma fundamentado en un contexto histórico específico para sustentar su lectura sociocrítica.

2.2. Clemente Palma o las contradicciones del modernista:

Boyd Carter, en un artículo publicado en la revista *Iberoamericana*¹¹⁷, indaga sobre la actitud de Clemente Palma hacia el modernismo diez años después de la aparición de la revista *El Iris*. El crítico se pregunta si la actitud a favor del movimiento modernista en Palma se ha definido y consolidado o, por el contrario, el cuentista peruano se ha

¹¹⁷ CARTER, Boyd. «Clemente Palma en *Prisma*: sobre Darío y el modernismo». En: *Revista Iberoamericana*, XXXV, N° 69, setiembre-diciembre de 1969, pp. 473-490.

tornado adverso a ella. Para este fin, el estudioso aborda el examen de la revista *Prisma* que Clemente Palma dirigiera entre los años de 1905 y 1907.

El crítico señala que Clemente Palma, en sus inicios, como director de *El Iris*, mostraba una actitud vacilante en torno a su adhesión al modernismo y al decadentismo. La postura de Palma en esta época es la de justificar la validez de estas tendencias, aunque no se adhiriera plenamente a ellas. El estudioso pasa luego a examinar el contenido literario de la revista *Prisma*, órgano difusor del modernismo entre los años de 1905 y 1907. Destaca Boyd Carter un artículo publicado por Clemente Palma en el número 4, que sirve a modo de autorretrato del escritor. Apreciamos aquí a un Palma desencantado del modernismo, descreído de sus procedimientos poéticos, incluso despectivo hacia ellos, actitud diferente a la época de su mocedad, allá por 1885, en la que él y otros jóvenes eran sus entusiastas adeptos. De esta forma, Boyd Carter nos muestra dos facetas de Clemente Palma: la del joven, entusiasta del modernismo, aunque con vacilaciones; y la del hombre maduro, crítico del movimiento y desencantado de su estética, a la que considera vacua y artificiosa, moda pasajera y bizantina. Esta actitud de rechazo hacia el modernismo se revela en la crítica corrosiva y burlesca que dirige a los «malos epígonos del movimiento» desde su revista *Prima*.

No obstante, Carter informa que Palma dio cabida en su revista a los grandes representantes del modernismo como Rubén Darío, Gómez Carrillo, Gutiérrez Nájera, José Martí, Salvador Rueda, Salvador Díaz Mirón, Amado Nervo, Leopoldo Lugones, entre otros. ¿Actitud inconsecuente? Para Carter no es así. Explica que Clemente Palma fustigaba a los epígonos de Darío, a sus malos imitadores, no al maestro. Queda la suspicacia, sin embargo, de si esto es realmente cierto, por cuanto Palma –según el

mismo Carter— también vapulea a un poeta chileno de importancia dentro del proceso del modernismo de ese país, Francisco Contreras Valenzuela¹¹⁸. Nos preguntamos, ¿falta de ojo crítico o incompreensión de los códigos estéticos modernistas? Carter no problematiza este asunto.

El investigador norteamericano también nos informa que Clemente Palma defendió la obra de Darío del crítico cubano Emilio Bobadilla y del español Antonio de Valbuena, aunque esta defensa no se fundamentara en las cualidades artísticas de la poesía Darío, sino en su prestigio en Europa y su influencia en Hispanoamérica. Asimismo, nos participa que Palma se lamentaba de la funesta influencia del modernismo: «Han hecho mucho daño —es decir, mucho tiempo han hecho perder a los poetas de quinto orden— las sugestivas obras de Rubén Darío, Rueda, Casal, Pierre Louys, Baudelaire y demás artistas de exquisito gusto»¹¹⁹. Boyd Carter concluye afirmando que Palma, «clasicista por instinto y formación (aun cuando escribió *Cuentos malévolos*), estuvo dentro de la órbita del modernismo sin ser modernista»¹²⁰.

Al repasar los distintos comentarios críticos de Clemente Palma sobre a la poesía modernista, Carter nos muestra las oscilaciones de la actitud del cuentista peruano hacia este movimiento en torno a sus representantes, a sus procedimientos poéticos y a su influencia en el medio literario: ora afirma la importancia de sus representantes más ilustres, ora entiende que la influencia de estos escritores es nociva. Carter, al ubicar a Palma dentro de «la órbita del modernismo sin ser modernista», ya configura una

¹¹⁸ Boyd Carter resalta la importancia de Francisco Contreras en la literatura chilena basándose en el estudio de Jhon M. Fein *Modernismo in Chilean Literature*. Destaca el haber ocupado la dirección de la sección «Lettres Hispano-américaines» de la revista *Mercur de France* entre los años de 1911 y 1933.

¹¹⁹ CARTER, Boyd. Ob. cit., p. 482.

¹²⁰ CARTER, Boyd. Ob. cit., p.490.

situación conflictiva para el escritor peruano, por cuanto en su revista este tiene la tarea de realizar formulaciones críticas de una estética a la que de antemano rechaza, y aún más, por haber escrito un libro que se inserta dentro de las características generales de dicho movimiento. Boyd Carter, en este artículo, comienza a problematizar la inserción de Palma al modernismo, y aún más, opta por vincularlo a una estética tradicional: la clasicista.

Antes de pasar al siguiente crítico, debo advertir que la lectura Boyd Carter se sostiene únicamente sobre la base de la investigación de la revista *Prisma*. No toma en cuenta los ensayos de Palma, menos aún sus cuentos. Estos podían quitar terreno a su propuesta de la desvinculación de Palma al modernismo. Un segundo punto es que Carter identifica principalmente el modernismo como una «escuela poética». Si bien la poesía modernista tuvo gran relevancia, ella no define al modernismo como movimiento, pues también se desarrolló en el cuento, la crónica, la semblanza y la novela. Finalmente, la aparente incompreensión de Palma respecto de la estética modernista se da en el campo específico de la poesía, mas no se proyecta al ámbito de la narrativa o al de la crónica. Estas observaciones, sin embargo, no quitan validez al artículo de Carter; solo señalan sus limitaciones.

En su libro *El revés del marfil*, Marcel Velázquez, al igual que Boyd Carter, enfoca su estudio en el Palma crítico literario de *Prisma*.¹²¹ En el número 36 de la revista, Palma publicará un artículo que reflexiona sobre la naturaleza del modernismo. La interpretación de Marcel Velázquez se enfoca en los siguientes puntos: una conciencia

¹²¹ VELÁZQUEZ, Marcel. *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana*. Lima. Universidad Federico Villarreal, 2002.

del agotamiento formal del discurso modernista, la necesidad de nuevos horizontes expresivos y la libertad como principio artístico que permitiría establecer continuidades entre el modernismo y la vanguardia. En este último punto es donde más incide el crítico.

Para Marcel Velázquez, la libertad artística y la necesidad de la originalidad propugnada por Palma es una característica fundamental del artista moderno. Asume que esta idea libera a la literatura de su servilismo político y didactismo moralizante. Entiende, así, que Palma asume una posición de avanzada en la literatura peruana, ya que los vanguardistas también asumen la idea de libertad radical como garantía del arte. De esta forma, para Marcel Velázquez, las ideas de Palma sientan las bases para una futura recepción del vanguardismo. Sin embargo, no sucede así. Clemente Palma se muestra reaccionario ante la primera manifestación de la vanguardia en el Perú: el futurismo de Alberto Hidalgo. De aquí que para Velázquez esto conlleve una inconsecuencia: el lúcido modernista pasa a ser enemigo de la vanguardia. Nos interesa señalar aquí la contradicción que el crítico peruano señala respecto del principio artístico de la libertad: el escritor que propugnaba por la libertad artística buscará, tiempo después, la inamovilidad del arte. Para Velázquez esto debe entenderse como un cambio de actitud por parte del escritor respecto de la literatura. Nos da a entender que con la «madurez» Palma se vuelve un conservador:

C. Palma se limita a deslinajar al futurismo por atentar contra principios inamovibles y fundamentales para la vida y el arte. Qué lejos estamos de sus ideas publicadas en Prisma y comentadas anteriormente: han pasado nueve años, pero C. Palma ha pasado del umbral del

vanguardismo a la defensa de una concepción absolutamente tradicional del arte y la literatura.¹²²

Habría de realizar algunas objeciones al artículo de Marcel Velázquez. La primera de ellas es que Clemente Palma no solo se mostró reacio e intolerante ante las propuestas estéticas del vanguardismo, sino también ante escritores que se movieron dentro de la estética del modernismo, como José María Eguren y César Vallejo. No resulta viable calificarlo, entonces, de modernista lúcido. Segundo, habría que precisar que el vanguardismo futurista de Alberto Hidalgo era más una impostura, ya que desde el punto de vista de la técnica poética se mueve aún dentro de los parámetros del modernismo.¹²³ Tercero, de estas dos observaciones se puede deducir que la actitud de Clemente Palma de censurar la poesía «vanguardista» de Hidalgo no se explica por un cambio de postura en la madurez, sino como una actitud de rechazo hacia la dinámica que instaura la tan aclamada libertad artística: el deseo de innovación que lleva a romper siempre con la tradición precedente y la incapacidad de poder detener dicha dinámica artística. Esto se aprecia ya tempranamente en Palma en su desprecio a la obra innovadora de José María Eguren.

Lo resaltante de la lectura de Marcel Velázquez –y en esto coincide con Carter– es detectar en el Palma crítico posturas encontradas, contradictorias. Por un lado, se defiende el principio de libertad artística; por otro, se ataca toda búsqueda de innovación que se lleve a cabo en nombre de ella. Sin duda, el Clemente Palma crítico literario presenta un rostro distinto al del creador de *Cuentos malévolos*.

¹²² Ob. cit., pp. 162-163.

¹²³ Luis Monguió ubica los poemarios *Arenga lírica por el emperador de Alemania*, *Panoplia lírica*, *Las voces de colores* y *Joyería* dentro del periodo del agotamiento del modernismo en la poesía peruana, es decir, un periodo de búsqueda de nuevas vías, pero en ningún caso vanguardista. Cfr. MONGUIÓ, Luis. *La poesía modernista peruana*. México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1954. pp. 38-43.

Nancy Kason en su libro *Breaking traditions. The fiction of Clemente Palma* realiza el primer estudio global sobre el autor¹²⁴. La crítica norteamericana realiza una clasificación de los cuentos de Palma en cuatro secciones: cuentos modernistas, cuentos heréticos, cuentos fantásticos y cuentos decadentes. Interesa destacar este último grupo, ya que aquí la estudiosa enuncia características del decadentismo: el gusto por lo artificial, como el amor a la pureza de la raza («La última rubia»), las relaciones sexuales anormales («Una historia vulgar»), personaje atraídos por hacer el mal («Los canastos») y el uso de drogas («Un paseo extraño»). Todos reflejan estados anormales de la conducta humana, una condición enfermiza y mórbida del hombre.

La propuesta de fondo de la crítica estadounidense consiste en ubicar a Clemente Palma como el instaurador de la narrativa moderna en el Perú por su apuesta a una temática universalista. Esto lo diferenciaría de escritores como Valdelomar, Ventura García Calderón y López Albújar, en quienes se dejaría ver una tendencia más localista o regionalista. Asimismo, es un instaurador de la literatura moderna porque rompe con la narrativa romántica que tiene como paradigma las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. Para Kason, Clemente Palma va a innovar tanto técnica como temáticamente la narrativa peruana de inicios de siglo XX:

Although the works of Manuel Beingolea, Ventura García Calderón, Abraham Valdelomar, and Enrique López Albújar reveal considerable literary merit, Clemente Palma contributed a deeper thematic universality as well as a more polished, precise prose style to the Peruvian short story. In the period prior to modernismo in Peru,

¹²⁴ KASON, Nancy. *Breaking Traditions. The Fiction of Clemente Palma*. Lewisburg Bucknell University Press London and Toronto: Associated University Presses, 1988.

romantic works, such as the tradiciones of Ricardo Palma, had portrayed national life. Clemente Palma, influenced more deeply, perhaps, than his contemporaries by the French decadents as well as by other foreign writers such as Chekhov, Hoffman, and Poe, created what are considered by many critics to be the first modern short stories in Peru.¹²⁵

Evidentemente, la perspectiva externa de Nancy Kason y su desconocimiento del proceso de la narrativa peruana la lleva a realizar aseveraciones tan desacertadas como la de ubicar a Clemente Palma como el hito inaugural de la narrativa moderna en el Perú, en desmedro de escritores tan importantes como Valdelomar, López Albújar o Ventura García Calderón. Dentro del proceso de la narrativa peruana, la figura de Valdelomar ha estado ligada al desarrollo del cuento moderno más que la figura de Clemente Palma¹²⁶. La modernidad de una obra se reconoce por iniciar una tradición y

¹²⁵ Ob. cit., p.28. Aunque las obras de Manuel Beingolea, Ventura García Calderón, Abraham Valdelomar, y Enrique López Albújar revelan considerable mérito literario, Clemente Palma contribuyó a una universalidad temática más profunda, así como un estilo de prosa precisa, más pulida en el cuento peruano. En el período anterior al modernismo, en el Perú, las obras románticas, como las tradiciones de Ricardo Palma, habían retratado la vida nacional. Clemente Palma, fue influido, tal vez más profundamente que sus contemporáneos, por los decadentes franceses, así como por otros escritores extranjeros como Chejov, Hoffman y Poe; [Palma] compuso lo que muchos críticos han considerado los primeros cuentos modernos del Perú. (Traducción mía)

¹²⁶ Alberto Escobar afirma que «Valdelomar, el llamado el más estetizante de nuestro cuentistas, es el caso puente y el punto de inflexión. Por paradoja –el último de los modernistas o **el primero de nuestros contemporáneos**– propone el **«descubrimiento literario»** de la realidad; propone el rescate de la provincia y las memorias infantiles, reducto de esa pureza cristalina que está implícita en su estética, y que, por un deseo de no contaminación con el actualismo urbano, **lo lleva a ampliar el horizonte de nuestros narradores**. Valdelomar, con su obra y prestigio, inauguró una especie de descentralización temática a la que aparejaba el ejercicio de la experimentación formal. **Luego, la tradición literaria, como fuente y objetivo, cederá a la urgencia de comunicar y descubrir: las piezas de Enrique López Albújar y César Vallejo son muy buen ejemplo**» (Énfasis mío). Cfr. ESCOBAR, Alberto. *El cuento peruano. 1825-1925*. Buenos Aires. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964, p.10. Debemos llamar la atención sobre el hecho de que la moderna tradición narrativa peruana practicó una estética representacional o realista, eso que Escobar define como «descubrimiento literario de la realidad». Por ello, no debe llamar la atención que López Albújar critique a Clemente Palma su falta de compromiso con los temas nacionales y la exigencia de un realismo. Cfr. LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique. «Recordando a Clemente Palma». En: Suplemento Dominical de *El Comercio*. Lima, 7 de junio de 1953, p. 7. Se debe añadir al desarrollo de la tradición narrativa peruana, la creación de una marca de estilo a nivel del discurso que identifique a la prosa peruana. Escobar, en el libro aludido, habla sobre la incorporación de la oralidad a la lengua culta o literaria. En este sentido rescata la obra de Ricardo Palma quien «impone en el quehacer literario el paradigma de la oralidad; aprovecha de un tono oral en la prosa, en la entonación

porque las generaciones reconocen en ella un hito inaugural. Lamentablemente, la obra de Palma ha estado ajena a ese reconocimiento entre los mismos escritores peruanos. Por otra parte, la oposición entre lo universal y lo local es cuestionable. Nadie juzgaría de local las novelas decimonónicas europeas solo porque recrean ficcionalmente los problemas de su época y su territorio. Este concepto de lo local o regional que maneja Kason es en el fondo una identificación entre lo universal y lo occidental. Los temas de raigambre occidentales vendrían hacer los universales y lo no occidental, lo local.

