

La revista silenciada: disquisiciones sobre el decadentismo en *El Iris* (1893-1894) de Vicente H. Delgado y Clemente Palma

The Silent Magazine: Disquisitions on Decadence in *El Iris* (1893-1894) by Vicente H. Delgado and Clemente Palma

Helen Garnica Brocos

Michigan State University, Estados Unidos

Red Interdisciplinaria de Estudios Latinoamericanos Siglo XIX, Perú

ID: <https://orcid.org/0000-0001-9644-0913>

hegarbro@gmail.com

RESUMEN

La comprensión del discurso en torno al decadentismo en el Perú, durante el periodo de entresiglos, implica volver la mirada hacia la prensa, la cual adquirió un rol central en el proceso de reconstrucción nacional ocurrido tras la Guerra del Pacífico, además de mostrar los reveses y anhelos del país respecto a la modernidad imaginada desde la capital. En ese sentido, *El Iris. Revista Mensual de Literatura y Ciencia* (1893-1894) representó un eje fundamental para trazar las inquietudes de una nueva generación de artistas que buscó evadir el llamamiento de una literatura comprometida proclamada desde círculos como *El Ateneo de Lima*. Por tal razón, este trabajo se concentrará en la discusión sobre el decadentismo planteada desde *El Iris*, revista de breve existencia dirigida por Vicente H. Delgado y Clemente Palma.

PALABRAS CLAVE

Campo literario, decadentismo, *El Iris*, Vicente H. Delgado, Clemente Palma.

ABSTRACT

The understanding of the discourse around decadence and modernism in Peru, between centuries, implies looking back at the press, which acquires a main role in the process of national reconstruction that occurred after the Guerra del Pacífico, in addition to showing the setbacks and desires of the country around modernity imagined from the capital. For that reason, *El Iris. Revista Mensual de Literatura y Ciencia* (1893-1894), became a fundamental axis to trace the concerns of a new generation of artists who sought to evade the appeal of a committed literature pro-

claimed from circles such as *El Ateneo de Lima*. This work will focus on the discussion about decadence raised from *El Iris*, a short-lived magazine directed by Vicente H. Delgado and Clemente Palma.

KEYWORDS

Literary field, Decadentism, *El Iris*, Vicente H. Delgado, Clemente Palma.

RECEPCIÓN: 23/06/2022

ACEPTACIÓN: 13/09/2022

Los cantos y las blasfemias del Simbolismo Decadente, levantan espumas y rugidos entre los partidarios del *criticonismo*: las espumas les producen el delirio depresivo; los rugidos les envenenan los centros nerviosos, aceleran la coagulación de las células grises.

Pedro César Dominici

La Guerra del Pacífico (1879-1883), más allá del desastre económico y moral que resultó para el Perú, significó, también, una honda crisis espiritual que conmovió a la clase política e intelectual del país. De hecho, Eugenio Larrabure y Unanue, político y hombre de letras, refirió que la reapertura del Club Literario, un espacio dedicado a las artes, se gestó como una tarea cercana a lo milagroso, porque “imposible parecía hacer revivir una asociación científica y literaria” (Larrabure, 1886: 20). Este proyecto se enlazó con la publicación de *El Ateneo de Lima*, revista que aunaría la reflexión nacional y el quehacer literario en aras del progreso, así como la instalación de la democracia, una vez superado el periodo de turbulencias que supuso el enfrentamiento entre Miguel Iglesias y Andrés Bello Cáceres.¹ De hecho, Ricardo Rossel, presidente de la “Sección de Literatura y Bellas Artes” de dicha publicación, resaltó la

¹ Cabe destacar que la proclamación de Cáceres como presidente el 3 de junio de 1886 no se tradujo en la instalación de una estabilidad plena, en tanto que este, a decir del explorador británico sir Clements Robert Markham, “tenía ante sí una dura y penosa labor. La ruina, la miseria y el abatimiento reinaban por todas partes” (Markham, 1986: 219). La sensación general de abatimiento se puede rastrear, también, en el discurso del doctor Juan Gonzalez Rolando, presidente provisional de El Círculo Demócrata, quien proclamó la inserción del patriotismo tras el advenimiento de “un eco fúnebre como el de la trompeta del Juicio Final, cuando todavía espantados por la sombría magestad de una tempestad política, la guerra entre hermanos, el rayo se hundía sobre nuestras cabezas” (Gonzalez, 1886: 2). Curiosamente, las metáforas apocalípticas y patológicas permearán las diferentes tendencias literarias finiseculares: desde el romanticismo que busca diagnosticar y enmendar las taras de la sociedad hasta la representación monstruosa de las mujeres en la narrativa modernista.

importancia de asignarle un fin práctico al ejercicio literario, pues este debía gestarse como un instrumento que contribuyese a enmendar los yerros que condujeron al desastre nacional. Para el caso del país, la tarea sería doble porque carecía de figuras emblemáticas y la población se encontraba consumida por el marasmo de la derrota:

Necesitamos para cumplirla, literatura útil, y si nos es permitido el calificativo, literatura positiva, práctica, que si es verdadera será bella... Pues decid esa verdad con energía y entereza y seréis escuchados. Renunciad á esa literatura frívola que sólo presenta algunas flores de estilo entre el inútil y pomposo follaje que cubre un asunto trivial. Ofreced, bajo la forma de sobria elocuencia, sano y maduro fruto que pueda saborear con gusto y provecho el que os oye ú os lee. Haced, en fin, literatura de ideas, no de palabras (Rossel, 1886: 27).

La prédica de Rossel no es ajena al campo literario peruano que enarbola el estandarte de lo útil frente a las formas ampulosas que suponen las llamadas influencias extranjeras, las cuales producen, en su perspectiva, *flores de inutilidad*. Es pertinente mencionar que comprendemos, siguiendo a Pierre Bourdieu, la concepción de campo como un espacio permeado por un conjunto de “fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él” (Bourdieu, 1990: 2), de allí que este se constituya como la arena de lucha donde los objetos y sujetos (agentes y audiencia, por ejemplo) ocupan diversas posiciones y roles acordes a su cercanía y distancia con respecto al poder y las instituciones oficiales, de modo que el artista se halla inmerso en una compleja red de relaciones que modelizan su propio acaecer. Retomemos lo siguiente:

El espacio de las tomas de posición tiene una lógica autónoma y la correspondencia entre tal o cual posición y tal o cual toma de posición no se establece directamente, sino sólo por la mediación de los dos sistemas de diferencias, de posiciones distintivas, de desviaciones diferenciales, de oposiciones pertinentes, es decir, en la forma de homología de posición (Bourdieu, 1990: 5).

Es preciso indicar que el juego de posicionamientos implica conexiones, rupturas y oposiciones que determinan la permanencia, emergencia y desplazamientos de diversos movimientos. En este despliegue se actualizan los intereses de los partícipes, la resistencia de las instituciones y el ejercicio del poder sin que ello tienda a una síntesis o conclusión, sino, más bien, a una pugna continua.

En sintonía, la valoración de cada obra implica una propia producción o la generación de la “creencia en el valor de la obra” (Bourdieu, 1990: 10) dentro de las tramas que se trazan en el campo literario. Así, la emergencia de una obra artística se encuentra incrustada entre, por lo menos, dos fuerzas que dan cuenta de su grado de independencia: una jerarquización heterónoma que sindicla la supeditación de un producto artístico en cuanto al poder, y una jerarquización autónoma que señala su grado de independencia.

Para el primer tipo de jerarquía priman las leyes del mercado que, continuamente, demuestran la afiliación de un grupo artístico a la esfera dominante, mientras que el segundo caso revela un objeto literario que traza una línea propia y, en numerosas ocasiones, la generación de una comunidad de lectores mucho más cerrada, donde los consumidores son, a su vez, consumidos. Para Bourdieu, la búsqueda de evasión del mercado “halla su criterio de autenticidad en el desinterés” (Bourdieu, 1990: 17), tal como sucede con los artistas vanguardistas que esgrimen criterios estéticos frente a los comerciales achacados al arte burgués. Empero, esta independencia económica es relativa, y, además, la valoración no solo se materializa en términos pecuniarios, sino también simbólicos.

El valor simbólico se discute, usualmente, en conceptualizaciones de pureza y de compromiso con el arte, de allí que esta independencia peligre cuando “alguno de sus competidores en el seno del campo de producción cultural está de acuerdo con los principios de jerarquización dominantes” (Bourdieu, 1990: 18), pues tal acto devela una lógica que se hermana con las leyes del mercado y sustrae ese cariz meramente artístico bajo el que buscan legitimarse los autores autónomos. Así, la aparición de nuevos escritores en la escena literaria ilustra un posicionamiento que recusa el arte anterior porque este se halla sumido bajo la esfera institucional y de poder, lo cual implica un mayor acceso a la distribución del objeto artístico e, inclusive, una audiencia ya asentada.

Bourdieu reflexiona, de ese modo, en cómo los vanguardistas reclaman una ruptura con sus antecesores, en tanto que homologan originalidad y compromiso artísticos. Curiosamente, la relación con la audiencia y los agentes como productores, pese a estar mediada por condiciones sociales y económicas, posee un punto que escapa a cuestiones objetivas: el gusto que detenta un sustrato resistente a una lectura determinista. Los receptores, en tal forma, no juegan un rol pasivo dentro de la batalla que supone el campo literario, ya que su afinidad o reconocimiento de lo novedoso posibilita la aparición de diversos productos que transitan en las redes que atraviesan el espacio social.

Atendiendo la escena finisecular peruana, cabría preguntarse sobre las redes que recorren nuestro campo literario y la estructura constituida por “una pluralidad de instancias, agentes aislados, como el creador intelectual, o sistemas de agentes, como el sistema de enseñanzas, las academias o los cenáculos que se definen, por lo menos en lo esencial, en su ser y función” (Bourdieu, 2002: 31). Dentro de esta arena de lucha que constituye el campo interactúan los artistas autonombrados como decadentistas, quienes elaboran productos literarios en su rol de consumidores y, a la vez, buscan gestar una red de consumo autónoma. Para el presente trabajo, entonces, nos acercaremos a la concepción de decadentismo y a sus implicancias desplegadas en *El Iris* a partir de la toma de posición que asumieron sus dos directores: Vicente H. Delgado y Clemente Palma.

1. La apertura hacia lo nuevo: *El Iris* bajo la dirección de Vicente H. Delgado

El entresiglo peruano, siguiendo a Luz Morales y Elena Grau, se puede trazar desde 1880 hasta 1918 en el contexto de “las modernidades latinoamericanas” (Morales y Grau, 2020: 11), puesto que la concepción de un Estado-nación se volvió medular y, con ello, se asentó un discurso que reclamaba una mirada predominantemente positivista. Dentro de esta construcción, el artista adquiere el rol de mediador entre la nación imaginada y la persecución de una identidad homogénea. Cabe resaltar que las autoras se distancian de la noción de artista letrado que enarbola Ángel Rama, dado que, en nuestro contexto, no existieron redes de mecenazgo consolidadas y el artista, para fines del XIX, no pudo cimentar un quehacer autónomo, de modo que se veía obligado a participar activamente en política o, la mayoría de las veces, ejercer roles periodísticos:

No estaban dadas las condiciones de posibilidad para una profesionalización del artista que le permitiera vivir exclusivamente del trabajo creativo. Al contrario, estos debieron apelar a cargos públicos u oficios periodísticos para poder dedicarle tiempo a la escritura estética (Ramos, 2009). El problema de la independencia/dependencia del artista respecto a los poderes políticos y económicos es capitalizado por los artistas mediante su literaturización. Es decir, ante esta situación desfavorable, los artistas optaron por transformar sus realidades materiales y existenciales en materia artística (Morales y Grau, 2020: 24).

En dicho espacio literario es que estallan posiciones alternas a la mirada salubre de la burguesía (Clemente Palma,² por ejemplo), tales como “un feminismo feminista, donde se ponen al descubierto las inconsistencias del pacto patriarcal con respecto a las mujeres” (Morales y Grau, 2020: 24), y la búsqueda de la profesionalización a través de los caminos de la prensa. El ejercicio de la autonomía del artista, consecuentemente, conllevará una continua puesta discursiva que socava el sueño de un proyecto nacional homogéneo y saludable. Es más, si seguimos la polaridad entre un arte autónomo y nuevo frente a uno hegemónico y pasado, podemos detectar la persistencia de una mirada negativa sobre las formas que evadían el llamado realista y comprometido con el devenir nacional.

Así, destacamos cómo la suma de utilidad, enfoque positivista y preponderancia del realismo que proclamó Rossel hacia 1886 se aúna directamente con la reflexión

² La relación entre la enfermedad como una metáfora que socava el proyecto modernizador de la nación peruana hacia inicios del siglo XX y la narrativa de Clemente Palma se ha trabajado en la tesis de Helen Garnica: “El discurso de lo mórbido en *Cuentos malévolos* de Clemente Palma: entre las excretas y la sífilis” (Pontificia Universidad Católica del Perú: 2019). Asimismo, se destaca cómo el decadentismo peruano se enlaza con el discurso higienista que da cuenta de la enfermedad sexual como sombra que amenaza el devenir nacional.

filosófica del científico Óscar Miró Quesada, quien, hacia el 1.º de abril de 1909, en *Contemporáneos. Quincenario Nacional de Literatura* —revista que perseguía ser plataforma de las nuevas juventudes y que se enlaza con el modernismo peruano—, glorifica la figura del Zaratustra de Nietzsche desde el discurso poético y su significancia.

En su lectura de Nietzsche, Miró encuentra en Zaratustra la representación de la condición de la fortaleza frente a la imperante mediocridad del vulgo, por lo que exalta la figura del superhombre como la culminación de un proceso mediante el que se depuran a los sujetos no aptos para la nación floreciente. Su artículo recupera el altruismo como la capacidad de eliminar a los individuos subordinados y sufrientes: “Hay seres que deben morir [...] Debe evitarse que el mundo maravillosamente bello se convierta en un hospicio de enfermos, de melancólicos, de pesimistas, y de descontentos de sí mismos” (Miró, 1909: 5). Curiosamente, el grupo de poetas dolientes y patológicos es equiparado con las mujeres y los esclavos, puesto que tales seres comparten con ellos la postración y la debilidad, en oposición al vigor masculino; en otras palabras, se sigue sojuzgando de manera negativa a quienes se distancian de un proyecto viril de nación saludable. De tal modo, las voces de Rossel y de Miró Quesada se asientan en un espacio de enunciación donde la literatura deviene en una herramienta que debe servir a la configuración del proyecto nacional y, con ello, se insertan en “el sueño de una nación construida desde la cultura de lo escrito” (Denegri y Velázquez, 2021: 13). Dentro de este proyecto, aquellos que delatan rastros de enfermedad, melancolía y femineidad se construyen como un otro por expurgar.

En este panorama aparece *El Iris. Revista Mensual de Literatura y Ciencias*,³ que, teniendo como director a Vicente H. Delgado, indaga en las formas de lo nuevo, propias de la mirada de la juventud limeña de fines de siglo. Respecto a la publicación, el crítico norteamericano Boyd G. Carter repara en el advenimiento tardío del modernismo en el Perú y destaca que “apareció en Lima el primer número de *El Iris*” en 1894 (Carter, 1967: 283),⁴

³ Durante la primera etapa de la revista, el formato era, aproximadamente, de 24 x 18 centímetros, el número de páginas oscilaba entre sesenta y setenta, con un costo de cincuenta centavos para la capital y las provincias, y tenía una suscripción trimestral.

⁴ Comprendemos el decadentismo en los términos que esboza Juan Bautista: “Cuando se habla de decadentismo, bajo ese equívoco manto se agrupa a una cantidad variable y arbitraria de autores, lista en la cual hay al menos dos nombres constantes: el poeta Jules Laforgue y el novelista Huysmans; y se les agrupa para constituir la fase negativa del simbolismo. Ese es el lugar tradicional del decadentismo: el simbolismo sería el movimiento positivo de la espiritualidad francesa y europea en general, y el decadentismo la fase que lo precede: negativa, destructiva, nihilista” (Bautista, 2006: 182). Esta precisión nos es útil porque se resaltan los vínculos que se gestarán con los autores franceses y el tinte negativo que reviste el llamado espíritu decadente, en tanto este da cuenta de la otra faz de la modernidad que se pretendía higiénica, aséptica y progresista frente a la delectación de la enfermedad, el satanismo y la locura que se proclamó, como veremos, desde *El Iris*.

revista que fungió como el primer órgano del modernismo peruano.⁵ En un pie de página, el investigador manifestó no haber hallado ningún número conducido por Vicente H. Delgado.⁶ Por tal motivo, me parece pertinente destacar la presencia de Delgado dentro del espacio editorial,⁷ dado que dirigió seis números de la aludida revista durante 1893 y buscó ceder la voz a una nueva generación que se alzaba en contra de los preceptos de utilidad y practicidad que enarbolaron la mayoría de los intelectuales. En el tercer número, aparecido el 1.º de noviembre de 1893, presenta un texto que exalta todas las formas de lo novedoso en el quehacer de los artistas limeños:

Desde hace poco tiempo se está notando en la juventud peruana cierta afición por las letras; y mientras allá, á la inspiradora sombra del Misti entona la melancólica quena de Melgar ó elevan himnos de puro misticismo, los felices hijos del Rímac buscan la belleza literaria, ya cantando la grata ilusión de sus amores, ya purificando las masas con la satírica letrilla, ya embriagados en los placeres del lirismo ó pintando la realidad con la desnuda pluma de Zolá; y todos contribuyen, aunque con un grano de arena, á echar los cimientos de una Literatura Nacional (Delgado, 1893a: 49).

⁵ El artículo de Carter se ha convertido en una fuente insoslayable de consulta para diversas tesis y artículos, dado que el estudioso afirmó haber revisado más de un número, a diferencia de quienes, posteriormente, investigaron sobre tal órgano. Por ejemplo, en el año 2014, Wilmer Basilio, en su tesis “El pensamiento estético de Clemente Palma en dos ensayos: *Excursión literaria y Filosofía y Arte*”, refiere que: “En la búsqueda de los ejemplares de la revista en dicho recinto [Biblioteca Nacional del Perú] constaté que sólo contaban con un ejemplar” (Basilio, 2014: 39). En nuestro caso, pudimos acceder a ocho números: tres dirigidos por Vicente H. Delgado y cinco por Clemente Palma, este último se encargó de otorgar centralidad a la discusión sobre el decadentismo.