Kason, además, propone que entre la narrativa de Palma y su ensayística existe una abierta contradicción, en tanto en los ensayos se muestra un rechazo al decadentismo y a temas desarrollados por esta tendencia como el espiritismo, el satanismo y lo sobrenatural, mientras que en los cuentos estos temas son reelaborados en forma de ficciones:

The main sources of Palma's critical ideas are his collection of ten essays of literary speculation and criticism, *Excursión literaria*, and his thesis, *Filosofía y arte*. What stands out most clearly to any discerning reader are the serious discrepancies and contradictions between the aesthetic ideas and tendencies condemned in the peruvian's essays, and his use of these same ideas and tendencies in various ways in his short

de la frase, en la selección del léxico y empleo de locuciones y proverbios. De Palma a los años que marcan el efecto de la Primera Guerra Mundial, los cuales en el plan de este libro constituyen el límite final, se percibe una interacción constante entre las tendencias a un paradigma de oralidad o de escritura; mas no ya en lo que toca al contraste entre el influjo de una tradición de origen oral o escrito, sino más bien en cuanto a valoración de una norma de lengua y en el propósito de crear un estilo». Ob. cit., p. 9. En nombre de esta tradición estilística es que Carlos Eduardo Zavaleta crítica a Clemente Palma el manejo de un estilo que está «apegado siempre a un ideal de lengua castellana de España y no a la variante coloquial peruana». Cfr. ZAVALETA, Clemente Palma. «Los cuentos de Clemente Palma». En: *Alma Mater* N° 13 y 14. Lima, agosto de 1997, p. 25. Indudablemente, Albújar y Zavaleta, cuando afirman sus críticas, las realizan desde los cimientos de la tradición narrativa peruana, es decir, desde la ficción representacional y del estilo de la oralidad insertada en el plano de la escritura. Ellos no critican la obra de Palma desde un «ideal privado de escritura», como lo quieren hacer Marcel Velázquez y Sánchez Franco, sino desde un ideal de escritura que es común a todos aquellos que forjaron la tradición narrativa peruana moderna, que nació como una ficción realista. Baste recordar el artículo de Julio Ramón Ribeyro, «Lima, ciudad sin novela».

stories and novels [...] Although he severely censured decadence, modernism, the supernatural, spiritism, and satanism, the author was frequently drawn to just such themes in his prose fiction.¹²⁷

Es interesante esta idea por cuanto Gabriela Mora propone la tesis contraria: la coherencia entre la narrativa y el ensayo en Palma. Se debe acotar que esta contradicción entre ensayo y narrativa se refiere fundamentalmente a las ideas expresadas en la tesis *Filosofía y arte*. Esta polaridad interpretativa –según nuestra perspectiva, desde luego– guarda relación con el hecho concreto de que la tesis de Palma es argumentativamente ambivalente. Ya habíamos señalado que Mora detectaba estas ambivalencias y las allanaba en aras de crear la imagen de un Palma decadentista coherente.

Otra discrepancia que existe entre la estudiosa norteamericana y la chilena es respecto al cuento «La última rubia». Para Kason el relato es una muestra abierta de racismo. Este culto a la raza pura que se observa en el narrador protagonista del relato es a la vez un culto a lo artificial, pues él rechaza su estado natural de mestizo y adora e intenta buscar la pureza de la raza.

Kason entiende que los cuentos de Palma traducen los cambios socioculturales de finales del siglo XIX e inicios del XX. Ella también lee los cuentos de Palma desde la perspectiva del representacionismo; sin embargo, su análisis se limita a cotejar ciertos

¹²⁷ KASON, Nancy. Ob. cit., p. 117. Las principales fuentes de las ideas críticas de Palma están en su colección de diez ensayos de especulación y crítica literaria, *Excursión literaria*, y su tesis, *Filosofía y Arte*. Lo que destaca nítidamente para cualquier lector perspicaz son las serias discrepancias y contradicciones entre la reprobación de ideas estéticas y tendencias en los ensayos y el posterior uso de estas mismas ideas y tendencias en sus cuentos y novelas... Aunque censurados severamente, el decadentismo, el modernismo, lo sobrenatural, el espiritismo y el satanismo, frecuentemente el autor ha elaborado su obra de ficción en prosa únicamente con esos temas. (Traducción mía)

tópicos decadentistas como las relaciones sexuales aberrantes, el culto a lo artificial, el satanismo y lo sobrenatural. En este punto comete el mismo error de Mora: no contextualiza históricamente la obra de Palma.

Las lecturas críticas en torno a la obra del Clemente Palma creador han establecido dos proyectos distintos de escritura: el modernista y el criollista. Dentro del proyecto de escritura modernista también se ha señalado una estética decadentista en el autor de *Cuentos malévolos*. Asimismo, se ha señalado el carácter fantástico de su obra. El concepto de modernismo que manejan los autores varía significativamente. Van desde una concepción del modernismo como un registro estilístico preciosista (vertiente afrancesada) en la prosa hasta el cultivo de motivos fantásticos y malévolos. En el caso de Sánchez Franco, el decadentismo de Palma es un testimonio de la caída de la aristocracia peruana de inicios del siglo XX. Estos estudiosos no han abordado la obra de Clemente Palma en su veta crítica y ensayística, a excepción de Gabriela Mora. Solo asumen que la obra de Palma guarda una coherencia con la estética modernista o con su vertiente decadentista.

Las lecturas en torno al rol de crítico literario de Palma han subrayado su conflicto con el modernismo –entendida como un estilo de escritura preciosista– y con el principio de libertad artística. Para estos exégetas, Palma asume una postura conservadora. Por otro lado, Nancy Kason propone que las posturas de los ensayos palmistas se contradicen con los temas abordados en los cuentos.

En el próximo capítulo estudiaremos los ensayos de Palma e intentaremos develar sus concepciones estéticas sobre las que se basan sus juicios y predilecciones literarias.

CAPÍTULO III

ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD: CLEMENTE PALMA EN *EXCURSIÓN LITERARIA Y FILOSOFÍA Y ARTE*

En el presente capítulo examinaremos el contenido ideológico sobre literatura y filosofía en los primeros textos ensayísticos de Clemente Palma: *Excursión literaria* (1895) y *Filosofía y arte* (1897). Por el contenido de su primer libro, observamos que el joven Palma muestra una inclinación casi exclusiva por la literatura europea; mientras en el segundo, el radio de interés se verá ampliado a temas de carácter filosófico, religioso y social de la Europa finisecular. De esta forma, Clemente Palma se insertará en la crisis espiritual del modernismo.

¿Qué entiende Clemente Palma por modernismo? ¿Qué actitudes asume hacia la influencia de las diversas tendencias literarias y de pensamiento de fin de siglo? ¿Cómo las interpreta? ¿Cuáles son sus afinidades literarias y cuál su ideal de escritura? Y, sobre todo, ¿cuál es su postura ante la modernidad? Son preguntas que intentaremos responder a lo largo del capítulo a través del examen de los libros ya mencionados.

Abordaremos el examen de *Excursión literaria*. Interesa incidir nuestro análisis sobre la lectura que Palma realiza respecto de la literatura finisecular europea y la novela naturalista de Émile Zola. Además examinaremos bajo qué criterios rige su valoración estética y de ello deducir los valores literarios que constituirían un ideal de escritura. Tomando en cuenta las conclusiones extraídas del estudio de *Excursión literaria*, pasaremos a revisar el contenido ideológico y crítico de *Filosofía y arte*. Nos interesa saber qué entiende Clemente Palma por lo moderno y qué postura asume ante ello. Finalmente, demostraremos la existencia de correlaciones ideológicas entre sus ensayos y uno de sus cuentos: “Vampiras”.

3.1. *Excursión literaria*

Luego de su aventura literaria con la revista *El Iris*, Clemente Palma seguirá su proyecto de difusión de las literaturas europeas con su libro *Excursión literaria*¹²⁸. Publicado en 1895, este libro reúne un conjunto de acercamientos críticos sobre literatura contemporánea. Entre los estudiados destacan Emilio Zola, Henrik Johan Ibsen, Frédéric Mistral, Julien Viaud, Alphonse Daudet, Lord Byron, José Zorrilla, Alfred de Musset y Samuel Richardson. El libro está conformado por diez apartados numerados y sin títulos. Cada uno de ellos tiene un contenido definido:

- Introducción y literatura española actual
- El decadentismo
- Literatura septentrional: Henrik Johan Ibsen,
- Literatura meridional: Frédéric Mistral,
- Literatura francesa: Émile Zola, Alphonse Daudet y Julien Viaud
- Menéndez Pelayo y la antología de poetas peruanos.
- Reflexiones sobre la crítica literaria contemporánea
- El héroe literario: Don Quijote, Don Juan y Tartarín.
- Relaciones entre filosofía y literatura

¹²⁸ PALMA, Clemente. *Excursión literaria*. Lima, Imprenta del “El Comercio”, 1895.

- Los escritores de la América hispana independiente

Al revisar la línea temática, observamos que Clemente Palma se dedica a estudiar figuras consagradas en el ambiente literario europeo, antes que a los escritores denominados decadentistas. El joven Palma no se atreve a establecer juicios de valor sobre escritores cuya importancia en el terreno de la literatura aún es discutida. Palma busca la seguridad crítica que brinda estudiar a escritores consagrados. Si reparamos en los nombres de estos escritores, advertimos que se incluyen dentro del neoclasicismo, romanticismo, el naturalismo o la novela exotista. El libro no es una apertura a la literatura finisecular europea como lo quiere hacer ver Gabriela Mora¹²⁹, ni demuestra una filiación con la literatura decadentista por parte de Palma. Al contrario, apreciamos un interés por escritores inscritos entre el romanticismo y el naturalismo, incluso por escritores de corte clásico como Richardson. Por los autores referidos, Clemente Palma enfoca su estudio principalmente a la literatura de la primera mitad del siglo XIX. Los escritores más actuales que estudia Palma son los consagrados Zola, Viaud e Ibsen. Este último ya había sido incluido en el libro de Gómez Carrillo, *Literatura extranjera. Estudios cosmopolitas*. Luego será retratado por Rubén Darío en *Los raros*.

Otro dato importante es que en el recuento de los escritores latinoamericanos, no incluye a González Prada, el escritor de más avanzada en el ambiente literario peruano, y tampoco a Mercedes Cabello de Carbonera. Asimismo no menciona a su padre, una figura indiscutida en las letras hispanoamericanas.

¹²⁹ Las diversas líneas temáticas del libro refutan la lectura sesgada que Gabriela Mora quien da una importancia excesiva al acápite dedicado al decadentismo. Gabriela Mora busca bosquejar una imagen tempranamente decadentista de Palma, cuando en realidad no sucede así. Esto ya ha sido señalado en el capítulo II de nuestro trabajo.

Antes de pasar al estudio de *Excursión literaria*, debemos advertir una vez más que nuestro análisis no está orientado a examinar la validez o certeza de los juicios críticos de Palma sobre los escritores europeos, sino las creencias y adhesiones literarias que se desprenden de esos juicios y que reflejan, en parte, el modo de pensar de un intelectual de la élite limeña letrada de fines del siglo XIX. Pasemos ahora pasemos a examinar la visión de Clemente Palma respecto de la literatura finisecular francesa.

3.1.1. La literatura finisecular francesa y el modernismo en la mirada de Clemente Palma:

En *Excursión literaria*, el joven Clemente Palma exhibe una actitud de rechazo a lo antiguo y de adhesión a lo moderno. Vale decir que asume la postura iconoclasta que niega el pasado para afincarse en el territorio del ahora

No sé por qué me repugna meterme en los tiempos que fueron; siento una profunda simpatía por mi siglo. Siempre he creído que, en materia literaria, no se debe retroceder. Quede eso para el historiador o para el crítico de viejo, que es como el historiador literario de los siglos difuntos. El arte debe ser práctico, en el sentido que no debe exhumar sino aquello que es utilizable para la consecución de sus fines actuales; debe proceder como los manufactureros de cerillas, que recogen los huesos para extraer los fosfatos...¹³⁰

El joven escritor demarca una territorialidad entre pasado y presente. El pasado es el territorio de lo fenecido, el presente el de lo vigente. La metáfora necrológica expresa bien esta radical demarcación temporal en la concepción de Palma. Irse contra la tradición es, sin lugar a dudas, una actitud provocativa, irreverente, especialmente en un medio social donde lo moderno era lo combatido y la tradición respetada. Esta actitud

¹³⁰ Ob. cit., p. 4

irreverente y provocadora de Palma se concreta cuando decide examinar a los escritores decadentes, signados en su tiempo como inmorales debido a sus ideas (como el ateísmo) y a la temática de sus obras. Palma se mostrará entusiasta partidario de estos escritores porque reconoce en ellos una evolución artística tanto en la forma como en el contenido.

Para comprender cabalmente la visión de Clemente Palma respecto de la literatura finisecular francesa, nuestro estudio debe comenzar con el análisis de la conciencia crítica del joven escritor sobre dicho movimiento en la revista *El Iris*:

Es evidente que si el estandarte de la escuela tiene por lema la belleza, la escuela tiene legítimo derecho de existir. Tanto en Francia con el místico Verlaine, el fonético Ghil, el enfermo Mallarmé, los locos Baudelaire y Maupassant, y el tráfuga del naturalismo Karl Huysmans, como en América con Rubén Darío, Casal, Ambrogi y López Penha. La razón suprema del arte es la belleza.¹³¹

El joven crítico tenía una idea muy general de las nuevas tendencias literarias europeas, pues los identificaba a todos bajo la categoría de «decadentes». Parnasianos, simbolistas y decadentistas no son distinguidos entre sí. A esto se suma que Palma entiende que Darío y Casal son asimiladores del decadentismo en América. El concepto de decadentismo tiene así la significación de una escuela cuyo lema es la belleza. Debemos añadir a esto la caracterización de estos escritores: todos ingresan a la categoría de «anormales».