⁶ Dicha aseveración ha devenido en la invisibilización de *El Iris* como crisol fundamental tanto para el decadentismo como para el modernismo en el Perú. De hecho, llama la atención que, en el prólogo escrito por Ricardo Sumalavia a la narrativa completa de Clemente Palma, no se mencione la revista en el recuento de espacios que albergaron las voces peruanas de raigambre modernista (véase Sumalavia, 2006: 12). Quisiera mencionar que, posiblemente, la omisión obedezca a la ausencia de etiquetado con el nombre de ambos directores al momento de consultar el catálogo de la Biblioteca Nacional del Perú.

⁷ No hemos podido encontrar información certera sobre Delgado, pero nos es posible indicar que estuvo vinculado al ámbito jurídico y a la gestión de los centros educativos a inicios del siglo XX; evidencia de ello es su trabajo *El reconocimiento y herencia de los hijos naturales* (1923), además del cargo como jefe de la sección de Estadística en la *Memoria presentada por el Ministro de Justicia Instrucción y Culto del Dr. D. Carlos A. Washburn al Congreso Ordinario de 1908. Tomo II*, la cual fue liderada por el doctor Carlos A. Washburn. En cuanto al apartado elaborado por Delgado, descuello el establecimiento de variables como sexo, grado de instrucción, filiación étnica, condición socioeconómica y la situación de los centros educativos; es decir, de su vínculo con la comunidad literaria podemos pasar a su interés en la instrucción pública y, con ello, al devenir de la futura ciudadanía.

La belleza en sí misma,⁸ la embriaguez, el hálito romántico y el naturalismo de Zola se instalan frente a lo nacional, esto último detentado por el poeta peruano Mariano Melgar, quien “es la muestra del espíritu de una sociedad que busca crear su propia historia a partir de una patria independiente que envuelve al mundo andino, criollo y mestizo” (Ramírez, 2021: 114). Frente a Melgar como símbolo del aliento de una nación nueva y liberada de la opresión española, Delgado propone la adopción de todo influjo novedoso y europeo como un modo de constitución inicial para la concreción de una literatura plenamente nuestra. Su discurso acoge una extensa pluralidad de géneros y celebra el libre albedrío artístico, aunque destaca que la mayor parte de los escritores capitalinos están signados por el tránsito de las rutas donde reina “la novedad en la forma, y aun en el fondo de la composición” (Delgado, 1893a: 49). De ese modo, alude a José Antonio Román⁹ como prosista y a Luis Esteves¹⁰ como poeta, en tanto que ambos, más allá de ser colaboradores de *El Iris*, reflejan un acucioso trabajo formal que supera el plano del contenido.

La alabanza hacia ambos autores, sin embargo, está filtrada por la mirada crítica de Delgado, quien todavía los considera como una juventud en formación que aspira

⁸ La belleza como fin en sí mismo, y ya no validado por su aporte al constructo nacional, se encadena con la propuesta primera defendida en *La Neblina. Artes y Letras* por parte de su director José Santos Chocano, quien firma un decálogo donde la máxima inicial consiste en: “Amar el Arte puro sobre todas las críticas” (Chocano, 1896: 1), y se exaltan las obras de Víctor Hugo, Henrik Ibsen y Émile Zola, que hermanan, respectivamente, poesía, dramaturgia y novela. Así pues, durante la última década del XIX, al interior del campo literario peruano, más de un sector anhelaba desembarazarse de la pesada carga que impuso la guerra.

⁹ Artista y abogado nacido en Iquique, cuando tal lugar formaba parte del Perú, en 1873 y fallecido en Barcelona en 1920. Su aporte pionero a la escena modernista y decadentista ha sido invisibilizado no solo por la ausencia de reediciones de su obra —condición compartida por la mayoría de los escritores peruanos finiseculares, quienes propusieron rutas diferentes de las directrices realistas, las cuales se hallaban comprometidas con el llamado a colaborar en la construcción de una nación moderna y salubre—, sino también por formar parte del “conjunto de escritores peruanos que, en la primera década del siglo veinte, vivieron y publicaron en España” (Carrillo, 2022: 2). Dos son los trabajos señeros acerca de este autor, aunque también coinciden —siguiendo a Carter— en ubicar la fecha de inicio de *El Iris* en 1894 y no un año antes: el artículo “El protagonista ausente: la aventura literaria de José Antonio Román” de Gonzalo Portals (2009) y la tesis “El artista, el mal y la bella enferma: subversiones y resignificaciones de imaginarios decadentes del entresiglo en *Hojas de mi álbum* (1903) de José Antonio Román” de Ana Alejos (2021).

¹⁰ Poeta y prosista que colaboró activamente en diversas revistas. Su estilo conjuga un lirismo de tintes decadentes que se inclina por la descripción de amadas pálidas y de personajes enfermizos que suelen embriagarse. Escribió para las publicaciones periódicas *Actualidades* y *Variaciones*, lo cual muestra su trascendencia en la escena literaria de época; empero, hoy por hoy, su imagen se ha diluido de las letras nacionales.

a conformar una escuela poseedora de la maestría de otros vates europeos; es más, a partir de una visión evolutiva, el director perfila una ruta incipiente alentada por el romanticismo y cuya finalidad consiste en alcanzar el ejercicio literario propiamente americano y, por ende, peruano. Este ejercicio valorativo actualiza la toma de posición de Delgado dentro del espacio literario peruano, en la medida que se contraponen a los discursos de otros letrados peruanos, aunque no usa la nomenclatura de modernista o decadentista,¹¹ sino que, más bien, se afana en una vía alternativa para consolidar un espíritu nacional.

Después, en el cuarto número,¹² sopesa de modo positivo al vate José Fiansón,¹³ a la sazón de 22 años, como un talento que transita entre el romanticismo y el naturalismo, a la vez que evidencia un gusto refinado por la mitología griega. A diferencia de los

¹¹ Delimitar las diferencias entre modernismo y decadentismo, para el presente caso, se vuelve una tarea que escapa a los límites de nuestra investigación. No obstante, en palabras de Sylvia Molloy, podemos aseverar que el modernismo latinoamericano se gesta, igualmente, de manera paradójica, porque “apoya por un lado la celebración decadentista del cuerpo como locus de deseo y placer y, por otro, ve ese cuerpo como lugar de lo perverso” (Molloy, 2012: 27). En torno al decadentismo, siguiendo la estela que traza el propio Clemente Palma, este puede distanciarse del primero porque se imbrica con el discurso de las drogas, la enfermedad y, sobre todo, el satanismo. Hemos optado por la segunda categoría por ser la que se menciona directamente en *El Iris*.

¹² Cabría resaltar, en el mismo número, el aporte del estudioso Juan de Bellavista en la sección “Ensayos críticos”, quien vislumbra la emergencia de dos momentos tras el conflicto bélico con Chile: uno restaurador y otro de decadencia. El primero surge a modo de “reacción contra el estéril Ateneo, y la no menos infecunda sociedad de académicos correspondientes de los Comellerán, y está representado por el Círculo Literario, que inspira sus mejores producciones en los desastres de la guerra del Pacífico y en nuestra enferma actualidad política” (Bellavista, 1893: 91). Bellavista acusa a dichos grupos de un falso aliento para con la nueva generación, dado que, en realidad, persiguen la conformación de un partido político. El segundo es de corte individualista y se enfila bajo la égida de Manuel González Prada, a quien se juzga por propiciar la pérdida de “todo sentimiento de moderación y modestia [...] con insolente petulancia” (Bellavista, 1893: 91). Evidentemente, para el crítico, mayor condena merece la segunda etapa por carecer de un espíritu de grupo y por ser de “mal gusto y decadencia” (Bellavista, 1893: 91). A pesar de la crítica mirada hacia la escena finisecular, es relevante mencionar que Bellavista valora negativamente también los espacios que, surgidos hacia 1886, se perfilaban como los órganos más importantes del quehacer artístico, es decir, se delimita lo viejo, *El Ateneo de Lima*, frente a lo nuevo, *El Iris*, por ejemplo.

¹³ Poeta y jurista chosicano (1870-1952) reconocido como el Poeta de la Villa del Sol, quien participó asiduamente en revistas y periódicos; pese a su continua labor, todavía no existe una publicación que compile la totalidad de su obra, pero sí trabajos que subrayan su aporte, tal como el *Homenaje al poeta coronado. José Fiansón* de Francisco Ruiz Alarco (1948). Enrique A. Carrillo, en su recuento de personajes que visitaron las oficinas de la revista *Actualidades*, lo rememora como “juez de paz y poeta hermético” (Carrillo, 2007: 516).

artistas mencionados en el número previo, Delgado elogia las cualidades escriturales del bardo por su poema “Claro de Luna”, de forma que concluye: “la composición es bellísima; y las muchas riquezas literarias que contiene hacen de ella una coronita de mirto muy digna de ornar las sienas del joven poeta” (Delgado, 1893b: 76). Asimismo, nos parece interesante que Delgado indique el eclecticismo como rasgo sustancial de nuestros escritores, los cuales no tienen miramientos para aprehender movimientos, autores y escuelas disímiles.