¿Cuál es la visión de Palma un año más tarde? En *Excursión literaria* su perspectiva de las literaturas finiseculares europeas ha variado, su conocimiento se ha ampliado, pero aún no lo suficiente:

¹³¹ CARTER, Boyd. “Darío y el modernismo en *El Iris* (1894) de Clemente Palma” En: *Revista Iberoamericana*, Nº 64, julio-diciembre de 1967, p. 285.

Como he dicho, impropriamente se llama decadente a estos escritores. En verdad solo se da este nombre al grupo de Corbière, Rene Ghil, Floupette, Rimbaud, Mallarmé y pocos más; pero también es cierto que, por extensión, se comprende entre los decadentes a los que – conviniendo con mi amable y erudito amigo Darío Herrera- corresponde la denominación de *modernistas*.¹³²

Palma restringe la denominación decadentista a los escritores simbolistas, no obstante, incluye equívocamente a “Floupette”, seudónimo que utilizan Henri Beauclair y Louis-Gabriel-Charles Vicaire para su libro *Delicuescente*, el cual es una parodia de la escritura de los simbolistas. Debemos rescatar que ya no incluye a Huysmans y que distingue ahora a los modernistas de los decadentistas.

Palma entiende que la revolución literaria se da en el campo de la poesía. Entiende que, a pesar de considerarla como una escuela, los representantes de esta nueva tendencia se caracterizan por su radical individualismo, entiende que «los decadentes son muchos y no hay dos iguales»¹³³. A Palma le interesa encontrar rasgos comunes entre estos poetas. Encuentra que las autoridades críticas no lo hallan. Él mismo admite el individualismo de cada escritor, pero logra, finalmente, deducir dos rasgos de su revolución literaria:

1º Han hecho una innovación en el Ritmo y en la Métrica. El acento prosódico en determinada sílaba, último resto de la influencia clásica en la retórica moderna, pierde su gran importancia de colocación. El acento puede ir en cualquiera sílaba, y estas pueden multiplicarse mientras el oído puede tener la memoria de su cantidad. (...) Es, pues, la decadencia una evolución que tiende a renovar la forma desgastada por medio de una retórica libre. 2º Es también una libertad en orden al

¹³² PALMA, Clemente. Ob. cit. p. 10.

¹³³ Ob. cit. p. 8.

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 o de formas en el convencionalismo antiguo y en el corto número de combinaciones métricas no se podían expresar, lo intentan los decadentes; y muchos lo consiguen, aprovechando el carácter sensible, el elemento eufónico de las palabras.¹³⁴

En esta formulación crítica, Palma intenta homogenizar ese individualismo literario que caracteriza a la poesía de los simbolistas. El intento de homogenizar la dispersión, la variedad tiene su causa en la dinámica literaria precedente, en la cual la evolución estética se daba por la alternancia de escuelas.¹³⁵ Palma comprende que la poesía simbolista –que él denomina de decadentista- también es una escuela y que debe intentarse, por lo tanto, definirla en una estética o en una fórmula crítica. Años más tarde, cuando Clemente Palma intente una definición del modernismo dirá que en un principio se le tomaba como «reacción contra el naturalismo.»¹³⁶

El joven crítico identifica que la principal característica de estos escritores de fin de siglo es el trabajo sobre la dimensión sensible del lenguaje. Para Palma, estos poetas aprovechan al máximo las cualidades eufónicas de la palabra, ya que permite expresar la complejidad de la interioridad afectiva, fantasiosa y psicológica del hombre. Esta idea de Palma no es original en ninguna medida. La relación de causa-efecto entre la

¹³⁴ Ob. cit., p. 9

¹³⁵ Desde luego esto no es exacto, pero de esta forma había sido asumido desde la interrupción del romanticismo. La polémica entre clásicos y románticos referida en el prólogo de Cronwell configura muy bien la lucha de escuelas y la identificación de lo romántico con los tiempos modernos y de lo clásico con los tiempos antiguos. El realismo también adquiere rasgo de escuela y combate al romanticismo. Estos combates ideológicos entre escritores configura la evolución literaria como lucha de escuelas.

¹³⁶ PALMA Clemente. “Notas de Artes y Letras” En: *Ilustración Peruana*, Lima, Año III, Nº 37, 16 de abril de 1907, pp. 9-10.

complejidad de la interioridad del hombre y la forma artística que emerge de ella ya había sido planteada por Taine. Es parte de la teoría crítica del romanticismo.¹³⁷

De la caracterización de la poesía del simbolismo, Palma afirma que «la decadencia -es- una evolución sensualista, eufónica, plástica. Y como la sensación en su aspecto íntimo es eminentemente subjetiva y depende del temperamento y disposición nerviosa de cada individuo, de allí que otro carácter del decadentismo es ser sobre todo *individualista*»¹³⁸

La visión crítica de Palma oscila entre considerar al «decadentismo» como una escuela o como una agrupación heterogénea de individualidades.¹³⁹

Del párrafo citado nos interesa subrayar la definición científicista y fisiológica que realiza del fenómeno de la poesía simbolista. El individualismo tiene su origen en el temperamento y la disposición nerviosa, no en el espíritu del poeta. De allí que Palma defina la poesía finisecular francesa como un fenómeno sensualista, expresión de los

¹³⁷ Hipólito Taine al intentar explicar la naturaleza de la obra de arte, es decir, su génesis y su proceso, comienza afirmando que el arte es mimético, luego complementa su aserto aclarando que no es una copia exacta de la realidad, sino proporcional. Enfocándose en la pintura observa que las pinturas de Miguel Ángel no son idénticas a la realidad, pero sí producen el efecto de serlo. ¿Por qué? Porque el pintor renacentista plasma las relaciones proporcionales reales de un hombre, es decir, que las extremidades superiores no sean mayores a las inferiores, que la cabeza sea proporcional con el tronco. Lo que extrae el artista son leyes de composición. Llegado a este punto Taine observa que los artistas modifican las relaciones proporcionales reales que componen el objeto representado, que estas presentan una **alteración** que los aleja de una representación verosímil de la realidad. ¿Cómo Taine explica que los artistas alteren las relaciones proporcionales reales? ¿Dónde surge esa alteración? En el corazón del artista: «He aquí el sentimiento que **le ha revelado semejantes formas: es para expresarlo para lo que ha cambiado las proporciones ordinarias**, alargado el tronco y los miembros, torcido el torso sobre la cadera, cavado las órbitas...» (Énfasis mío) La subjetividad del artista, sus necesidades expresivas genera que este modifique las relaciones objetivas de composición, es decir, el mundo interno y subjetivo se objetiva en una forma artística. Si bien Taine trabaja este concepto para la pintura lo extiende para todas las artes, incluso las no miméticas como la arquitectura y la música. Cfr. TAINÉ, Hipólito. *La naturaleza de la obra de arte*. México D.F. Editorial Grijalbo S.A. 1916, pp. 15 - 49. Clemente Palma conoce la obra de Taine y todo hace suponer que también el libro que referimos, pues en *Excursión literaria* afirma que «Hipólito Taine ha descubierto, o por lo menos precisado y completado, las leyes de la producción artística.» Cfr. PALMA, Clemente, ob. cit. p. 37.

¹³⁸ *Ibidem*

¹³⁹ La aceptación de que la poesía finisecular francesa sea fundamentalmente individualista no impide al joven crítico ensayar una clasificación de poetas. Así habla de los parnasianos con Teophile Gautier y Bouilhet, los medievales, los demoniacos, macábricos y blasfemos. Aparte de la ampliación de la denominación de decadentes a los poetas parnasianos, Palma los caracteriza por su evasión de la realidad, su paganismo, su ateísmo, su adoración al demonio y su voluptuosidad ante la muerte.

instintos, de disposiciones nerviosas carnales, es decir, de todo aquello opuesto a la *razón*. La dicotomía razón-sensualidad empieza a operar dentro del esquema conceptual de Palma.

Esta dicotomía razón-sensualidad o razón-cuerpo opera en Palma para definir el «decadentismo». El decadentismo se define por el predominio de lo sensorial sobre lo intelectual. Y, lo más importante, Palma asume una retórica científicista para validar su definición:

Cualquiera que sea el origen de la decadencia, **bien sea una degeneración de la sustancia gris** por el desgaste o cansancio de la raza, bien sea un **refinamiento nervioso** o una excitación proveniente del abuso del ajenjo, la morfina, el tabaco, el café, y demás **excitantes**, lo cierto es que la literatura contemporánea ofrece al crítico un aspecto curiosísimo. Hay en ella un espíritu de libertad, una tendencia al individualismo, que hace único a cada poeta; y como el mérito de sus versos está en la originalidad, el que imita no vive, se queda mustio y aliquebrado a la sombra del que le sirvió de maestro o modelo.¹⁴⁰
(Énfasis mío)

Palma entiende que la decadencia es resultado de una degeneración de la sustancia gris o de alguna forma de excitabilidad nerviosa. Al mismo tiempo valora positivamente esta decadencia, pues ella crea un espíritu de libertad en la literatura actual. Esta libertad artística hace posible la originalidad, que -según Palma- es la mayor virtud que puede poseer un escritor. De esta manera, Palma configura una situación contradictoria: la degeneración desencadena una evolución artística. Para Palma esta situación de crisis, de decadencia genera extrañamente escritores de alta calidad, artistas grandiosos como

¹⁴⁰ Ob. cit., p. 15.

Víctor Hugo y Edgar Allan Poe.¹⁴¹ ¿Cómo explicar esto? ¿Qué entiende Palma por decadencia? Estas son preguntas que serán respondidas mejor cuando entremos al estudio de *Filosofía y arte*. En *Excursión literaria*, nuestro joven crítico aún no da una respuesta y tampoco profundiza sobre el problema.

Palma señala que en el medio letrado peruano o hispanoamericano muchos perciben al modernismo como expresión de decadencia. No lo refuta, pero sí advierte que la decadencia es la etapa más rica de la literatura del siglo. En este sentido, el modernismo sería también parte de una crisis.

Nos interesa llamar la atención ahora sobre el concepto de «libertad artística». Palma asume esta situación de libertad como una evolución y como la desencadenante de la originalidad, la cualidad más apreciable en el arte; sin embargo, asume una postura contraria páginas después. Reflexionando sobre el poeta Mistral afirma lo siguiente:

Es preferible la sinceridad cándida de los clásicos a los extravíos artificiosos de los románticos. En aquellos existe la sencillez y frescura de la naturaleza, empapadas en perfumes de la vida. En estos, en los románticos el perfume es de alambique, resultado de una libertad loca y ficciosa. De dos literaturas, una que exprese la relativa libertad de la naturaleza física, y otra que exprese la libertad absoluta del espíritu, esta se encuentra más próximo al artificio, a la locura y al convencionalismo.¹⁴²

¹⁴¹ Ob. cit., p. 10.

¹⁴² Ob. cit. p. 20.

Clemente Palma no está seguro de que la libertad manifiesta en la poesía finisecular francesa y la romántica sea realmente un logro o una virtud. Su posición hacia la libertad artística es ambigua: por un lado, representa lo moderno; por el otro, esa modernidad nace de la decadencia. La libertad crea originalidad, pero duda de que sea sincera, advierte que puede ser artificiosa. Clemente Palma expresa bien las contradicciones propias de un individuo atrapado en un mundo en transición.

3.1.2. Clemente Palma y su interpretación de Zola a partir de lo grotesco artístico:

El término decadente era extensivo a todo escritor que iba contra la moral convencional. No resultaba nada raro que un escritor naturalista como Emilio Zola también fuera calificado de esa manera. Esto lo podemos comprobar si nos remitimos al ensayo “La novela moderna”, de Mercedes Cabello. Es precisamente la obra de Emilio Zola la que Clemente Palma defenderá en un apartado dedicado al escritor.

Para tener una cabal comprensión de la defensa de Clemente Palma de la obra de Emilio Zola habría que tener en cuenta la naturaleza de las imputaciones: “Se acusa a Zola de no crear sino personajes feos moralmente. Tal acusación es calumniosa. Lo que hay de cierto es que no pinta a los hombres tal y como debieran ser (...) No, él los pinta tales como son.”¹⁴³ Este párrafo cobra sentido cuando se le contrasta con las afirmaciones de Mercedes Cabello, quien, en su ensayo “La novela moderna”, había criticado duramente la obra de Zola. Nuestra escritora señala en su estudio las falencias de las escuelas romántica y naturalista en la imagen que plasman del ser humano: la primera lo idealiza; la segunda lo rebaja moralmente. La crítica de Mercedes Cabello se centra en

¹⁴³ Ob. cit., p. 28.

que la novela debiera retratar al hombre tal y como debiera ser, esto es, tiene una finalidad edificante y moralizante.¹⁴⁴

De la afirmación de Palma «de que la novela no tiene la obligación de representar al hombre tal y como debiera ser», se deduce que el escritor desembaraza a la literatura de toda función edificante. La novela no tiene por qué elaborar una representación modélica del ser humano con fines éticos. Clemente Palma en esta primera afirmación hace una escisión entre ética y estética. La ética y la estética son planos diferentes. La literatura no se halla en campo del dominio ético, sino del estético, por ello, tiene autonomía respecto de las exigencias morales: “El fin del arte no es ni ha sido moralizar, ni tiene por qué ser moral. Que moralicen los cartujos o los filósofos; pero no convirtáis a un novelista en hacedor de pastorales éticas.”¹⁴⁵ Esta postura, le permite a Palma enfocar su defensa, ya no en las implicancias éticas de la novela naturalista de Zola, sino en la naturaleza artística de lo grotesco: “Los mentecatos se asustan y protestan airados del relieve con que Zola presenta vicios horribles, aberraciones, crímenes y enfermedades repugnantes, como si el asco el terror producidos por una obra literaria no fueran artísticos.”¹⁴⁶ Si bien a partir de la postura que asume Clemente Palma se libera a la literatura de toda obligación edificante o finalidad ética, aún quedaba por demostrar que esas escenas “horrendas” que se desarrollaban en las novelas de Zola no eran antiartísticas, por lo que, la defensa del joven escritor se enfoca a demostrar la naturaleza artística de lo grotesco.

¹⁴⁴ Cfr. CABELLO, Mercedes. *La novela moderna*. Prólogo de Augusto Tamayo Vargas. Lima, Hora del hombre, 1918.

¹⁴⁵ Ob. cit., p. 29.