Esta característica ecléctica no es ajena a la escena finisecular latinoamericana, basta recordar que Molloy, al abordar las tomas de posición de los artistas de entresiglos, menciona el continuo fluir entre la adhesión y el rechazo hacia figuras consideradas transgresoras. Por ejemplo, José Martí admira y censura la imagen de Oscar Wilde, a quien observó en una conferencia en Nueva York (1882). El cubano se siente atraído por la enunciación detractora del irlandés hacia una Norteamérica que no conoce las mieles del arte, pero, del mismo modo, existen elementos perturbadores, vinculados al campo de lo femenino, en la vestimenta y las actitudes del vate que le causan repulsión. Tal suceso también se repetiría con el nicaragüense Rubén Darío al evocar la muerte del célebre vate, en tanto se alaba la maestría del ejercicio lírico, pero se cierne una sombra aleccionadora en torno a una muerte que el mismo Wilde parece haberse buscado. Es más, Darío homologa dicho cadáver con la figura de un perro callejero, con lo que, pese a valorar al artista, parece sojuzgar la vida de este: se desliza, soterradamente, un proceso aleccionador contra quien ha cuestionado, en vida y forma, las normas de masculinidad imperantes. Ambos casos develan un ejercicio ansioso y paradójico que anhela la modernidad y admira la extravagancia, pero que se muestra temeroso ante una figura que escapa a la heteronormatividad. Esta especie de paranoia no es una forma aislada sino paradigmática:

América Latina leyó la literatura europea de manera voraz y, por así decirlo, caníbal: para citar a Paz una vez más, “su mitología es la de Gustave Moreau [...] sus paraísos secretos los del Huysmans de *A Rebours*; sus infiernos los de Poe y Baudelaire” [...] Pero a la vez América Latina leyó e incorporó, con igual voracidad, textos que significaban otra forma de modernidad, textos que pertenecían a un corpus científico o pseudo-científico que, mientras proporcionaban una base para la incipiente investigación psiquiátrica, denunciaban la decadencia que el *modernismo* emulaba en la literatura (Molloy, 2012: 26).

Es cierto que Delgado no se adscribe totalmente a las nuevas formas surgidas en la capital, pero sí encuentra, en contraposición a sus pares, utilidad dentro de la melancolía, la belleza de lo trivial y el arte europeo, porque tales elementos contribuyen a la gestación de la autonomía artística y de una futura producción plenamente nacional. Para el director, acercarse a lo nacional no necesariamente pasa por la plasma-

ción de la realidad peruana, puesto que esto se traduce en un discurso pasadista que instrumentaliza la literatura al servicio de la patria (verbigracia, la mención a Melgar).

El primero de enero de 1894 se publicó la última edición dirigida por Delgado, aunque no apareció un prólogo ensayístico como pasó en el número previo, sino un poema titulado “Nuevo Año” repartido en dos secciones, el cual celebra el inicio de un ciclo por venir e impele a un dubitativo yo lírico a abrazar el saber y el trabajo “que para trabajar hemos nacido” (Delgado, 1894a: 98). En el poema se evidencia, otra vez, ese enfoque jánico o, en palabras de Molloy, paranoico que caracteriza a gran parte de nuestros pensadores durante esos años: Delgado abraza las formas de lo nuevo y de un espíritu entristecido, que sancionan otros pensadores peruanos al concebir la nación y su progreso como fin máximo, además de dar cuenta de una ruta teleológica donde el continuo trabajo, así sea de raigambre melancólica, produce frutos.

De manera semejante, en la misma edición, notamos la incursión de Avelina V. viuda de Rivas,¹⁴ cuya participación se ubica como la única voz femenina dentro de esta primera etapa de la revista. El artículo “La mujer fuere” constituye un abierto rechazo hacia la condición de la mujer dentro de la estructura familiar y, por ende, nacional. Valiéndose de una treta del débil, Avelina inicia elogiando al rey Salomón del discurso bíblico por ser quien exalta a una mujer fuerte —en reemplazo de una sabia— como edificadora de su casa; igualmente, apela a la compañera y esposa para denostar a los hombres que las han privado del acceso al saber, las han vuelto ignorantes y las han concebido como seres inferiores a ellos, con la finalidad de que estas actúen “sin criterio para que no [les pidan cuentas] de su ligera conducta” (Rivas, 1894: 105) y poder dominarlas:

Hay hombres que desean débil á la mujer y otros que afirman no existe la mujer fuerte: éstos son pedantes y aturdidos: aquellos insensatos y poco delicados. Decidme los primeros, aunque triunfaran de la debilidad vuestras groseras pasiones, después de satisfechas éstas ¿puede conveniros un ser que no tenga resolución, ideas fijas, decisión y constancia? No, no es conveniente un sér así, la sana razón, la cordura lo dicta y hasta el positivismo que es vuestro Dios, lo publica á grandes gritos. ¡Cómo ha de dirigir la educación de sus hijos y el orden doméstico una mujer sin carácter! Es absurdo el que desee débil á

¹⁴ No hemos podido encontrar mayores datos sobre la autora, salvo dos posibles alusiones a su persona en el *Presupuesto General para 1896* de la República del Perú, donde se estipula la dotación de un montepío, mediante la cédula del 7 de agosto de 1887, para “Vera Avelina, viuda del Teniente Coronel graduado Cipriano Nicanor Rivas” (República del Perú, 1896: 154); asimismo, en la *Memoria que el Ministro de Hacienda y Comercio A. B. Leguía presenta al Congreso Ordinario de 1905*, se reitera el otorgamiento de un montepío, aunque la fecha de la cédula se registra como “7 de marzo de 1887” (Leguía, 1905: 268). En cualquier caso, resulta encomiable la toma de posición de la autora que, amparándose en su condición de viudez, defiende la figura femenina y el acceso a mayores derechos en un contexto que era eminentemente masculino.

la mujer: vuestra tenaz obcecación os hace conspirar contra vuestros propios intereses (Rivas, 1894: 106).

La estrategia retórica de la escritora consta de un tránsito que fluctúa entre lo religioso —apelación al discurso bíblico—, lo histórico —verbigracia, Juana de Arco como figura heroica— y lo literario, donde exhibe una amplia conciencia sobre el lugar que ocupan las mujeres en la esfera letrada peruana. Así, menciona a Carolina Freyre, Mercedes Cabello, Clorinda Matto, Amalia Puga y Teresa Gonzáles de Fanning como artistas destacadas cuya obra se basta en sí misma. El ejercicio reflexivo obedece a un viraje “de forma solapada desde el espacio doméstico hasta el espacio público” (Suárez, 2019: 229), que cuestiona, valiéndose de la imagen de una madre preocupada por el futuro nacional, la postración de la mujer en cuanto a la independencia de roles e instala la urgente necesidad de educación. Es pertinente señalar que el texto se materializó debido a un pedido expreso: “Invitada para ocupar una página de este ilustrado periódico, he querido dar principio á mis humildes escritos defendiendo á mi sexo tan injustamente injuriado” (Rivas, 1894: 109).

No deja de ser sugerente que Delgado, en su papel de director, se valga de una figura carente de capital simbólico relevante dentro del campo literario¹⁵ para privilegiar, sobre todo, la experiencia vital de la articulista: ser viuda de un militar fallecido en la guerra con Chile. Lo anterior resulta llamativo, en tanto que traza una singularidad en la posición que ocupa Delgado, dado que parece comprender la necesidad de escuchar a las voces silenciadas de la posguerra que no blanden un discurso belicista y vengativo como el de, por ejemplo, González Prada: “Los escritores de la generación posbélica se abocaron obsesivamente a definir la cuestión del heroísmo” (Peluffo, 2019: 24). A su vez, recalca en la importancia de la inclusión femenina en el proyecto político modernizador,¹⁶ pues Avelina se entronca, indirectamente, con la

¹⁵ Hacemos hincapié en la ausencia de redes consolidadas en el campo literario de De Rivas porque, ya en tal contexto, se asumía la existencia de una esfera letrada femenina, donde destacaban nombres como los de Teresa González de Fanning, Mercedes Cabello, Clorinda Matto, Amalia Puga y demás. Basta recordar que, en septiembre de 1886, las tres primeras autoras fueron laureadas por *El Ateneo de Lima* al haber ganado el concurso literario organizado por esta entidad.

¹⁶ Este recorrido sería una estrategia común blandida por la generación de ilustradas que, valiéndose de su condición de madres o apelando a emociones típicamente asociadas a lo femenino, buscaban incrustarse en el devenir de la nación y mostrar, con ello, la imperiosa necesidad de incluir a la mujer en las cuestiones trascendentes asociadas al discurso masculino. Al respecto, se recomienda el artículo “Sacerdotisas del sentimiento: exilio, feminidad y emoción” de Mariana Libertad Suárez (2019), quien recupera la prédica de las escritoras Margarita Práxedes Muñoz y Carolina Freyre de Jaimes, en tanto que estas persiguieron la primacía de la mujer en la configuración de la nueva patria tras el enfrentamiento con Chile. Es pertinente

generación de mujeres letradas que exigen educación. Inclusive, otorgar cabida para que una mujer exprese su protesta por la ausencia de la figura femenina en el proyecto de reconstrucción nacional coloca al director en un espacio disímil al de sus pares masculinos. Basta recordar al propio Manuel González Prada, quien, a decir de Ana Peluffo, se valió de las emociones del rencor y la venganza, ambas consideradas viriles, para abjurar del pasado que provocó la derrota de Perú. Empero, en dicho plan, soslayó el aporte de las mujeres intelectuales de su época:

Los miedos de la cultura letrada a este desorden sexo-genérico en el que emergían nuevos modelos de femineidad (la nueva mujer latinoamericana, la feminista, las científicas, las sufragistas, la escritora profesional) se hacen evidentes no solo en el silencio de González Prada sobre colegas mujeres que comparten con él la cruzada anticlericalista, como Clorinda Matto o Mercedes Cabello, sino también en las múltiples caricaturas de la mujer letrada que aparecen en *Redondillas* (Peluffo, 2019: 29).