¹⁴⁶ *Íbidem*

Para defender la legitimidad artística de lo grotesco, Palma recurre al concepto de «procedimiento artístico»: “Probad que el procedimiento literario por el que refleja el asco que producen las cosas, en realidad no es artístico. Probad que una rana, pintada con los mismo colores, en la actitud plástica en que se enseñorea en una charca, no es artística.”¹⁴⁷ Entiende el escritor que para reproducir el efecto de lo grotesco en una novela, se necesita -al igual que para la representación pictórica de una figura grotesca- de un procedimiento y de una destreza artística. Llevándolo al terreno específico de la literatura, así como se requiere de una destreza y de un procedimiento técnico para reproducir la sensación de lo agradable en una novela, también se requiere de las mismas virtudes para representar sensaciones desagradables como el asco, lo horrendo, lo nefasto y lo obsceno, esto es, lo grotesco:

Las idealizaciones (...) quinta-esenciadas de los más exagerados románticos, son bellas; las combinaciones variables de lo real y lo ideal que fabrican los eclécticos y los que equilibran ambos elementos estéticos, son bellas; pues así, son bellas también las crudezas y tosquedades de la vida que describen los naturalistas: **son bellas como obras de arte**¹⁴⁸ (Énfasis mío)

En la última línea, Clemente Palma precisa bien que lo grotesco es una categoría artística, pues aclara que es bello «como obra de arte» –habría que completar la frase- y no como parte de la vida. Una vez más remarca la diferencia entre obra de arte y la vida. En la primera los criterios de valoración son estéticos; en la segunda, éticos. En este sentido, Palma deja entrever la diferencia entre lo grotesco real (lo desagradable) y la representación artística de lo grotesco (lo estético).

¹⁴⁷ Ob. cit., p. 30.

¹⁴⁸ Íbidem

En relación con el procedimiento literario que lleva a representar artísticamente lo grotesco, Palma es consciente de que se necesita muchas cualidades literarias, que no es un efecto fácil de lograr, por ello, resalta las cualidades artísticas de Zola: “Como estilista, Zola es el número uno de los escritores franceses contemporáneos. La página de las rosas en *La caída del padre Mouret* es la página descriptiva más bella que ha escrito en francés.”¹⁴⁹ Si tomamos en cuenta que el juicio de Palma es una apreciación estética de una escena de suicidio, podemos deducir que el polo opuesto de lo estético sería lo que por su temática no logre producir el efecto prefigurado. De aquí que resalté también la capacidad artística de Zola para caracterizar personajes bajos (Nana) como personajes sublimes (Albina). De esta manera, lo grotesco artístico es el logro de un procedimiento formal.

No cabe duda que en el ámbito literario peruano, Clemente Palma es el primero en reflexionar sobre las posibilidades artísticas de lo grotesco, por lo cual, abre una nueva ruta artística que él mismo seguirá en *Cuentos malévolos*.

Interesa orientar nuestra reflexión del ensayo sobre Zola, la singular perspectiva que asume Palma respecto a la novela naturalista. Primero, no problematiza la doctrina realista de la novela, ni su capacidad para reflejar la realidad. No la cuestiona ni la defiende. La novela es concebida como objeto artístico sin ningún propósito fuera de lo estético. La capacidad cognitiva para reflejar el medio social y la conducta humana no ingresa en el campo de reflexión de Palma. Su lectura parte de una concepción del arte por el arte, donde lo que interesa son los procedimientos literarios para lograr determinados efectos. Habíamos dicho que lo grotesco en Palma es el resultado de un

¹⁴⁹ Ob. cit. p. 29.

procedimiento formal. No obstante, es preciso señalar que las posibilidades estéticas de lo grotesco provienen, como sabemos, de la Estética de lo grotesco Víctor Hugo, elaborado en el prólogo de su libro *Cronwell* (1827). Es muy probable que Clemente Palma conociera este escrito, pues Mercedes Cabello lo cita en su ensayo “La novela moderna”. No obstante, el joven escritor no lo cita para validar su juicio, hecho que pone en duda su conocimiento de la obra del maestro. A pesar de ello, no cabe duda que el concepto de lo grotesco que Palma exalta y defiende es de origen romántico. Esto se corrobora en su tesis *Filosofía y Arte* cuando cita la autoridad de Baudelaire, el genio que «halló en el mal la posibilidad de belleza estética». Baudelaire –como sabemos– exalta la obra de Hugo y su peculiar concepción del arte moderno. La posibilidad de hallar belleza en el mal sin duda es una deuda con Víctor Hugo:

El cristianismo lleva la poesía a la verdad. Al igual que él, la musa moderna contemplará las cosas desde una perspectiva más elevada y amplia. Comprenderá que en la creación no todo es humanamente bello, que en ella lo feo existe al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz.¹⁵⁰

Clemente Palma, en su valoración de Zola, asume una postura tajantemente estética. Entiende que la obra de arte no debe moralizar ni tener pretensiones científicas. Para nuestro joven escritor, el arte y la ciencia son dos campos del saber humano incompatibles.

¹⁵⁰ p. 31.

3.1.3. El crítico literario y sus criterios de valoración estética:

En *Excursión literaria*, Clemente Palma realiza una valoración crítica de los escritores Henrik Ibsen, Frédéric Mistral, Julien Viaud y Alphonse Daudet. En el capítulo dedicado al héroe literario compara la figura del don Juan en las obra de Lord Byron, José Zorrilla, Alfred de Musset y Samuel Richardson. Esta comparación tiene la finalidad de establecer qué escritor trabajó artísticamente mejor la figura de este héroe literario. La valoración literaria del futuro narrador, sus juicios y sus afinidades, lo que considera importante de un escritor va configurando, no solo una inclinación literaria, sino una *estética personal*. Entiéndase por esta expresión el conjunto de procedimientos, temas y concepciones literarios considerados, por el personal parecer del escritor, como artísticamente modélicos. Debemos advertir, sin embargo, que sería un grave error reducir la narrativa de Palma a un conjunto de temas y procedimientos ya expuestos en *Excursión literaria*. No obstante, ya notamos algunos procedimientos y concepciones que irán apareciendo en *Cuentos malévolos*. Esta correlación la desarrollaremos más adelante.

Iniciaremos nuestro análisis con el examen de un concepto básico y fundamental para Clemente Palma: el sustrato filosófico de toda obra literaria:

Por el organismo de toda obra literaria corre siempre una savia filosófica que un espíritu ligeramente observador saber descubrir con facilidad. Cada poeta, cada novelista, aprecia la vida de cierto modo y la expone como la considera; esa es la filosofía que debe ser traslucida y diseminada por toda la obra, animándola con la coloración propia del sistema o teoría filosófica que profesa el autor. Esto no quiere decir que la obra artística debe convertirse en una disquisición filosófica ni en una exposición de sistemas; eso sería prostituir el arte. La filosofía debe ser sentida; pero no expuesta en racionios y argumentaciones secas; debe

ser algo que está en lo íntimo de la obra; algo como la marcha de las arterias y las venas, que se presiente debajo de la epidermis, por la coloración levemente azulada que se percibe en esta. No es el objeto del arte hacer filosofía.¹⁵¹

El joven ensayista aclara que no es el objeto del arte hacer filosofía, que eso sería una denigración. La obra de artística entonces posee una autonomía como género discursivo, no es un subgénero de la filosofía. La obra literaria tiene una peculiaridad: es un discurso del sentir antes que del razonar. De allí que argumente que «la filosofía debe ser sentida; pero no expuesta en raciocinios y argumentaciones secas». De esta forma deslinda la literatura de la filosofía en tanto formas discursivas: el medio de articulación de contenidos en la literatura es lo sensible; mientras en la filosofía, la argumentación. No obstante, Clemente Palma presenta un concepto amplio de filosofía. A saber, tendría tres acepciones: como discurso argumentativo, como concepción de la vida y como una teoría o sistema de pensamiento. Los dos conceptos últimos son los primeros en ser expuestos por Palma, pues este refiere que cada escritor «aprecia la vida de cierto modo y la expone como la considera; esa es la filosofía que debe ser traslucida y diseminada por toda la obra, animándola con la coloración propia del sistema o teoría filosófica que profesa el autor.» Para el joven crítico, el escritor también profesa una filosofía, es decir, también es partidario de un sistema de pensamiento o teoría filosófica. Y es este sistema filosófico el que «anima» y da color a la filosofía personal del autor, a su visión de vida. Esto da a entender que en la obra literaria, el sistema filosófico sustenta y da forma a la visión de vida. Es muy interesante la operación que realiza el joven Palma pues encierra la subjetividad de cada escritor dentro de un marco teórico filosófico.

¹⁵¹ Palma Clemente. Ob. cit. p. 68

Realiza la operación de conversión de lo individual a lo universal. Apreciemos como operan estos conceptos en su valoración literaria:

Don Quijote representa y encarna todo ese periodo de altivez, caballerosidad y adoración respetuosa a la mujer; es la síntesis de la edad media con sus ideales en todos los órdenes, con sus exaltadas mistificaciones y sus mitos. Es pues un héroe histórico. Y así como es historia es DON QUIJOTE filosofía, con sus vivientes simbolismos de las dos escuelas filosóficas a que pueden reducirse todas las teorías y sistemas: el espiritualismo representado en don Quijote (...) y el materialismo crudo (...) en Sancho. Todos los idealistas antiguos y modernos, todos los materialistas de Epicuro hasta Buchner, están resumidos, en cierto modo, en el caballero andante y su escudero. De allí que el filósofo estime como un libro precioso el QUIJOTE y de que entre el divino Platón, el sesudo Aristóteles, el reflexivo Descartes, el oscuro Shelling y el lógico Spinoza, sobresalga el libro de Cervantes. Don Quijote y Sancho son héroes filosóficos.¹⁵²

Palma rescata en el Quijote el valor histórico y el filosófico. El valor histórico radica en que el Quijote es expresión de los ideales de una época, por tanto, es un valor documental de una sociedad que ya murió. El valor filosófico en cambio radica en ser portador de dos sistemas de pensamiento imperecederos como son el idealismo y el materialismo, una dicotomía filosófica que atraviesa a la Humanidad desde el inicio de la civilización hasta la actualidad de Clemente Palma. Si el valor histórico del Quijote es un valor transitorio, subordinado a la época; en cambio, el valor filosófico resulta una forma de trascender a ese contexto histórico, de alcanzar, por ello, la universalidad. Ahora, como advierte Palma, la obra literaria no es un sistema filosófico; este la anima, pero no la convierte en filosofía. La literatura debe transmitir la filosofía a través de un discurso que vaya dirigido a los sentidos. La literatura es un discurso de naturaleza

¹⁵² Ob. cit. p. 58 - 59.

sensible. Por ello, señala que los estudiosos de la filosofía prefieren el libro de Cervantes al de los filósofos clásicos como Platón, Aristóteles, etc. La conjunción exacta entre un saber filosófico, una visión de vida y un discurso literario dota a la obra de su universalidad: «De esta universalidad del QUIJOTE, de ese don que tiene de acomodarse a todas las manifestaciones del saber humano, se origina el que sea un héroe siempre vivo, siempre moderno.»¹⁵³

Nos interesa ahora examinar un rasgo muy importante de la ideología estética de Palma y es lo que referimos como la transformación de lo subjetivo, lo individual o particular a un sistema de valores universales. Este medio no solo da por medio de una teoría filosófica, sino también por un proceso de abstracción o idealización:

El Don Juan es un conjunto de idealizaciones: es la idealización de la belleza varonil y de la impiedad; porque un Don Juan creyente y ortodoxo no se concibe; es la idealización del valor, de la astucia erótica, de la suerte en el juego, del cinismo en las situaciones difíciles y de la infidelidad.¹⁵⁴

En el capítulo dedicado al héroe literario, Palma realiza una comparación entre el don Juan de Byron, José Zorrilla, Alfred de Musset y Samuel Richardson. Esta comparación tiene como finalidad establecer cuál es el más perfecto, según el gusto de Palma. Entiende que el don Juan de Musset representa a su momento histórico, por ello, no logra trascender. Y al comparar al don Juan de Byron y de Zorrilla, concluye:

En el poema de Byron el Don Juan es el más simpático **y humano de los héroes de este género**. (...) Byron ha sido romántico al crear las

¹⁵³ Ob. cit. p. 59.

¹⁵⁴ Ob. cit. p. 61.

circunstancias, **no al crear al personaje que encuentro altamente humano**. De allí que Don Juan, más verosímil que el Tenorio –por ser *menos ideal*, menos rico en cualidades deslumbrantes, por tener menos iniciativa y meno carácter, **sea también menos héroe**.¹⁵⁵ (Énfasis mío)

El joven Palma reprocha dos cosas a Byron: primero, su inconsecuencia con la estética romántica al crear un personaje tan humano, tal verosímil, tan real; segundo, esto genera que el personaje sea menos ideal y, por ende, menos héroe. Para Palma, un héroe es un personaje que trasciende el tiempo y el espacio, es un ser valorado en todas las sociedades y en todos las épocas. El Quijote es un buen ejemplo de ello para Palma. Entonces cabría preguntarnos ¿Qué hace que un héroe literario no trascienda? Es precisamente aquello que Palma observa en el don Juan de Byron: su atadura con la realidad, con lo circunstancial, su representación demasiada fidedigna al hombre real y desprovisto de cualidades idealizadas, ya sean estas negativas o positivas. Palma acusa al don Juan de Byron de ser menos ideal, por ello, menos trascendente. Ciñéndonos a la primera cita acerca del don Juan, para Palma un héroe es la suma de cualidades idealizadas, ya sean estas buenas o malas:

El tipo más acabado del don Juan es el Tenorio de Zorrilla. **Es el menos real de los héroes de esta especie y precisamente en ello estriba su eterno modernismo**. En él se encuentran idealizados todos los caracteres que en los otros son más humanos. En una palabra Tenorio es un héroe más intenso que los otros.¹⁵⁶ (Énfasis mío)

Desde la perspectiva de Palma, el proceso por el cual algo real se transforma en ideal es otro método de llegar a lo universal, esto es, de trascender. Podríamos afirmar que para

¹⁵⁵ Ob. cit. p. 61 – 62.

¹⁵⁶ Ob. cit. p. 65.