Entonces, podemos colegir que la dirección de Vicente H. Delgado se caracterizó por hacer del *El Iris* un crisol de las inquietudes de una generación en ciernes, de allí que, indistintamente, se valore el naturalismo, el romanticismo, e, incluso, un discurso de tintes feministas, lo cual revela una consciente toma de posición que sería reconocida como el nuevo espíritu de la capital: no se utilizan los términos de decadente ni de modernismo, pero Delgado se sabe parte de una generación por venir que evade el llamamiento nacional de Melgar y la típica romantización de la mujer. El director no se encuentra signado por una mera apreciación utilitarista del ejercicio letrado, sino, más bien, por la asimilación de los estilos europeos como modelos para construir una literatura propia, la misma que, producida en la capital en tanto centro cultural, postularía la exploración de novedosas formas y temas que transitarán desde el tópico de la enfermedad masculina hasta la vigorosa figura femenina. La relevancia de esta primera etapa dada a fines de siglo reside, a nuestro entender, en que la revista deviene en tribuna de lo nuevo porque acoge y otorga espacio a vertientes que seguían siendo recusadas por un grupo dominante de intelectuales que enarbolaba una literatura al servicio del progreso nacional, además de traer a la palestra voces que, luego, tal como sucedió con el propio Delgado, serían expurgadas de los estudios literarios especializados; basta recordar los casos de José Fiansón, José Antonio Román y

mencionar que el texto de Avelina V. de Rivas no da cuenta de la figura materna como un aspecto central, sino, más bien, se ancla en la necesidad de educar a las mujeres para que sean autónomas, lo cual complejiza mucho más el campo literario en el que se ubican las escritoras. Recordemos que Rivas ocupa una posición tangencial con respecto al capital simbólico y no se reconoce, además, como una letrada. En efecto, su trabajo merece mayor atención y esperamos, en una futura publicación, discutir sus ideas con detenimiento.

Domingo Martínez Luján,¹⁷ quienes participaron en ambas etapas del diario. Curiosamente, ese anhelo de Vicente H. Delgado por convocar existencias varias se evidenciaría después, aunque a un nivel que trasciende la capital, en la tarea emprendida por José Carlos Mariátegui en la revista cultural *Amauta* (1926-1930).

2. De vena decadente: *El Iris* (1894) bajo la dirección de Clemente Palma

Superado un silencio de cinco meses, el 1.º de junio de 1894, Vicente H. Delgado anuncia: “No siéndome posible continuar en la dirección de este periódico, se ha hecho cargo de ella el conocido escritor señor Clemente Palma” (Delgado, 1894b: 1). Recordemos que Carter, al referirse a la figura del autor de *Cuentos malévolos* (1904),¹⁸ se vale de una carta remitida por Ricardo Palma a Rubén Darío, el 12 de marzo de 1894, en la que el reconocido tradicionista presenta a su hijo como seguidor de otras tendencias cercanas al poeta nicaragüense y pide que dé a conocer un artículo suyo a la sociedad de Buenos Aires: “No sabemos si Rubén consiguió cumplir cabalmente con esta solícita iniciativa paterna de don Ricardo”, afirma el crítico (Carter, 1967: 282). Empero, existe una misiva enviada por el propio Clemente Palma a Darío, rotulada con fecha de 01 de mayo de 1894, que revela el despliegue de una estrategia donde el primero se autoriza bajo la figura de su famoso padre para “suplicarle encarecidamente que honre las columnas de esta Revista con algún artículo inédito o, por lo menos, con lo último que haya publicado” (Palma, 1894a: 1), además de excusarse por las falencias del número inicial que él no dirigió. La epístola a Darío está marcada, evidentemente, por un interés de apertura internacional de la revista, ya que esta se había focalizado en las colaboraciones provenientes del espacio ciudadano.¹⁹

¹⁷ Poeta limeño nacido en 1875 y fallecido en 1933, cuya obra se halla desperdigada en varios periódicos y revistas. Su vida estuvo marcada por un sino trágico que lo llevó a ser paciente del manicomio Larco Herrera debido a su alcoholismo y condición misérrima. Se sabe que ejerció como periodista en los diarios *La Opinión Nacional* y *La Bolsa*. Su autopercepción, al ser entrevistado por un joven José Carlos Mariátegui, era la de sentirse “solo, enfermo, pobre y triste” (Zanutelli, 2019: 45).

¹⁸ Para conocer, de manera sumaria, el recorrido vital de este autor, se pueden revisar los ensayos “El malévolos Clemente Palma. Modernismo, decadencia y luciferismo” (2012) de Jesús Palacios y “El Perú de Clemente Palma” (2014) de Osmar Gonzales, los cuales indagan en la biografía del escritor, pero no reparan específicamente en su experiencia como director de *El Iris*.

¹⁹ Prueba de esto es la participación de Numa Pompilio Llona y Lastenia Larriva de Llona, quienes colaboraron con sus poemas. Al primero, Clemente Palma lo denomina “El maestro del soneto América”, mientras que de la segunda apunta “su digna e ilustre esposa [de Numa Pompilio], nuestra paisana” (Palma, 1894d: 38). Asimismo, en la revista se publicaron traba-

La estrategia de Palma resalta, también, la exhibición de un conocimiento cercano al de Darío, dado que alude al futuro proyecto de un libro titulado *Nuestro imperio* que constituiría un modo de respuesta a la primacía española, hasta entonces, determinante para las letras americanas. El joven autor detecta la instalación de un bloque de artistas que trazan sus propias conexiones y los divide en tres grupos: los monarcas, los príncipes y los hidalgos. En el primer estamento ubica, expurgando a paradigmas hispanos, al colombiano Jorge Isaacs, al ecuatoriano Juan Montalvo y al nicaragüense Rubén Darío; a este último le otorga la nomenclatura de representante del parnasianismo en el espacio americano y le solicita una fotografía que acompañe su estudio: “Desde el tercer número de la revista comenzará á publicarse en ella la parte relativa a los monarcas de la literatura americana” (Palma, 1894a: 2). Adicionalmente, señala a su compatriota José Santos Chocano como integrante del segundo segmento y deja abierta la ruta de los hidalgos porque, para él, estos se encuentran en pleno proceso de desarrollo y, de hecho, recibirán lugar en las futuras publicaciones que dirigirá. Al terminar, Palma expresa el deseo de ser amigo del autor de *Azul...* y ruega una contestación positiva a su pedido, amén de volver a autorizarse al consignar su dirección desde el lugar de la Biblioteca Nacional; en otras palabras, se vale del padre para su presentación, pero persigue desembarazarse de la sombra de este al dar cuenta de una capacidad de discernimiento sobre artistas provenientes de diversas latitudes. La respuesta de Darío, al parecer, fue rápida y positiva porque colaboró en el segundo ejemplar con su cuento “El Dios bueno”, publicado el 1.º de julio de 1894.

A diferencia de su antecesor que poco reparó en el renombre de sus colaboradores, Clemente Palma sí exhibe mayor conciencia sobre las redes de poder simbólico que se trazan en el campo literario peruano, porque reconoce que la persecución de su autonomía no se hermana con la esfera dominante a la que pertenecen, por ejemplo, su padre y los miembros de *El Ateneo de Lima*. De tal forma, apela al poder simbólico y efectivo que supone Ricardo Palma, director de la Biblioteca Nacional en ese entonces, para establecer un lazo con Rubén Darío, pero, una vez dada la comunicación, se posiciona en un horizonte crítico distinto al hegemónico: el proyecto de su libro actualiza un canon alterno y todavía en proceso de formación, uno que no solo evade el paradigma hispano, sino que se halla constituido por la juventud de las letras latinoamericanas.

Además, al interior de ese campo, sí atiende a la importancia de la esfera letrada ocupada por las escritoras, de allí que invita a aquellas que ya poseían un capital simbólico en la época e inaugura el número con dos participaciones que había solicitado

jos ficcionales y ensayísticos provenientes de países como México, El Salvador, Nicaragua, Venezuela, Honduras, Cuba, Puerto Rico y Colombia, ello bajo la égida de Clemente Palma. Cabría mencionar que la revista duplicó el número de sus hojas en su segunda existencia.

personalmente: Rubén Darío y Mercedes Cabello. Por eso, en el número inicial de 1894, se insertó una “Carta literaria”²⁰ de la novelista Mercedes Cabello Carbonera a modo de “diálogo literario con un amigo suyo sobre los decadentes y los parnasianos” (Carter, 1967: 284), en la cual se prefigura una mirada negativa respecto a las poéticas que privilegian la belleza y se afilian a títulos nobiliarios, debido a que se consideran modas pasajeras carentes de ideales complejos, a diferencia de las detentadas por el naturalismo, orientadas a un devaneo de términos rebuscados y marcadas por una tendencia a la evasión de la realidad inmediata. Tales artistas, según Cabello Carbonera, basándose en *Entartung* (1892) de Max Nordau, son degenerados y de escritos que resultan estériles, en tanto no armonizan con el discurso del progreso preconizado desde fines del XIX:²¹

Y volviendo á nuestros decadentes de aquende el Atlántico; que pretenden ser *decadentes* de una literatura que jamás ha estado en su *apogeo*; observe Ud., casi ninguno es demócrata y republicano de buena ley. Es que como las cosas ó las personas vulgares, no dan sustancia para la fraseología rimbombante, y la ornamentación artística del período, les ha urgido irse a desempolvar, estancias vetustas, princesas orientales, hadas de luminosas cabelleras, y todo esto iluminado por el centellar de las estrellas, y por... que se yo cuanta palabra vacía, y cuanto concepto ocioso [...] se dan a cantar la suntuosidad de un palacio, la majestad de una reina [...] con más entusiasmo que si cantaran á nuestra joven Democracia ó á nuestra hermosa Libertad (Cabello, 1894: 3; las cursivas son de la autora).

²⁰ Pese a la excusa de Clemente Palma a Darío de no haber participado en la composición del número aludido, Mercedes Cabello le agradece la invitación que “con bondadoso empeño ha solicitado Ud. mi colaboración” (Cabello, 1894: 1) y, a continuación, emprende un alegato contra el decadentismo y el parnasianismo. A diferencia de Vicente H. Delgado, atento a toda forma novedosa, Palma se halla interesado en específico en dichas escuelas, pues, curiosamente, el proyecto de su futuro libro evidencia el conocimiento de tales vertientes y su incorporación a la tradición americana, además de establecer un mayor diálogo con las redes de poder de dicho tiempo.

²¹ Similar prédica se expone en “La novela moderna” (1892) de la misma autora, artículo en el que elogió la belleza y fantasía propias del romanticismo europeo, pero, también, condenó la falta de moralidad que terminó causando la destrucción de los artistas y los lectores: “Los mismos escritores sentíanse aquejados del mal de la época; y Byron, buscando en las orgías un anestésico contra los dolores del alma, y Alfredo de Musset saturándose de ajeno hasta la embriaguez, y Gerardo de Nerval recurriendo al suicidio para poner término a su desesperación, y Jorge Sand en la azarosa vida de sus volcánicas pasiones, y tantos más autores y actores a la vez en el tempestuoso drama romántico, pagaron su tributo a las ficciones, dejándonos la comprobación de que sólo es feliz y moral el escritor que ama la verdad y ajusta a ella sus creaciones literarias” (Cabello, 1991: 100). Cabello Carbonera estableció, de tal forma, un modelo novelístico capaz de aunar el plano estilístico y el moral, con el fin de influir positivamente en el público.

Arguye, de la misma forma, que el decadentismo, el simbolismo y demás estéticas corresponden a un declive de la literatura francesa que ya alcanzó su máximo esplendor frente a la juventud peruana que apenas sabe de tropos y figuras, pero ya se proclama como adalid de lo nuevo sin poder igualar a escritores como, por ejemplo, Paul Verlaine. La autora, además, utiliza una estrategia retórica donde sus palabras son autorizadas porque no las enuncia ella, sino un supuesto amigo filósofo con quien conversó. Este condenó duramente a sus coetáneos escritores por seguir los llamados de la moda; Cabello manifiesta que se animó a publicar la conversación, ya que sería útil y aleccionadora para los jóvenes atraídos por el espectáculo de la moda. Por ello, su mirada escrutadora acusó un sesgo negativo en la nueva generación que perseguía la belleza como fin en sí mismo, padecía de melancolía y de un espíritu enfermo, rasgos considerados impropios para un país que se encontraba en vías de reconstrucción y que buscaba la formación de una literatura nacional;²² en otros términos, siguiendo a la autora de *Blanca Sol* (1888), el Perú era una nación joven que requería un quehacer literario vivificador antes que la adhesión a ismos pasajeros y malsanos reconocidos como decadentes.

El siguiente número contiene la respuesta de Clemente Palma, titulada “La decadencia en América”,²³ que, a decir de Carter, revela una mirada dual acerca del decadentismo, pues recusa adscribirse a dicho ismo, aunque defiende tímidamente

²² Es importante apuntar, tal como hemos mencionado, que el anhelo de una literatura propia se extiende más allá de fines del siglo XIX. Evidencia de esto es el texto programático perteneciente al prospecto de la revista *Prisma*, cuyo director Julio S. Hernández buscó entroncarse con otras iniciativas foráneas que alentaban “al renacimiento literario y artístico en el Perú” (Hernández, 1905: 2) y contribuir a una modernidad en todos sus niveles; curiosamente, su prédica contrasta con el comentario al poeta Augusto R. Morales realizado por Enrique Bustamante y Ballivián, uno de los directores de la revista *Contemporáneos*, puesto que detecta el impedimento de una literatura plenamente americana nacida desde lo propio por la “enorme fuerza opresora de las clases dirigentes” (Bustamante, 1909: 466) que han embrutecido a los indígenas y, por consiguiente, silenciado su veta artística. En otros términos, desde dos aristas, una ciudadina que mira hacia fuera y la otra provinciana que mira el interior, se genera un debate que cobraría mayor materialidad con la llegada de las vanguardias.

²³ Desde el primer número en que funge como director, Palma participa con poemas y un ensayo crítico titulado “Palotes. *El doctor Pascual*”, en el cual la generación de románticos es metafórica por la imagen de un perro agónico a causa de la cornada propinada por Émile Zola, fundador del naturalismo. Advierte que pronto, en Lima, aparecería *Lourdes*, novela que probablemente constituiría el retorno a la fe católica del autor francés. Omitiendo su juicio sobre *El doctor Pascual*, subrayamos dos ideas gestadas en el ensayo: la noción de enfermedad que aqueja a los románticos y la malignidad de la burla palmiana. La última se coteja en las palabras “Las calabazas literarias y religiosas me dan mucha risa, así como las de amor, cuando no son á mi” (Palma, 1894b: 10), en tanto que antes ha hecho escarnio del conservadurismo religioso limeño.

la necesidad de su existencia, de allí que transite “en la cuerda floja de una crítica de doble cara” (Carter, 1967: 285). Cuestionamos dicha afirmación porque, desde un inicio, Palma invalida al supuesto amigo de la novelista por su resistencia a los nuevos vehículos de expresión que prefiguran, más bien, “una verdadera evolución reaccionaria” (Palma, 1894c: 33). Es cierto que, hábilmente, admite no formar parte de las filas decadentes, pero sí reitera que todo arte debe buscar la belleza, lo cual trasciende la utilidad y los programas políticos nacionales. Por ende, su alegato a favor del decadentismo no reposa en las limitaciones del movimiento constituido sobre la base de floraciones anómalas que hermanan, por ejemplo, enfermedad y luminosidad en el acercamiento inusitado a otro tipo de belleza dotada de hálito moribundo, empapada del mal y con el aroma de los sepulcros. Adicionalmente, reitera que la condena a dicho ismo se da por una evidente falta de comprensión en el medio peruano:

No comprendemos eso y votamos en contra: somos como los artistas italianos, que no comprendiendo la música wagneriana la proscribieron de sus conservatorios [...] el decadentismo es la revivificación de algo que se va, es el sollozo de viuda amante que mira agonizar á su esposo. Pero no neguemos su belleza, su belleza de agonía (Palma, 1894c: 34).

El doble cuestionamiento al citado interlocutor de Cabello estriba en su ser intransigente, como lo califica Palma, y en su estrechez de miras, puesto que este no es capaz de advertir ese otro tipo de belleza marcado por su contigüidad con el ideal puro. Si atendemos a Bourdieu, repararemos en que Palma ubica la decadencia dentro del campo literario que se autonomiza del discurso salubre propalado por la institucionalidad al signarla como agónica. Pese a decir que también tiene reparos con lo decadente, toda la carta de respuesta a Cabello se constituye como un alegato en favor del arte por el arte, de modo que se pone en cuestión la idea aséptica del arte burgués frente a la potencia de la degeneración. Dicha concepción complejizó más la escena de entresiglos, ya que un grupo de autores reclamó una mayor autonomía al esbozar los derroteros de la enfermedad:

la creación o la búsqueda de un ideal estético-intelectual inalcanzable; la abulia apática, el encierro del artista en su mundo interior y en los evangelios de sí mismo. La rareza, la excentricidad y el rechazo al contexto serían, entonces, formas de resistencia y, hasta cierto punto, de compensación ante la pérdida de poder público (Morales, 2020: 63).

La ausencia de una agencia pública para el artista letrado latinoamericano y, sobre todo, para los que asumieron un compromiso ético con el arte donde este se bastaba a sí mismo no presenta, como se asumía —siguiendo a Luz Morales—, una mera imitación afrancesada o la falta de originalidad (como acusa Mercedes Cabello), sino una postura alterna para liberarse de la normativa impuesta por las redes

oficiales tras la debacle nacional: la apuesta palmiana por la belleza, así devenga en un ejercicio improductivo para el progreso, contrasta con el reclamo de patriotismo del supuesto filósofo.

De tal modo, el joven director sojuzga negativamente a los intelectuales de su medio, quienes, blandiendo el argumento de América como continente nuevo y vigoroso, han antepuesto la lógica a la estética. El decadentismo, pese a su nominalización de moda pasajera, aprehende el espíritu de la época que circunda a la humanidad acosada por el imperativo realista, la crisis de la fe y la supresión de referentes. Para el caso francés, Palma entendió lo decadente desde la comunión de sensaciones capaces de enlazar el exceso de figuras y enjovamiento proveniente del parnasianismo, además de la sugerencia vaporosa del simbolismo, los cuales se pueden comprender a partir de la expresión de una literatura y un sentir donde el Arte, con letras mayúsculas, debe imponerse.