Palma lo real es lo particular: los héroes de Byron, Musset y Richardson son muy producto de su individualidad, de su época, de su ética. En cambio, el don Juan de Zorrilla se erige por encima de todo, es una idealización. Actualmente diríamos que los personajes muy “ideales” en realidad obedecen a estereotipos, pero esa es nuestra valoración estética. En Palma ser meno real y más “ideal” es una virtud, pues se gana en «intensidad». He aquí otra preferencia estética de Palma: su gusto por las situaciones excesivas, intensas, excepcionales. Refiriéndose a Ibsen dirá esto: «Nada más claro y luminoso que la realidad; y el realismo de Ibsen es pueril, tétrico, entrecortado, lleno de lagunas, enigmático, es **un realismo de las cosas excepcionales** y no de la vida común; es el realismo de los románticos.»¹⁵⁷ (Énfasis mío)

Me interesa ahora abordar la relación formal entre la literatura y filosofía o, mejor dicho, entre el discurso sensible literario y el contenido filosófico. Afirma Palma que este «debe ser algo que está en lo íntimo de la obra; algo como la marcha de las arterias y las venas, que se presiente debajo de la epidermis, por la coloración levemente azulada que se percibe en esta.»¹⁵⁸ Esta definición de la relación entre contenido filosófico y forma literaria se acerca mucho a lo que denominamos actualmente como “alegoría”.¹⁵⁹ Esta asociación de la concepción filosófica de la obra literaria de Palma con definición de alegoría no es algo que podamos determinar por el momento. No obstante, Palma se refiere muchas veces al simbolismo como recurso literario: «Menos oscuras y enigmáticas eran las cuestiones propuestas por la esfinge de Tebas, que las

¹⁵⁷ Ob. cit. pp. 17 – 18.

¹⁵⁸ Ob. cit. p. 68.

¹⁵⁹ La RAE define la alegoría de esta forma: «Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de estas o atributos.» O también de esta manera: «Figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente.»

tesis desarrolladas en los dramas de Ibsen.»¹⁶⁰ Luego dirá: « Ibsen es un gran simbolista y un hacedor de filosofía »¹⁶¹ ¿Qué significa simbolista para Palma? Se referirá acaso al hecho de introducir un contenido filosófico, una tesis, dentro de una forma literaria, es decir, a alegorizar. Para hallar una respuesta plausible a esta interrogante debemos remitirnos a un texto posterior de Palma. Se trata del comentario crítico al poemario *Simbólicas* de José María Eguren. Refiriéndose al simbolismo de la poesía de Eguren, Clemente Palma afirma:

Asegúrenme que el autor cree seriamente que sus poesías son simbólicas; pero yo, con toda franqueza, declaro que no he tenido el honor de encontrarlo por ninguna parte; me refiero al símbolo trascendente, al **símbolo de ideas**, no al símbolo trivial e indigno del esfuerzo lírico.¹⁶² (Énfasis mío)

El cuentista peruano hace referencia a un simbolismo de ideas como el verdadero simbolismo, el trascendente. Relacionando los conceptos vistos, para Palma lo trascendente tenía que ver con los conceptos filosóficos o las idealizaciones que encarnaban los personajes y que se hallaban en el sustrato de la forma literaria. Entonces podemos deducir que para Palma el simbolismo es la encarnación de una idea filosófica, en sus dos acepciones, en una forma literaria. Este sería, por lo tanto, el concepto de simbolismo para el cuentista peruano. De allí que no entienda la poesía moderna de Eguren. El simbolismo de Eguren radica en la capacidad de la palabra para generar sensaciones, no para sugerir ideas. Esto demuestra los distintos rumbos y concepciones estéticas que tomaron los escritores peruanos en el periodo modernista. Sin duda, el modernismo no fue un periodo nada homogéneo, ni una escuela o registro

¹⁶⁰ Ob. cit. p. 15

¹⁶¹ Ob. cit. p. 17.

¹⁶² PALMA, Clemente. "Nota de Artes y Letras" En: *Ilustración peruana*. Lima, N° 118, enero de 1912.

de estilo de escritura. Palma y Eguren, más allá de los géneros distintos que cultivaron, muestran diferencias radicales en torno a los conceptos de forma literaria.

Ciñéndonos a la concepción dicotómica de Palma de razón-cuerpo o razón-sensualismo por la cual entiende que la poesía decadentista es producto del desgaste de la sustancia gris y una exaltación de la sensualidad y lo sensorial, podemos deducir que para Palma es imprescindible que la obra literaria esté ligada a un contenido filosófico. Una poesía sensorial como la de Eguren le resulta decadente, en la acepción primaria de la palabra. Este rechazo al puro sensualismo de la palabra sin un contenido filosófico también le hace rechazar mucha de la poesía modernista. Ya hemos visto a través del estudio de Boyd Carter cómo Palma siente un desdén por la lírica del modernismo. Paradojas de Palma, pues sus libros se inscriben dentro del movimiento, sin embargo, no logró comprenderlo plenamente. En este sentido, lo filosófico forma parte esencial de la concepción estética de Palma.

3.1.4. Palma y su postura ante el pensamiento de su época:

En los capítulos referidos a Menéndez Pelayo, la crítica y la filosofía y la literatura, Clemente Palma trata sobre el pensamiento de los filósofos, escritores y críticos de su época. De Menéndez Pelayo señala que es un crítico que vive ajeno a su tiempo, es un historiador de la literatura. Resalta su gusto por la literatura clásica y su nacionalismo excesivo. Crítica en él su desdén por la literatura hispanoamericana republicana. En una digresión histórica, Palma defiende la independencia política de las repúblicas hispanoamericanas y afirma que la crisis social posterior a la emancipación se debió a los vicios heredados de la Colonia.

En su estudio sobre la crítica resalta la aparición del *impresionismo crítico* como expresión de los tiempos modernos. Afirma nuestro ensayista que siendo el subjetivismo la principal característica de la literatura actual, no puede haber otra crítica que la que se guíe por el mismo principio. Entiende que esto implica una evolución de la crítica clásica de Boileau y la crítica filosófica:

Al subjetivismo que domina hoy en el arte, debe corresponder una crítica semejante, tanto más cuanto que la crítica no es ya aplicación de una fórmula seca, ni una especulación filosófica, sino una obra de arte también. La mayoría de los estéticos han mirado siempre con temor la doctrina del subjetivismo en la crítica, considerándola peligrosísima; pero la verdad es que hoy no es posible otra. El individualismo contemporáneo necesita, en la crítica, de un juicio menos filosófico y más sensible, menos erudito y más artístico. Esa crítica que es la que hoy se practica recibe el nombre de *impresionista*.¹⁶³

Clemente Palma esclarece el concepto de impresionismo crítico. Este no es una apreciación fundada en un parecer arbitrario y en una afirmación caprichosa o antojadiza. Se fundamenta en la sinceridad del crítico y en la distinción entre una lo afectivo y lo sensible, entre la dimensión de los sentimientos y la dimensión de las sensaciones estéticas:

Balart ha expuesto del modo más descubierto la teoría del subjetivismo crítico en esta fórmula: «Si una obra me infunde nobles sentimientos, la tengo por buena; si me produce los efectos contrarios la declaro mala sin temor a equivocarme.» La diferencia que hay entre el impresionismo de Balart y el [de] France y Lemâitre estriba en la facultad que elije

¹⁶³ Ob. cit. pp. 51 – 52.

como criterio. Si no me equivoco, para estos no es el criterio el sentimiento el que juzga; más bien es la sensibilidad.¹⁶⁴

Luego de esta afirmación, Clemente Palma pasará a señalar el equívoco del crítico Balart. Habíamos visto que en su interpretación de Zola, Palma diferencia el mundo afectivo y de los sentimientos reales que operan en la vida del hombre del sentimiento estético que opera en el encuentro con el objeto artístico. Aquí repite esa idea.

En el pensamiento filosófico moderno, Palma rescata la figura de Renan. Del pensador francés le interesa su teoría del mal en el mundo. Para Renan el mal no es consecuencia del pecado original, sino una fuerza necesaria en el mundo, porque «el dolor crea esfuerzo: es saludable.»¹⁶⁵ El mal es engendrador de vida y de fortaleza, impele al hombre a luchar y seguir adelante. Palma a su vez crítica todas esas ideologías que buscan el ascetismo, es decir, esa forma de vida que huye del dolor y del amor porque busca la paz. Para Palma esa es una muestra de debilidad. De allí que critique el “nirvanismo” de Tolstoi o las filosofías hinduistas. Esta idea que Palma rescata de Renan sobre el aspecto positivo del dolor aparece en los labios de Cristo de su cuento “Parábola”.¹⁶⁶ Palma se muestra anticlerical, un crítico de la Iglesia, pero no un ateo ni un blasfemo. Él agradece en Renan el haber regenerado la doctrina cristiana: «De su cabeza y del espíritu de su época sacó los medios; de su corazón sacó el principio regenerador, esa moral purísima que es el alma de la ley nueva.»¹⁶⁷

¹⁶⁴ Ob. cit. pp. 55

¹⁶⁵ Ob. cit. p. 70.

¹⁶⁶ En el cuento de Palma aparece la figura del ermitaño, aquel hombre que ha decidido vivir alejado de la Humanidad para buscar la perfección espiritual y moral. Este hombre pide a Cristo que elimine los males del mundo, pero cuando esto sucede, la Humanidad reclama nuevamente los males. El ermitaño no entiende y le ruega a Jesús que devuelva al hombre su primitiva «condición de víctimas del mal y del dolor, porque ella es infinitamente preferible a esta bienaventuranza fácil, que extingue el deseo y que no es obra de esfuerzo.» En el cuento se aprecia bien los remanentes ideológicos de Renan en Palma. Cfr. PALMA, Clemente. *Narrativa Completa*. Tomo I. Edición, prólogo y cronología de Ricardo Sumalavia. Lima, UPCP, 2006.

¹⁶⁷ Ob. cit. p. 71.

En este libro, Palma llega por momentos –muy escasos- a ser un observador muy perspicaz de la vida moderna. De la literatura moderna resalta dos características interesantes: el panteísmo y el humorismo. El primero lo define como el amor del poeta a la naturaleza, la expresión de una nueva religión. El panteísmo es consecuencia del materialismo. El poeta adora a la naturaleza porque ella es espectáculo de vida. No obstante, señala que el panteísmo muchas veces se conjuga con el sentimiento del cristianismo. El hombre busca dotar al mundo de un aura religiosa, distinta a lo propuesto por el materialismo. El humorismo es definido como una situación contradictoria del hombre moderno: es la risa y el llanto contenido en una expresión, la blasfemia y el espíritu religioso, la inocencia y la malevolencia. Palma afirma que «El efecto producido por la obra humorística está comprendido en todos los sentimientos que se encierran entre la sonrisa lacrimante y la carcajada estruendosa.»¹⁶⁸ Destaca aquí la obra de Heine.¹⁶⁹

3.2. Filosofía y arte:

Este texto fue presentado como tesis universitaria para obtener el grado de doctor en Letras; empero no cumple con las características de una tesis, es decir, de un trabajo objetivo que demuestre una hipótesis o que se enfoque sobre un tema específico. Antes es una reflexión y una especulación sobre el futuro de la humanidad a partir de la eclosión de ciertas corrientes de pensamiento como el ateísmo y del feminismo. Asimismo se aborda la tendencia literaria que hace de Satán una figura elevada y

¹⁶⁸ Ob. cit. p. 75.

¹⁶⁹ Puede ser que esta idea la asuma de González Prada quien en la conferencia de El Ateneo de Lima ya señala esta ambigüedad de la obra literaria y la vida de Heine: «Su poesía, vaso de hiel con bordes azucarados, como lo declara en *Atta Troll*, "frenesí encaminado por la cordura, prudencia que desvaría, quejidos de moribundo que repentinamente se trasforman en carcajadas.» Cf. GONZÁLEZ PRADA, Manuel. Páginas libres, Lima, Editorial Mercurio, 1984.

positiva, un héroe. La tesis fue publicada en forma de libro en 1987 y está dividido en un proemio y cuatro capítulos:

- Ateísmo
- Satanismo
- Poetas y artistas ateos y satánicos
- Androginismo.

De este libro nos interesa saber qué entiende Clemente Palma por lo moderno y qué postura asume ante ello. Estudiar un texto ensayístico presenta una dificultad particular, propia de su género. Primero, el ensayista o sujeto de discurso no es ni puede ser una categoría textual. No es una entidad ficticia como el narrador de una novela. Segundo, el ensayo es expresión de un estadio del pensamiento de su autor y forma parte de un entramado ideológico mayor. Tercero, el ensayista forma parte de un espacio y tiempo histórico, de una clase social, de un conjunto de creencias, de un marco de pensamiento. Estos tres puntos son tomados en cuenta en el análisis de *Filosofía y arte*.

3.2.1. La conciencia histórica de Clemente Palma:

Clemente Palma empieza su tesis llamando la atención sobre la situación histórica de la Humanidad en el siglo XIX. Esta situación histórica comprende dos aspectos: la vida psíquica, que se manifiesta en el plano del arte, la literatura, la filosofía y la religión, y la vida social, que comprende la economía y la política. Palma advierte primero las transformaciones en el ámbito de la vida social del hombre moderno:

La psiquis del siglo XIX no es ya la virgen candorosa de la Mitología, la amada sencilla de Cupido: es ya la esposa hastiada de las delicias nupciales y que lleva en el seno los gérmenes de mil infantes. Se siente la lenta gestación de los ideales en todo orden, todo se agita, bulle, palpita: es el movimiento doloroso de la madre queriente próximo el momento del alumbramiento. En el orden político observáis a las

potencias inquietas, como husmeando la aproximación de una fantasma vago en la sombra. En el orden económico y social veis destacarse en el cielo las rojas llamaradas de un incendio que carboniza las entrañas de la sociedad, y a esa luz siniestra, la silueta desmelenada, haraposa y hambrienta del obrero, aullando por una nueva organización social que destruya las bases de la actual repartición de la propiedad. La mujer (...) sube hoy en importancia, sube más aún, se *masculiniza*, invade los puestos públicos, ejerce profesiones propias del varón, enseña en las cátedras, sale de la pasividad feliz en la que antes se hallaba.¹⁷⁰

En el contexto histórico en que Clemente Palma escribe su ensayo, habían surgido en Europa utopías de sociedades alternas (el socialismo, el comunismo y el anarquismo) como respuesta al capitalismo y la organización social burguesa. Las relaciones sociales de asalariado, la industria y la clase social proletaria constituían situaciones propias de la realidad europea. El Perú estaba lejos de una organización social semejante a nivel nacional. Las relaciones de asalariado estaban reducidas a pequeños núcleos en Lima y Callao. Y como afirman Flores Galindo y Manuel Burga, las relaciones económicas y sociales de producción no eran capitalistas, sino de un mercantilismo incipiente anexo a una organización económica que tenía sus cimientos en la hacienda gamonal y en el comercio de lanas de la región sur del país. Las relaciones sociales eran fundamentalmente de servidumbre, incluso de semiesclavitud, como sucede con los inmigrantes chinos.¹⁷¹ Entonces, Clemente Palma en su ensayo se sustrae de su realidad histórica para situarse en el espacio histórico europeo, pues allá es donde el capitalismo ha cimentado el modo de producción industrial y las relaciones laborales de asalariado, esto es, la vida moderna. Es en Europa donde se encuentran las denominadas potencias y donde la mujer alcanza *cátedras*. Es en Europa donde se han formulado las nuevas

¹⁷⁰ PALMA, Clemente. *Filosofía y arte*. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1897, pp. 1 – 2.