No existe, por tanto, en su recuento, una hostilidad hacia lo que reconoce como decadentismo. En efecto, si hay alguna crítica válida, esta no es al movimiento en sí, sino, más bien, a los epígonos provenientes de América y Perú, quienes equívocamente creen que basta con el uso de la musicalidad y de figuras retóricas para retratar el “estado morboso del alma” (Palma, 1894c: 35). Esta mera asunción superficial silencia la veta auténtica propia de la expresión enfermiza, el rasgo agónico, la delectación orgiástica y la inmortalidad de la fugacidad: hay una apuesta por un arte que no revela un ejercicio trascendente y duradero en el tiempo, de allí que apele a la creación de un campo donde los consumidores (audiencia) son, al mismo tiempo, consumidos (autores). Por eso, reafirma la presencia de un núcleo decadente peruano existente hace poco más de un año: José Antonio Román, José Fiansón y José Santos Chocano, a los que destaca y también critica, en tanto los dos primeros presentan taras en su obra. Por ejemplo, Román hace un uso sonoro de “palabras inventadas y onomatopeyas chillonas” (Palma, 1894c: 37) inscritas en escenarios exóticos de factura oriental; el segundo posee “mucho de neurótico” (Palma, 1894c: 37), varios desaciertos escriturales y un lenguaje limitado; a diferencia del último, quien supera el propio ismo por su talento. De la misma forma, incluye a Federico Larrañaga²⁴ y a Luis Esteves como miembros de este grupo en ciernes que se halla en vías de constitución; resulta curioso, a su vez, que Palma no se considere partícipe de este cenáculo ni en el proyecto libresco que comenta a Darío, ni en su respuesta a Cabello. No obstante, el re-

²⁴ Poeta y crítico de arte que colaboró activamente, tras una prolongada estancia en Europa, en revistas como *Prisma*, *Actualidades* y demás; su injerencia en la escena cultural fue primordial porque inauguró, junto a su socio Manuel Moral, un taller de fotograbado en la capital de Perú con miras a la ilustración de revistas y periódicos (véase Osorio, 2019). Enrique A. Carrillo lo recuerda “atormentado y nervioso, en cuya inquietud febril se vislumbraba el presagio de un fin doloroso y prematuro” (Carrillo, 2007: 516). Larrañaga también se halla escindido de la crítica especializada, la cual ha omitido su aporte en el canon literario oficial.

conocimiento y la valoración de autores jóvenes que persiguen el arte como objeto en sí permiten que comprendamos el entramado del campo literario de finales de siglo, donde las vías de la enfermedad y la pálida belleza son modos éticos de responder y resistir al campo heterónimo de raigambre positivista.

De manera semejante, no es el objetivo de Palma la edificación de una literatura nacional, salubre y útil como la que reclama Cabello, sino, todo lo contrario, la delectación en la transitoriedad de la belleza simbolizada bajo la forma de “un rey decrepito de Oriente magníficamente vestido” (Palma, 1894c: 37). El rey es estéril y no podrá contribuir a la elevación de la literatura peruana, pero sí permitirá el acceso, aunque solo sea un destello momentáneo, a la contemplación del puro ideal, el cual se despoja de toda finalidad y rasgos miméticos. La valoración del decadentismo estriba,²⁵ entonces, en su capacidad para expresar el hastío general que reinaba en el mundo y, con ello, mostrar una crisis de valores a toda escala, la cual abarca desde el rechazo hacia la fe judeocristiana hasta la detección de la belleza malsana en la enfermedad y la agonía. Palma no se sabe decadentista, pero sí antepone una norma que posibilita la exaltación de esta estética: la literatura debe ser un medio para transmitir exclusivamente belleza, así esta oscile entre la morbidez y la fijación en las anomalías.

Lo anteriormente señalado contrasta con la postura de Palma en “Más sobre estilo”, perteneciente al tercer número, que indaga en dos aspectos: “americanización del Nuevo Mundo y [...] la actual evolución literaria de los decadentes” (Palma, 1894e: 65), dado que estos contribuyen a la concepción de la literatura como una arena de lucha donde sintonizan o se enfrentan fuentes, ismos, espíritus y sentires. El director se concentra en la reflexión sobre qué es América y caracteriza el continente a partir de la diversidad, puesto que “hay una heterogeneidad de elementos que hace que en nuestra sangre vibren todas las energías de las razas más diversas” (Palma, 1894e: 66); dicha pluralidad de razas y lenguas impide que el estado actual del continente posibilita la emergencia de un arte genuinamente nuestro. De hecho, aunque considera que la raza y el paisaje son determinantes para la configuración de un espíritu patriótico,

²⁵ En este ensayo, Palma no menciona el término modernismo ni muestra una adherencia a toda forma de lo nuevo —a excepción de Francia—, en tanto que abjura de una lírica amorosa, lastimera o religiosa en sus escritos, a diferencia de sus pares que sí expresan tristeza por el amor perdido o hacen gala de protagonistas enfermizos y melancólicos, esto se prueba en “Místicas”, donde el yo poético se reconoce como un deícida que se debate entre la imagen de la Virgen y la venganza contra Dios. Este rechazo al puro regodeo en el dolor se puede rastrear varios años después cuando condena amargamente, en *Prisma*, el libro *Nociones de Historia de la Literatura* del estudioso boliviano José Palma, quien lo agrupa junto a vates como Chocano, los Barreto y otros: “¿de dónde habrá sacado este señor Palma que yo soy poeta con la agravante de gemebundo?” (Palma, 1906: 28), reclama nuestro autor, y evoca su poesía como un cúmulo de pocos versos y demás, en sus palabras, boberías redactadas hacia 1895.

la exclusiva búsqueda de lo americano se presenta como una vía insalvable, pues solo hubiese sido posible en una época previa a la llegada de los españoles;²⁶ es más, tal estadio es calificado de salvaje porque existía una relación de imbricación plena entre el hombre y la naturaleza; ello, en su perspectiva, resulta, para la situación actual de América, una utopía.

Su propuesta fluctúa, por ende, en la apertura hacia lo foráneo, pero con la conservación de un centro —el cual no logra definir por ser un Estado, en sus palabras, embrionario— que apuntale la empresa del Arte no solo basándose en la imitación, sino, principalmente, mediante el poder de ejercer un influjo en Europa y hacer frente a los estudiosos españoles y franceses que soslayan el aporte del Nuevo Mundo. Palma no reniega del lenguaje castellano porque lo asume como una herencia, pero sostiene que este puede ser modificable, puesto que existen términos más certeros de factura peruana. No obstante, censura las poéticas que buscan afianzarse en lo reconocible como americano desde lo interior (el paisaje, el lenguaje, entre otros), ya que ello sería caer en una especie de solipsismo y claustrofobia.

La última característica, también, le permite exponer el decadentismo como una categoría globalizadora que agrupa, según sea el caso, a románticos, parnasianos y simbolistas. Al respecto, indica lo siguiente:

lo que se quiere es imprimir el sello de la raza americana á toda literatura del Nuevo Mundo: sello que hasta hoy no tiene y que condena a la América á figurar literariamente como un apéndice de la literatura española; lo que se quiere es, que dado el grado de cultura literaria y artística á que ha llegado América, dirija sus actividades y energías á sí misma, empleando los elementos [...], si se quiere, de las otras razas (Palma, 1894e: 67).

La potencia de ejercer influencia se enlaza al sueño de una independencia intelectual con respecto a España; si bien es cierto que Palma incide en la urgencia de renovar la forma, también refiere a una libertad plena imaginada solo a nivel abstracto, en la medida en que la variabilidad racial, la herencia latina, la ocupación española y el culto a lo nuevo modulan mecanismos alternos de expresión artística que siempre estarán interconectados en el quehacer literario. Justamente, antepone el poema a la novela, debido a que este es el crisol que canaliza la diversidad de tendencias, razas y

²⁶ Su tesis de bachiller, llamada *El porvenir de las razas en el Perú* (1897), será la materialización futura de una visión perfilada desde la eugenesia, racista por tanto, que buscaba la construcción de un espíritu nacional mediado por la mejora de la raza, que provendría, supuestamente, de la semilla de migrantes europeos, alemanes sobre todo, que ayudaría a “construir la grandeza futura de nuestra patria” (Palma, 1897: 24). La labor de un líder, para Palma, consistía en el llamado a mejorar la raza y depurarla de los rastros indígenas, africanos, chinos y hasta españoles.

espíritus que componen el país. Por eso, lo decadente sería parte de la fase en que la lírica se debate en “gestación [...] dificultosa” (Palma, 1894e: 66) y que, tras muchos años, aportaría a la conformación de una madurez propia.