¹⁷¹ FLORES GALINDO, Alberto y Manuel BURGA. *Apogeo y crisis de la república aristocrática*. Lima, Ediciones Richkay, 1979.

utopías sociales. Para Palma, Europa es el territorio del devenir histórico, el espacio de la modernidad. Él se inserta a ese espacio a través del estudio del pensamiento europeo. Por ello nuestro ensayista enfocará su análisis en la vida psíquica de la «Humanidad», esto es, su producción filosófica, literaria, artística y sus creencias religiosas. La experiencia de la modernidad en Clemente Palma es de naturaleza libresca.¹⁷²

De todos estos problemas, que se presentan en el alma moderna de la Humanidad, los más trascendentales son el social y el económico: ellos preocupan colectivamente a los hombres, colectivamente se agitan para hacer más eficaces las conquistas, y colectivamente luchan en pos de ese ideal nuevo de sociabilidad y vida futuras (...) Los problemas filosófico y artístico son menos trascendentales, por cuanto ellos pertenecen a un orden más individual y, por lo mismo, son más reveladores y expresivos de la verdadera condición psicológica del hombre actual. Ellos se refieren a estados más íntimos, más profundos, a necesidades de un orden distinto de las que construyen la vida inmediata de la sociedad.¹⁷³ (Énfasis mío)

A Palma le era imposible hablar de la modernidad política y socioeconómica como experiencia común a toda la Humanidad, pues su entorno social no estaba afectado por

¹⁷² Esto no resulta un caso singular, pues muchos de los latinoamericanos de la época que no habían viajado a Europa –como Palma– configuraban su visión del espacio europeo a través de libros. Esto verdad sencilla refuta la disparatada idea de Gabriela Mora de asemejar las transformaciones sociales del espacio histórico peruano y del espacio histórico europeo. Cfr. MORA, Gabriela. *Clemente Palma: El Modernismo en su Versión Decadente y Gótica*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2000, p. 15.

¹⁷³ PALMA, Clemente. Ob. cit. p. 3-4. La identificación del espacio social-histórico europeo con el espacio de la “Humanidad” expresa bien el entramado ideológico que está en la base del pensamiento de Palma. De su visión podríamos deducir que el espacio de la no-humanidad serían los no europeos, es decir, los negros, chinos, indios americanos, etc. Según Aníbal Quijano el poder colonial se sustenta sobre la idea de la superioridad racial y sobre la base de considerar a Europa como el futuro de la Humanidad y de ubicar a las demás sociedades en el marco de lo primitivo o atrasado: «los europeos generaron una nueva perspectiva temporal de la historia y re-ubicaron a los pueblos colonizados, y a sus respectivas historias y culturas, en el pasado de una trayectoria histórica cuya culminación era Europa. Pero, notablemente, no es una misma línea de continuidad con los europeos, sino en otra categoría naturalmente diferente. Los pueblos colonizados eran razas *inferiores* y –por ello- *anteriores* a los europeos.» Cfr. QUIJANO, Aníbal. “La colonialidad del poder; eurocentrismo y América Latina” En: La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Edgardo Lander (compilador). Buenos Aires, CLACSO, 2000, pp. 210 – 211.

los trastornos de la modernidad. El único medio para sentirse parte de dicho proceso era insertándose en el campo de las ideas. La asimilación de las ideas modernas "encubría" en buena parte la premodernidad de las condiciones sociales. Al enfocar su estudio en los problemas filosóficos y artísticos, Palma se inserta en el espacio moderno, ya que el pensamiento europeo es también propiedad de los descendientes de colonizadores. De esta forma, el ensayista se incluye en la dinámica de la modernidad europea sin la necesidad de la experiencia real de ella. Los libros son su único pasaporte hacia el mundo moderno. La experiencia de la modernidad en Palma resulta así más virtual que real.

Clemente Palma asume que la modernidad es una etapa de crisis a nivel del pensamiento, una crisis ligada a la decadencia de una época y el arribo de otra. Entiende que se halla inmerso en una sociedad en transformación: «Se siente la lenta gestación de los ideales en todo orden, todo se agita, bulle, palpita: es el movimiento doloroso de la madre queriente próximo el momento del alumbramiento.» La percepción de Clemente Palma de la realidad es la de un mundo en pronta disolución, esto es, el estadio intermedio entre dos formas distintas de civilización. Esta percepción generará a lo largo de todo el ensayo que Palma asuma posturas contrarias, por ejemplo, cuando afirma que el ateísmo es la evolución mayor de las ideas filosóficas, no obstante, entiende que es consecuencia de una «positivismo brutal.» La valoración ambigua de Palma respecto de lo que él interpreta como modernidad está en que él se ubica entre un mundo tradicional con el que se siente identificado y un posible mundo futuro, que desde su mirada teleológica siempre será una evolución respecto del estadio anterior.

3.2.2. La evolución intelectual del ateísmo, las reacciones del satanismo y los poetas satánicos:

Inicia Palma el capítulo primero de su tesis con la siguiente afirmación:

El ateísmo es la forma menos artística de las lucubraciones filosóficas y religiosas. El mundo sin Dios, sin ordenador, sin creador, surgiendo del abismo por fuerzas inmanentes y eternas. En torno de la pregunta ¿hay Dios? Han girado todas las filosofías sin resolver el intrincado problema de la existencia divina: la fe no es solución de la inteligencia.¹⁷⁴

Palma entiende que el ateísmo es producto del progreso intelectual del hombre, que tiene su sustento en la razón y el análisis, en la disciplina y en el conocimiento científico. El progreso del hombre, sus descubrimientos, su disciplina filosófica han servido para que el ser humano descubra la verdad del universo: no existe un Dios. Para Palma el ateísmo ha surgido en los pueblos civilizados y pensadores, en los pueblos meditadores y fríos que han llegado a un alto grado de cultura. Explica que en la infancia de la Humanidad, los pueblos se constituyen en torno a la idea de Dios, ya que en él se funda la autoridad de la legislación. La autoridad en esta etapa de la vida no puede ser racional, pues las necesidades primarias del hombre son más fuertes. Se necesita de una idea que sugestione a las masas para dominarlas. La humanidad, que en sus inicios es imaginativa y fantasiosa, acepta este principio sobrenatural. Refiriéndose a los gobernantes de la antigüedad afirma lo siguiente:

Hipnotizadores de talento, han sugestionado y operado a bestias catalépticas deslumbradas con el resplandor del principio religioso, no bajo el aspecto meramente especulativo, forma impropia para cerebros

¹⁷⁴ PALMA, Clemente. ob. cit. p. 4.

en gestación, sino bajo la forma eminentemente sensible que hiciera honda huella en la imaginación y en los nervios de la raza.¹⁷⁵

Palma explica que con el paso de los siglos, la humanidad se hace más racional, su nivel intelectual sube, y los pueblos aceptan con más conciencia el principio religioso. Esto a causa de que la religión ha sido benéfica, útil. Ella va cambiando según las necesidades morales del hombre. Pero llega el momento en que el hombre «es más intelectual que sensible» y entonces comienza la demolición de todas las creencias religiosas a través del análisis y el razonamiento. Al buscar a Dios, ya no por el medio de la fe, sino de la razón «encuentra el vacío, la sombra, el misterio.»¹⁷⁶ Para Palma el ateísmo es el producto de la evolución del hombre. Este en un inicio es guiado por su conciencia predominantemente sensorial, fantástica, imaginativa que cree en lo sobrenatural. Luego su mentalidad se hace más racional y fría, deshace con el análisis los mitos primitivos: «Tal es, señores, el proceso del ateísmo en la vida de los pueblos. Sólo llega a surgir, razonado y frío, en los pueblos que han llegado a una alto desarrollo de cultura intelectual...»¹⁷⁷

Siguiendo esta línea argumentativa, Palma afirma que la moral del ateísmo es mejor que la moral cristiana, porque no se basa en la lógica del premio y la recompensa y porque se sustenta en el principio racional de que el bien es siempre benéfico. Bajo esta lógica argumentativa, Clemente Palma deslinda moral de religión. Para él ambos conceptos son principios ontológicos distintos. En cambio, entiende que estética y religión van de la mano: el rito es el principio estético de la religión. ¿Por qué lo

¹⁷⁵ Ob. cit. p. 6 - 7

¹⁷⁶ Ob. cit. p. 7

¹⁷⁷ Ob. cit. p. 8

estético está ligado a la religión? Porque esta busca sugestionar los nervios de los creyentes mediante aquel.

Una de las características del hombre del pueblo es que es profundamente religioso, es decir, necesita creer en una entidad superior, por ello, no se podría instalar el ateísmo. Este tiene el defecto de no ser un principio de socialización, sino de apartamiento y abstracción. Si el ateísmo llegara al pueblo, este lo interiorizaría como una religión. Buscaría adorar a los pensadores de la ciencia moderna como antes adoraba a sus ídolos. El pueblo necesita de creencias no de principios racionales. Palma identifica lo religioso como un sentimiento de adoración por una entidad superior. El pueblo, por esa razón, no puede ser ateo.

No obstante, visto todo esto, Palma termina concluyendo que todo eso sucede «en un orden puramente teórico.»¹⁷⁸ Comprende que no puede haber pueblos ateos, pues la evolución del pensamiento es paulatina y desigual. El ateísmo está reservado para una aristocracia intelectual.

Habiendo visto las bondades del ateísmo, de su superioridad moral y su configuración como producto de la inteligencia, Palma pasa a señalar que el proceso de develación de la inexistencia de un Dios es doloroso, pues abre al hombre la puerta de un mundo vacío y desolado. Ante esta situación surge en el hombre:

un despertar de la bestia religiosa que tiende a poblar los cielos y ver allá, en las alturas, la faz bondadosa de un Creador que se preocupa de nuestra suerte. Puede el razonamiento traernos la convicción de que no existe tal Hacedor y que el universo es padre de sí mismo, la negativa

¹⁷⁸ Ob. cit. p. 9.

jamás será completa porque hay algo que se rebela contra el vacío, que se subleva contra el aislamiento, y ese algo es la imaginación, es el sentimiento. Y efectivamente jamás ha sido la creencia de Dios una necesidad e la inteligencia¹⁷⁹.

Para Palma, la imaginación, la fantasía y el sentimiento constituyen la fuerza que niega el ateísmo. El hombre tiende a llenar ese vacío, por un ansia de transcendencia. No acepta que el hombre y el universo carezcan de una dimensión espiritual más allá de la materia. La imaginación obedeciendo a esa ansia de inmortalidad, puebla ese vacío real con la presencia de un ser sobrenatural y benéfico, esto es, Dios.

Hasta aquí podemos afirmar que Palma vuelve a su dicotomía intelecto-sentimiento o razón-imaginación. El conocimiento basado en la razón y el intelecto son prueba del progreso humano; en cambio, la imaginación y la fantasía están ligadas a la creencia, no al conocimiento objetivo. La imaginación guarda relación con necesidades sentimentales, existenciales y religiosas del ser humano:

La imaginación siempre en pos de fantasmas, de creaciones extraordinarias, siempre pugnando por salir de las esferas posibles de la idea para sumergirse en las nebulosidades de lo maravillosos y supra-sensible, es el alma de toda religión. La imaginación es quien hace a Dios, quien estimula al razonamiento en la creación o suposición de los atributos divinos. Después de esta labor práctica de la fantasía, el sentimiento experimenta la necesidad de dirigirse a ese ser creado para hacerlo árbitro de nuestros destinos.¹⁸⁰

Resulta interesante ahora observar a quienes atribuye Palma la cualidad de la imaginación: las mujeres, los poetas, los sacerdotes, el pueblo ignorante, los niños y los

¹⁷⁹ Ob. cit. p. 5

¹⁸⁰ Ob. cit. p. 6.

pueblos primitivos. Por oposición, la actividad intelectual es propia del varón y del filósofo. Esto explica también por qué Palma califica a los pueblos pensadores como fríos. De esta forma la imaginación poética, la religión, todo aquello que comporte una exaltación de las capacidades sensoriales del hombre es un retroceso, una decadencia. No obstante, Clemente Palma llega a identificarse con esta necesidad imperiosa de la imaginación para llenar el vacío de la existencia de Dios:

...hay que salvar el abismo, porque es horrible la oscuridad; instintivamente [el pueblo] retrocede espantado ante la idea de arrojarse de cabeza en la noche negra, sin fin, silenciosa y fría de la anonadación. No, hay que poner luz, mucha luz, para que no se ennegrezcan nuestras preocupaciones actuales; hay que poner dicha, mucha dicha, para consolarnos de **nuestras actuales amarguras**; es preciso que el mármol del sepulcro sea, no el trampolín en que se da el salto moral a la nada, sino el puente blanco entre dos vidas, la triste conocida y la inefable y venturosa presentida.¹⁸¹ (Énfasis mío)

La conciencia de Palma oscila entre la superioridad intelectual, el valor de verdad y la entereza moral del ateísmo y la necesidad de creer, la necesidad de llenar ese vacío que deja la existencia de Dios. Palma, en este ensayo, plasma su conciencia contradictoria, jaloneada por dos polos: el mundo tradicional al que pertenece y el mundo que imagina como el futuro evolucionado de la Humanidad. Esta conciencia se expresa muy claramente en el siguiente párrafo:

Y como este positivismo brutal es desconsolador, no solo para las multitudes, agolpadas en las faldas de la escabrosa montaña de la vida, sino que lo es para la fantasía del artista y la imaginación femenina, se hace necesario crear aquello que no se tiene; se hace necesario idealizar,

¹⁸¹ Ob.cit. p. 11.

llevar al espíritu a regiones fantásticas, a los países misteriosos de la ilusión, sea hermosa u horrible, sea divina o diabólica, pero siempre lejos de ese abismo en cuyo fondo no hay sino unas cuantas leyes generales que se desenvuelven con inexorable frialdad.¹⁸²

A modo de síntesis observamos que Palma ubica por un lado el progreso del hombre a través de una élite intelectual, la cual llega a las más asombrosas verdades por medio del análisis y la racionalidad, de la templanza y la contención, del autodomínio de las emociones. Coexistente con esta élite está el pueblo, el cual es emotivo, sensual y fantasioso. Su relación con el mundo se basa en un sistema de creencias denominado religión. La élite intelectual llega por su raciocinio a saber la verdad de que no existe Dios, se independiza de esa creencia -ahora considerada primitiva- y siente un hombre superior porque sabe que todo logro es producto de sus fuerzas. El pueblo, en cambio, no podría aceptar esta verdad a secas pues en interior anida una necesidad más fuerte de creer en algo superior. El pueblo además es más sensible que racional, se guía de creencias y sugerencias, y la religión es sugestiva pues tiene como aliado al arte. El ateísmo para llegar al pueblo tendría que tomar la forma de un culto y un rito, pero esto no es posible.

Podemos deducir a partir de lo visto que para Palma existen dos grandes fuerzas en la Humanidad. Primero está la fuerza del progreso representado por el pensamiento racional, el positivismo y el ateísmo que niegan al hombre de una trascendencia espiritual. Este positivismo genera en el siglo XIX una reacción sensual de la sociedad moderna, donde la imaginación, el uso de drogas, de estimulantes llenan el vacío existencial del ser humano. Esta gran reacción da mayor importancia a los nervios, a las

¹⁸² Ob. cit. p. 24

fuerzas instintivas y corporales del hombre, es decir, de todo lo que se oponga a la razón fría y desoladora:

Es necesario alocarse, ensordecirse con el bullicio que forman esas creaciones imaginativas, que violentan los nervios hasta la enfermedad, porque ellas son preferibles a ese impasible silencio de las leyes que no hablan pero obran. Por eso el creyente, al encontrarse con que la vida, arrastrada por leyes inalterable, sigue su curso, sin preocuparse de sus angustias, de sus gritos de desesperación, sin darle gusto cuando le pide que desvíe un poquito su camino y satisfaga sus ensueños y ambiciones; cree que es Dios que esta sordo, y recurre al Diablo que quizás tenga mejor oído.¹⁸³

Richepin, Baudelaire, Huysmans y Carducci serían los grandes representantes de esta reacción contra el positivismo en la literatura finisecular. El principal de ellos sería Baudelaire a quien le atribuye Palma el haber descubierto que en el mal también existe una belleza, oculta y extraña, pero, al fin, artístico:

Baudelaire (...) es un poeta de inspiración verdaderamente artística: comprendió que en la maldad, que en todo aquello que repugna a la vulgaridad, hay una belleza enterrada que podrá ser aterradora, que podrá ser mórbida, pero que al fin es una belleza capaz de producir una emoción estética (...) Entonces surgió de su temperamento, eminentemente nervioso, esa floración de adelfas que llamó *Las flores del mal*. Macábrico, satanista, exótico, es el padre intelectual de la nueva raza de escritores que se ha apoderado del arte, con las banderas de la rebelión desplegadas y ondeando al viento de histeria y neurosis que sopla en el espíritu moderno.¹⁸⁴

La posición de Palma respecto a la literatura finisecular es bastante ambigua. Al definirla como una reacción sensualista y neurótica la descalifica, pues entiende que

¹⁸³ Íbidem

¹⁸⁴ Ob. cit. p. 34 – 35.

esto va contra el principio racional del progreso. Al mismo tiempo admira a estos escritores, ellos son la reacción contra el vacío existencial y son descubridores de una belleza distinta de la tradicional. Lo sensual, la excitación de los sentidos, la fuerza de los instintos y los nervios están identificados en Palma con lo femenino, lo infantil y lo primitivo; en cambio, la razón, la filosofía y el saber científico, con el progreso, lo masculino y el autocontrol de las emociones y la fortaleza moral. Por otra parte, Palma valora de Baudelaire al romántico, al cultivador de la estética de lo grotesco, no al teorizador de las correspondencias.

Ahora nos interesa señalar aquí cómo Palma convierte tiempo después esta concepción del arte como reacción contra el positivismo desolador, frío y desmitificador de creencias religiosas y divinas del hombre en una concepción estética personal:

Un cuento no es necesariamente fantástico e imaginativo, *un cuento debe buscar la dislocación de la normalidad*, una escapada de esa realidad vulgar, para hacer escarceos de idealismos en el pasado, en el futuro y en el presente mismo (...) Siempre se ha dicho de todo lo que no es verdad corriente y moliente, *sino una exaltación de lo bueno o lo malo*, de todo que una floración de la fantasía idealizadora, de todo vagar de ensueños, de todo lo que corresponde a la impulsiva existencia de llevar el espíritu por senderos distintos de los que recorre nuestra existencia: -el cuento! (...) **nuestras almas cansadas respiran el perfume y buscan matices de idealidad dentro de estos parques sistemados de la civilización y de la vida moderna.**¹⁸⁵ (Énfasis mío)

A parte de concebir el arte como una reacción contra la vida racionalizada de la modernidad, Palma hace suya la estética de lo grotesco. Podemos concluir entonces que

¹⁸⁵Palma, Clemente. "Prólogo a Paisajes íntimos". En: *Balnearios*, Año I, N° 48, Lima 2 de julio de 1911, p. 1

la literatura de Palma tiene un sustrato ideológico romántico. La personificación del diablo en los cuentos de Palma, en este sentido, más que un principio ético trasgresor, es un principio estético.

Para Palma la modernidad no posee belleza artística, su principio de progreso es contrario al arte. La imaginación nos lleva así a mundos de ensueño, nos lleva a huir de la realidad. Extraña paradoja, pues será Baudelaire, el modelo de Palma, quizá el primero en encontrar inspiración artística en la vida moderna del hombre.¹⁸⁶

Hasta esta parte, podemos resumir las ideas de Palma de la siguiente forma:

- El ateísmo constituye una evolución intelectual en el desarrollo humano y lo racional, lo analítico constituyen un principio de superioridad.
- La filosofía y la ciencia son manifestaciones de lo racional. Tienen la connotación de lo masculino y lo superior.
- La imaginación es el principio de excitabilidad de los nervios. Pertenece al campo de lo sensual y es un principio inferior, pues se halla principalmente en los pueblos primitivos, las mujeres, los niños, los sacerdotes y los poetas.
- La imaginación llena el vacío existencial en el hombre producido por los descubrimientos de la ciencia, la cual demuestra la inexistencia de un Creador. La imaginación está en la base del principio religioso y artístico.

¹⁸⁶ Cfr. BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1988. En este libro se estudia la relación entre Baudelaire y la modernidad. Revisar el capítulo: Baudelaire: el modernismo en la calle.

- En la modernidad, existe la confrontación entre el positivismo que despoja al mundo y al hombre de su aura divina y la reacción sensualista de la literatura que privilegia la imaginación, la excitabilidad de los nervios, la locura del fantasear, la visita a regiones desconocidas a través de las drogas.
- Palma muestra una actitud ambivalente ante estas dos fuerzas. Por un lado reconoce la primacía de lo racional (filosofía y ciencia); de otro, se siente atraído por esa gran reacción sensual de la literatura moderna. Palma rescata en este movimiento el hallazgo de una estética del mal.
- Palma asume como principio estético la concepción del arte como reacción contra el positivismo frío y desmitificador de la modernidad.

3.2.3. Análisis del relato “Las vampiras” a partir de las ideas estéticas de Clemente

Palma:

Enfocándonos ya en la propuesta de Clemente Palma, el autor enfatiza el relieve del simbolismo de ideas, ¿qué daba a entender por esto? Es la armonización de un contenido filosófico, sea este una doctrina o una visión de vida, y la forma literaria. Palma afirma que la finalidad de una obra literaria no es hacer filosofía, sino hacerla sentir al lector. De allí que uno de los procedimientos formales característicos de la obra de Palma sea el uso de fantasías alegóricas. Como sabemos la alegoría es definida tradicionalmente como un simbolismo de relación biunívoca, es decir, cada símbolo o fantasía es portador de una idea respectiva. La alegoría difícilmente tiende hacia la

polisemia. Para cerrar esta idea, en una carta dirigida a su padre, Clemente Palma afirma respecto a sus cuentos:

La selección que hecho para este primer librejo es puramente de e si bien encierran tesis filosóficas, religiosa o social tienen la forma de cuento, y todos o la mayor parte desarrolla alguna idea de las que el criterio ortodoxo considera y juzga impía o inmoral.¹⁸⁷

Me interesa resaltar la coherencia entre el crítico, el esteta y el creador. Para ello, me interesa examinar “Las vampiras”, que aparece en la segunda edición de los *Cuentos malévolos*.

La trama del cuento es sencilla. Stanislas, el protagonista de la historia, sufre de una extraña enfermedad que lo adelgaza, sin embargo, él no siente ninguna dolencia ni física ni moral, por el contrario, se siente sano, vital y con un apetito desmedido. Debido a la insistencia de su novia Natalia y su madre, Stanislas va a visitar a un amigo médico, el doctor Max Bing, quien luego de examinarlo le asegura que es víctima de vampiras, seres con fuerzas ocultas y misteriosas que la ciencia no ha logrado explicar. De esta forma, el médico amigo refiere a Stanislas la historia de un joven apuesto llamado Hansen quien murió víctima de las vampiras y explica racionalmente la presencia de estos seres: las vampiras son la materialización espiritual del deseo sexual femenino, una proyección incorpórea de su psiquis, que en las noches emergen de la región oscura de la mente y asedian al hombre deseado, absorbiéndole la sangre. Desde la perspectiva del médico esto era producto de que junto al amor también evolucionan ciertos instintos sanguinarios y feroces, y en muchas especies el amor es el antecedente de la muerte. En

¹⁸⁷ PALMA, Clemente. *Narrativa completa*. Tomo II. Edición, prólogo y cronología de Ricardo Sumalavia. Lima, PUCP, 2006, p. 379.

el desarrollo de la trama de la historia, Stanislas descubre que la vampira que le succionaba la sangre era su novia, a lo que el médico le recomienda que la mejor cura era casándose con ella:

No debes tener ninguna idea depresiva sobre tu novia, la cual merece tu amor y respeto, porque es pura como los ángeles. Los que hay es que no porque sea pura, inocente y buena, deja de ser mujer, y como tal tiene imaginación, deseos, ensueños y cálculos de felicidad; tiene nervios, tiene ardores y vehemencias naturales, y, sobre todo ama con ese amor equilibrado de las naturalezas sanas. Son sus deseos, sus curiosidades de novia, sus pensamiento intenso sobre ti, los que han ido a buscarte anoche. Los pensamientos, en ciertos casos, pueden exteriorizarse, personalizarse, es decir, vivir y obrar, por cierta energía latente e inconsciente que los acompaña, como seres activos, como entidades sustantivas, como personas.¹⁸⁸

Interesa resalta cómo el doctor Bing explica racionalmente el fenómeno paranormal del vampirismo. A nivel del cuento se conserva el aura fantástica, pues se da a entender que de subconsciente del ser humano se materializan fuerzas ocultas de carácter instintivo. Pero en el nivel de la interpretación ya nada es posible de interpretar, pues en la historia misma se explica la anormalidad de los sucesos que conllevan a la enfermedad de Stanilas. Este desmantelamiento de la alegoría descubre el tipo de lector que tiene en mente Clemente Palma: un lector pasivo. La metáfora del vampiro es llevada al terreno de lo racional, es explicada como símbolo. Haber dejado sin explicación racional el fenómeno del vampirismo habría sido dejar sin racionalizar al cuento. Aunque la visión que se desprende del cuento está relacionada al ámbito del esoterismo, en lo formal tiene una forma alegórica, incluso se construye como una moraleja sobre la sexualidad

¹⁸⁸ PALMA, Clemente. *Narrativa completa*. Tomo I. Edición, prólogo y cronología de Ricardo Sumalavia. Lima, PUCP, 2006, p. 342

femenina. La postura ideológica del médico Bing, y por ende, la del narrador es conservadora: el lugar adecuado para que la mujer libere su sexualidad es dentro del matrimonio, fuera de él se vuelve una fuerza negativa.

Otros cuentos de Palma que comportan esta estructura son Parábola, El quinto evangelio y El hijo pródigo. Observamos que los personajes de estos relatos portan valores o posturas filosófico-éticas. Encarnan conceptos y esto se hace evidente en los diálogos, los cuales tienen la forma de largos monólogos donde cada personaje expone su visión de la vida.

No obstante, existen otros cuentos donde se abole toda posibilidad de explicación. Y son los cuentos menos envejecidos de Palma: La granja blanca y El príncipe alacrán. Aquí la composición literaria, la trama se impone a la exposición de ideas filosóficas. El sentido del texto no aparece develado y el lector se queda con la incertidumbre sobre la veracidad de los hechos. Cabe rescatar, por último, que Clemente Palma utiliza en estos cuentos la denominada estética de lo grotesco, hilo unificador de la estética palmista.

CONCLUSIONES:

- 1) Inicialmente el modernismo fue una reacción contra la preceptiva neoclásica española del siglo XIX y el anquilosamiento de formas literarias, por ello se preocupó por la renovación de los recursos formales del idioma como el metro, la rima, el verso libre, etc. Además asimiló y sintetizó los aportes literarios del romanticismo, naturalismo, parnasianismo, simbolismo y decadentismo.
- 2) Los orígenes del modernismo se remontan hacia 1875 y surge de la inquietud intelectual y artística de dos prosistas fundamentales para el movimiento: José Martí y Gutiérrez Nájera. Ambos iniciarán dos tendencias dentro del modernismo: una entroncada a la tradición clásica española y otra ligada a la influencia de la prosa francesa finisecular. El año referencial del inicio del modernismo es 1882, cuando Martí cristaliza el proyecto de renovación de la prosa castellana. El otro hito es 1884 con la publicación de cuentos frágiles de Nájera.
- 3) La vertiente ligada a la literatura finisecular francesa será la predominante en el modernismo luego de la publicación de *Azul y Prosas profanas*. Las características más importantes de esta vertiente serían el exotismo, el preciosismo de la frase, el colorido, la musicalidad, la evocación mitológica, la recreación de mundos de fantasía, etc.
- 4) El modernismo se caracterizó también por ser una etapa de crisis espiritual, una etapa de contradicciones, donde el positivismo impulsa al movimiento, pero es

el espiritualismo el que predomina. Esto se expresa en su angustia ante el porvenir y sobre el sentido de la existencia.

- 5) El modernismo representa para Hispanoamérica la conquista de la independencia literaria y cultural de España, su inserción a la literatura occidental, y la formulación de una voz propia y original.
- 6) En el Perú el modernismo tiene dos vías: la representada por el proyecto renovador de la prosa y el verso de González Prada y la representada por el grupo de *El Iris*. En el primer caso, la renovación del verso y la prosa forma parte de un ideario personal que no tuvo contacto inicial con el modernismo y tampoco trascendencia en el ámbito peruano. En el caso del grupo *El Iris* (1894), el modernismo se percibe como un movimiento exógeno o como la traslación de la escuela “decadentista” a América vía Rubén Darío.
- 7) Los integrantes de *El Iris* luego de la desaparición de la revista, buscaron el apoyo en otras publicaciones para expresar sus inquietudes literarias. Pasaron por un período de silencio y luego produjeron sus mejores obras. Esta etapa de silencio es una etapa formativa, pues *El Iris* no fue manifestación de una conciencia sólida sobre el modernismo, sino producto de una inquietud temprana por el movimiento. Los integrantes de esta revista no habían interiorizado la propuesta del modernismo, por lo cual su apreciación crítica de la estética no tenía su correlato en obras de creación literaria. La maduración del grupo se dio entre 1904 y 1906. Luego de ello inician su repliegue y su subordinación al

proyecto de la generación del novecientos. Los integrantes del grupo El Iris son Clemente Palma, Enrique A. Carrillo y José Santos Chocano.

- 8) La generación del novecientos formuló un proyecto de literatura criolla que desplazó y avasalló el proyecto de una literatura modernista. Este proyecto criollo es construido básicamente por Riva-Agüero, Ventura García Calderón y José Gálvez. Ellos construyen la imagen de una literatura de espíritu criollo como representativo de la nacionalidad peruana.
- 9) El modernismo en el Perú tiene un resurgir con la aparición de la revista *Contemporáneos* en 1909. Los integrantes de esta revista se alimentan de la estética de Darío y de González Prada. Cancelado este proyecto, sus integrantes crearán publicaciones alternativas para suplirla como el semanario *Balnearios*. Luego seguirán los proyectos *Cultura* y *Colónida*. Los miembros más conspicuos de este grupo son Enrique Bustamante y Ballivián, Alberto Ureta, Abraham Valdelomar, Percy Gibson y José María Eguren. Las manifestaciones tardías del modernismo en el Perú, cuando la vanguardia comenzaba a afincarse, son los libros de cuentos *La venganza del cóndor* y *Los cuentos andinos*.
- 10) Existen dos perspectivas críticas en torno a la obra de Palma. La primera enfatiza en los rasgos modernistas y decadentistas de la obra de Palma. Entiende que Palma es un escritor en concordancia con la estética del modernismo y conciben la obra del autor como un todo coherente. La segunda perspectiva crítica, en cambio, señala que la postura de Palma respecto del modernismo y las innovaciones literarias son de contradicción, pues el escritor peruano se muestra

duramente crítico con el modernismo. Esto se devela a partir de la producción crítica de Clemente Palma. Asimismo, Nancy Kason observa que entre los ensayos de Palma y su producción narrativa existe una contradicción, pues en los ensayos se critica el cultivo del tema del satanismo, mientras en los cuentos se desarrolla este tópico.

- 11) En *Excursión literaria*, libro ensayístico de Clemente Palma, podemos observar que el escritor presenta una visión contrariada de la literatura finisecular francesa, pues la considera producto de la decadencia, pero a la vez reconoce sus innovaciones estéticas.
- 12) Podemos afirmar que Palma configura una primera dicotomía sobre los conceptos de razón – sensualidad o razón – cuerpo, como dos fuerzas que se oponen y se niegan. Sobre esta estructura elemental entiende que la innovación literaria finisecular francesa es producto de una decadencia de la Humanidad, razonamiento que articula una primera contradicción. Palma se siente entusiasmado por la libertad artística, pero a la vez siente que esta es en realidad libertinaje y artificio. Palma tiene una valoración oscilante sobre la libertad artística.
- 13) Un segundo punto guarda relación con las afinidades y gustos literarios de Palma. Entendemos que para el joven crítico lo grotesco es una de las formas de exploración de lo artístico y que su efecto depende de un procedimiento formal. Asimismo, entiende que en la base de toda obra literaria existe una concepción filosófica que les da universalidad. Sobre la construcción de personajes protagónicos o héroes entiende que los más trascendentes son aquellos

construidos sobre la base de idealizaciones, ya sea como el Quijote o el don Juan de Zorrilla. En el caso del Quijote su valor universal descansa en su concepción filosófica. Finalmente, Clemente Palma se siente entusiasta admirador de la filosofía de Renan de quien rescata la concepción del mal como un elemento regenerador o de fortaleza espiritual: el dolor, el mal engendra esfuerzo.

14) Para Palma toda obra literaria guarda una concepción filosófica. Esta no debe exponerse abiertamente, sino subrepticamente. Para él, la alegoría es el simbolismo por excelencia. De allí que no comprenda el simbolismo de Eguren basado en la capacidad sugestiva de la palabra y la poesía modernista que explota las cualidades sensibles del lenguaje.

15) Palma es partidario de la estética de lo grotesco. Concibe lo grotesco como un procedimiento formal. Esta idea la expone en su defensa de la novela de Zola. Esta visión de lo grotesco como concepción artística se verá reforzada con la lectura de Baudelaire, quien encuentra en el mal una forma peculiar de belleza.

16) En el marco del pensamiento de su época, Palma es partidario de las ideas de Renan. Según la ideología del pensador francés el mal no es origen del pecado, sino que tiene una fuerza benéfica, pues genera esfuerzo. Esta ideología se verá expresada en los cuentos de Palma, tal como “Parábola”

17) En *Filosofía y arte* La imaginación es considerada como el principio de excitabilidad de los nervios. Pertenece al campo de lo sensual y es un opuesto a lo intelectual. Lo sensual o sensorial está ligado al plano del arte, mientras lo intelectual al campo de la filosofía. Esto desencadena en un conflicto, pues en la

modernidad, existe la confrontación entre el positivismo que despoja al mundo y al hombre de su aura divina a través del ateísmo y la reacción sensualista de la literatura que privilegia la imaginación, la excitabilidad de los nervios, la locura del fantasear, la visita a regiones desconocidas a través de las drogas.

18) Palma muestra una actitud ambivalente ante estas dos fuerzas. Por un lado reconoce la primacía de lo racional (filosofía y ciencia); de otro, se siente atraído por esa gran reacción sensual de la literatura moderna. Palma rescata en este movimiento el hallazgo de una estética del mal. Palma convierte el principio efectivo de la imaginación como fuerza sensual en una estética personal.

19) En el cuento “Vampiras” apreciamos cómo se plasma la concepción estética. El cuento es una alegoría, es decir, la conjunción de una forma literaria y de un contenido premeditado. Para Palma esto constituye un verdadero simbolismo.

20) En síntesis, la concepción literaria de Palma de la obra literaria como la conjunción entre un contenido filosófico y una forma literaria genera que se muestre incomprensivo con la literatura modernista. Palma aún maneja una idea tradicional de la literatura. Él no es capaz de comprender la estética del simbolismo ni del modernismo, porque su esquema mental solo concibe el simbolismo de ideas. A la vez Palma se muestra como un escritor actual, porque en sus cuentos recurre a un principio artístico moderno: la estética de lo grotesco. El cuento “Vampiras” es un claro ejemplo de este entramado, pues hallamos tanto el uso del tema de lo grotesco como la estructura alegórica del

relato. Palma se encuentra así atrapado entre una concepción tradicional y una concepción moderna de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

BELEVAN, Harry. *Antología del cuento peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977.

CARRILLO, Enrique. *Obras reunidas*. Edición, prólogo y cronología de Miguel Ángel Rodríguez Rea. Lima, PUCP, 2007.

CASTILLO, Homero. *Estudios críticos sobre el modernismo*. Introducción, selección y bibliografía. Madrid, Editorial Gredos, Colección Biblioteca Románica Hispánica, 1974.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima, Lasontay, 1980.

CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria peruana*. Lima, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), 1989.

DELGADO, Washington. *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima, Ediciones Rikchay Perú, 1984.

EGUREN, José María. *Obras Completas*. Recopilación, edición y estudio crítico a cargo de Ricardo Silva Santisteban. Edición del centenario, Lima, Mosca Azul Editores, 1974.

EIELSON, Jorge E. SALAZAR BONDY, Sebastián, SOLOGUREN, Javier. *La poesía contemporánea del Perú*. Lima, Editorial Cultura Antártica, S.A., 1946.

ESCOBAR, Alberto. *La narración en el Perú*. Segunda edición. Librería Editorial Juan Mejía Baca. Lima, 1960.

ESCOBAR, Alberto. *El cuento peruano. 1825-1925*. Buenos Aires. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.

ESCOBAR, Alberto. *Antología de la poesía peruana*. Lima, Ediciones Nuevo Mundo, 1965.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Páginas libres*. Lima, Editorial Mercurio, 1984.

FERRARI, Américo. *Los sonidos del silencio (Poetas peruanos en el siglo XX)*. Lima, Mosca Azul, 1990.

FLORES GALINDO, Alberto y Manuel BURGA. *Apogeo y crisis de la república aristocrática*. Lima, Ediciones Richkay, 1979.

GÁLVEZ José. *Posibilidad de una genuina literatura nacional*. Lima, Casa editora M. Moral, 1915.

- GARCÍA CALDERÓN, Ventura. *Obras escogidas*. Lima, Ediciones Edubanco, 1986.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del modernismo*. México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1962.
- HONORES, Elton. *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la Metáfora Editores, 2010.
- KASON, Nancy. *Breaking Traditions. The Fiction of Clemente Palma*. Lewisburg Bucknell University Press London and Toronto: Associated University Presses, 1988.
- LOAYZA, Luis. *Sobre el novecientos*. Lima, Mosca Azul Editores, 1990.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Orbis Ventures. S.A. 2005.
- MONGUIÓ, Luis. *La poesía posmodernista peruana*. México, D.F. Fondo de Cultura Económica, 1954.
- MORA, Gabriela. *Clemente Palma: El Modernismo en su Versión Decadente y Gótica*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2000.
- NÚÑEZ, Estuardo. *La literatura peruana del siglo XX (1900-1965)*. México. Editorial Pomarca, 1965.
- OVIEDO, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano (1830-1920)*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- PALMA, Clemente. *Excursión literaria*. Lima, Imprenta de *El Comercio*, 1895.
- PALMA, Clemente. *Filosofía y arte*. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1895.
- PALMA Clemente. *La nieta del oidor*. Prólogo de Ricardo Silva Santisteban. Lima, Ediciones Kuntur, 1986.
- PALMA, Clemente. *Narrativa completa*. Edición, prólogo y cronología de Ricardo Sumalavia. Lima, PUCP, 2006.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974.
- RIVA-AGÜERO, José de la. *El carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima, PUCP, 1962.
- RIVA-AGÜERO, José de la. *Del Inca Garcilaso a Eguren*. Lima, PUCP, Recopilación y notas de César Pacheco Vélez y Alberto Varillas Montenegro, 1962.
- RODO, José Enrique. *Ariel y otros ensayos*. Lima, Empresa Periodística Visión Peruana. S.A. 1988.

SILVA SANTISTEBAN, Ricardo (comp.). *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. Lima, Universidad del pacífico, 1977

TAINÉ, Hipólito. *La naturaleza de la obra de arte*. México D.F. Editorial Grijalbo S.A. 1916.

VALDELOMAR, Abraham. *Belmonte, el trágico. Ensayo de una estética futura, a través de un arte nuevo*. Lima, Tipografía y Encuadernación de la Penitenciaría, 1918.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel. *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana*. Lima. Universidad Federico Villarreal, 2002.

ENSAYOS Y ARTÍCULOS EN REVISTAS Y PERIÓDICOS

ABRIL, Xavier. «Clemente Palma». En: *Cultura peruana*. Lima, año VI, N° 28, diciembre de 1946.

BUSTAMANTE Y BALLIVIÁN, Enrique. «Hacia la belleza y la armonía». En: *Balnearios*, Año II, N° 54. Lima, 22 de octubre de 1911.

BUSTAMANTE Y BALLIVIÁN, Enrique. «Hacia la belleza y la armonía II». En: *Balnearios*, Año II. N° 56. Lima, noviembre 5 de 1911.

CARTER, Boyd. «Darío y el modernismo en *El Iris* (1894) de Clemente Palma» En: *Revista Iberoamericana*, N° 64, julio-diciembre de 1967.

CARTER, Boyd. «Clemente Palma en *Prisma*: sobre Darío y el modernismo» En: *Revista Iberoamericana*, N° 69, setiembre-diciembre de 1969.

EGUREN, José María. «Notas marginales». En: *Contemporáneos* N° 10. Lima 1 de setiembre de 1909.

GONZÁLEZ ESPITIA, Juan Carlos. «Clemente Palma y Vargas Vila: a contrapelo de la narrativa fundacional». En: *Universitas Humanística* N° 54, julio-diciembre. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana, 2002.

LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique. «Recordando a Clemente Palma». En: Suplemento Dominical de *El Comercio*. Lima, 7 de junio de 1953.

LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago. «Racialismo e identidad (Palma, González Prada y Mariátegui)». En: *Lienzo* N° 17, Lima, 1996.

MUÑOZ, Alfredo. En: *Balnearios*, N° 1. Lima, 16 de octubre de 1910.

NÚÑEZ, ESTUARDO. «Las generaciones posrománticas del Perú». En: *Letras*, Lima, N° 5, 3er cuatrimestre, 1936.

PALMA, Clemente, «Notas de artes y letras», En: *Variedades*, Lima, N° 454, 11 de noviembre de 1916.

PALMA, Clemente «Notas de artes y letras», En: *Ilustración Peruana*. Lima. N°118. Enero de 1912.

SUMALAVIA, Ricardo. «Aproximaciones al ideal estético en Cuentos malévolos de Clemente Palma». En: *Ajos y zafiros* N° 3/4 Lima, año 4. 2002.

ULLOA, Luis. «Los balnearios». En: *Balnearios*, Año I, N° 1. Lima, 16 de octubre de 1910.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel. «Morx ex vita, de Clemente Palma». En: *Ajos y zafiros* N° 1. Lima, octubre de 1998.

VIÑUALES GUILLÉN, Pedro Pablo. «Clemente Palma: la malicia del contador». En: *Anales de la literatura hispanoamericana*. Madrid. Universidad Complutense, N° 20, 1991.

ZAVALETA, Clemente Palma. «Los cuentos de Clemente Palma». En: *Alma Mater* N° 13 y 14. Lima, agosto de 1997.

ZULEN, Pedro. «Un neosimbolismo poético» En: *Ilustración Peruana* N° 112. Lima, noviembre 22 de 1911.

ARTÍCULOS Y LIBROS DE FUENTES VIRTUALES

VALERA, Juan. *Discursos académicos*. Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. 26 de febrero, 16 h, <[SANCHOLUZ Carolina. “Lecturas del Decadentismo en “De sobremesa” de José Asunción Silva”. Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2011. 25 de enero del 2014, 14 h, <\[## **TESIS**\]\(http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lecturas-del-decadentismo-en-de-sobremesa-de-jose-asuncion-silva/html/3f793754-7a45-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html#I_0_></p>
</div>
<div data-bbox=\)](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/discursos-academicos--0/html/ff395d86-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_2_></p>
</div>
<div data-bbox=)

LINO SALVADOR, Luis Eduardo. *El estudio del código métrico-rítmico en González Prada, Eguren y Valdelomar*. Tesis para obtener el grado de Magister de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013.

SÁNCHEZ FRANCO, Moisés. *La representación del sujeto aristócrata y del sujeto juvenil drogado en Historietas malignas de Clemente Palma*. Tesis para obtener el grado de licenciatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007.