El texto aludido es el último de corte ensayístico y abocado a la reflexión acerca de la literatura que presentará Palma en los cinco primeros números de *El Iris*, aunque ello no será impedimento para que acoja debates —verbigracia, el intercambio epistolar entre Enrique A. Carrillo y Enrique Castro Oyanguren a propósito de un texto del vate salvadoreño Juan Antonio Solórzano— sobre las concepciones de escuelas europeas, así como sobre la toma de posición de los autores frente al juicio de la crítica o clase intelectual que los acusaba de imitar modas estériles. En esta línea, el diplomático y escritor venezolano Pedro César Dominici, en su ensayo “El simbolismo decadente”, condenará al grupo que pretende censurar a quienes enrumban por las rutas de la morbidez, la persecución de placeres carnales y la blasfemia: “Los retrógrados tiemblan, los moralistas se estremecen [...] y entonces gritan con chillidos estridentes de hembras asustadas: son *degenerados*, *extravagantes*, *ipsuistas*, *neurasténicos*, *vesánicos*, *simbolistas*, *deslicuescentes*, *decadentes*, etc.” (Dominici, 1894: 89; las cursivas son del autor). Es evidente, entonces, por un lado, la ausencia de un significado uniforme del concepto “decadente” y, por el otro, la existencia de divergencias internas con respecto a los movimientos simbolista, parnasianista y modernista.

El mismo Dominici esboza una clasificación que reconoce como precaria frente al creciente número de artistas que componen bajo estos rótulos; destacamos, pues, de su categorización, la diada detectada en el discurso decadente. El primer grupo sería aquel integrado por los magníficos que plasman el paisaje americano, usan palabras sonoras y vigorosas, y se hallan impregnados de tonalidades luminosas; en contraste, se encuentra el otro, constituido por los blasfemos, quienes conforman “Otra de las Pequeñas Capillas Independientes” (Dominici, 1894: 88), que saborean el paseo entre cementerios y la contemplación, casi con envidia, de la corrupción cadavérica.²⁷

²⁷ Aunque no se reconoce como decadente, pero tampoco partícipe de una escuela en específico, Clemente Palma podría calificarse, siguiendo a Dominici, como un miembro del grupo blasfemo, ya que su cuento “En el carretón (fantasía macábrica)”, el único que publicó en *El Iris*, evidencia la focalización de cuerpos en descomposición y alucinaciones producidas por la ingesta de alcohol, a diferencia de las narraciones de José Antonio Román, reconocido como decadente, que están revestidas de un enjoyamiento verbal, imágenes grecolatinas y el despliegue de una paleta polícroma para la descripción de escenas. En otras palabras, son los mismos productores quienes realizan ejercicios interpretativos para reconocerse y expresar su filiación a una determinada escuela; es cierto que no hay una aprehensión certera de cada categoría, pero sí un esfuerzo por tejer puntos de comunicación con otros intelectuales internacionales.

La siguiente etapa de *El Iris* comenzaría durante el mes de octubre de 1894, aunque consideramos que esta fue la última. Si bien es cierto que el autor de *Cuentos marelévolos* anunció el incremento del costo de suscripción a un sol porque deseaba realizar “algunas mejoras” (Palma, 1894f: 153), estas, al parecer, no llegaron a buen puerto. Es más, varios indicios de un cierre inminente se pueden rastrear a lo largo de sus números: la cancelación de la publicación de la novela *Lourdes* de Zola, pese a que prometió “pronto será conocida en Lima” (Palma, 1894b: 10), la aparición tardía del tercer número y la insuficiencia de hojas que les impedía recibir colaboraciones o proseguir con sus proyectos trazados.

A pesar de los escollos, como hemos pretendido sostener, *El Iris* fue una revista que favoreció un proceso fundacional en la interconexión entre autores que buscaron trascender las normas de la literatura comprometida y salubre que demandaba la intelectualidad peruana, ello tras el enfrentamiento bélico y la empresa de reconstrucción nacional. Asimismo, se evidencia una urgencia para el rescate y la actualización de los artistas aparecidos en esta revista, pues permitirá encontrar nuevas vetas de estudio y comprender las dinámicas de poder y búsqueda de autonomía que permearon el espacio de entresiglos. No olvidemos que Clemente Palma, considerado uno de los iniciadores del cuento moderno del país, será director de las revistas *Prisma* y *Variada-des*, esta última con más de veinte años de existencia; adicionalmente, ejercerá como diputado por Lima durante el oncenio del presidente Augusto B. Leguía (1919-1930), lo cual derivaría en su posterior destierro.

La existencia de los grupos referidos, los cuales resultan frágiles en un contexto donde el arte no garantiza un medio de subsistencia permanente, se puede mapear en el discurso ficcional blandido por ellos mismos. Basta recordar que Manuel Beingolea,²⁸ en su novela *Bajo las lilas* (1923), alude a un personaje aspirante a poeta que desea tejer nexos con otros intelectuales, quienes aparecen en *El Iris*, pese al rechazo evidente de estos: “Empeñábase Carrión, cierta vez, en publicar unos versos dedicados a Don Germán [...] ha tenido la amabilidad de dedicármelos, contestó Amézaga.

²⁸ Este autor es uno de los pocos narradores limeños finiseculares que José Carlos Mariátegui valora positivamente en *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), al señalarlo como poseedor de un humor delicado sumado a “un decadentismo de lo raro y lo extraordinario” (Mariátegui, 2007: 243). Considero certero el uso de la categoría decadente, porque la narrativa de Beingolea está plagada de personajes alcohólicos, poetas suicidas y atmósferas que confrontan el ideal ante la prosaica realidad; esto se aprecia en la reunión de sus historias rotuladas como *Cuentos pretéritos* (1933), que actualizan la difusa frontera entre lo decadente enfermizo y el exotismo modernista. Sin embargo, el problema de la visión mariateguiana consiste en la calificación de Beingolea bajo el signo de lo independiente, pues ello contribuirá a un ejercicio interpretativo posterior que invisibilizará las expresiones artísticas semejantes, las cuales serán apreciadas como un quehacer insular.

Fiansón se salvó también [...] En cuanto a Gálvez, Miró Quesada, Palma, Belaúnde y otros, le hacían ‘lagarto’” (Beingolea, 1923: 19-20). Como hemos indicado, José Fiansón será una personalidad recurrente en la revista que merecerá el título de decadente otorgado por el director de la segunda etapa; su postergación del canon oficial es signo de las omisiones continuas de otras incursiones alentadas por la persecución de la novedad en el contexto finisecular. Atendamos lo siguiente: “Desde este capital cultural, desarrolló una propuesta estético-ideológica en la que se descarta el letrado para configurar un modelo de artista independiente de los poderes hegemónicos, y cuya función es crear discursos que muestren los problemas de sus respectivas sociedades” (Morales y Grau, 2020: 22).

En suma, en *El Iris*, pese a su breve existencia, asistimos a dos momentos que complejizan el quehacer del artista peruano en el campo cultural de entresiglos. Por un lado, cuando Vicente H. Delgado fue director, la revista se convirtió en una tribuna que albergó a una generación joven y hastiada de la señalada utilidad literaria; es más, se permitió la inserción de una voz femenina que reclamaba el reconocimiento de la mujer como agente activo del proceso nacional peruano. Para este director dedicado a proyectos educativos, la melancolía, las formas europeas y la juventud fueron síntoma de un estallido futuro: el de una literatura nacional que, para el caso, se pensó desde la capital. Por otro lado, Clemente Palma parecía poseer mayor conciencia sobre las diversas redes que se enhebraban y disociaban en la escena literaria latinoamericana, así como sobre la repartición de las tomas de posición dentro del campo literario peruano: apeló a Ricardo Palma como agente institucional, perteneciente al espacio de la oficialidad, para poder autorizarse; luego, buscó desembarazarse de la sombra oficial paterna y reconoció la existencia de un movimiento autónomo y juvenil simbolizado por Rubén Darío. En este ejercicio, de hecho, propuso un proyecto libresco como alternativo al de la historia dominante, el cual, curiosamente, se seguía escribiendo en el momento en que Palma concibe la idea. Después, se desplazó de lo heterónimo, signado por el registro realista y salubre, hacia la búsqueda de una autonomía representada por la enfermedad. Asimismo, aludió a otro campo también inscrito en una situación bastante compleja: la condición de las artistas mujeres, quienes exigían un espacio propio para ser partícipes del proyecto nacional. Resulta sintomático, entonces, que el joven Palma pretendiera abandonar la hegemonía que suponía el padre para validarse dentro de campos que transitaban, en la época, de manera un poco más subterránea: el decadentismo latinoamericano y el feminismo letrado. De estos dos se valió, luego, para señalar un espacio, inclusive, mucho más precario, en tanto era detentado por jóvenes atraídos por la melancolía antes que por el vigor de la venganza, por la sombra de reyes estériles antes que por la patria salubre, y por un quehacer lírico que reclamaba la belleza como fin en sí mismo antes que el utilitarismo de las letras nacionales.

Resulta urgente, entonces, el análisis y el rescate de voces como la de Vicente H. Delgado; la indagación en las colaboraciones presentadas en *El Iris*; y la reactualización de los debates en torno a lo entendido como decadente, porque ello permitirá comprender, mucho más, nuestra intrincada realidad de entresiglos y la condición del artista finisecular tras la derrota de la guerra con Chile.

Bibliografía

BASILIO, Wilmer

“El pensamiento estético de Clemente Palma: Excursión Literaria y Filosofía y Arte”. Tesis de licenciatura. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2014.

BAUTISTA, Juan

“El decadentismo francés”, en Juan Bautista. *Decadentismo y melancolía*. Córdoba: Alción Editora, 2006, 181-204.

BEINGOLEA, Manuel

Bajo las lilas. Lima: Talleres de la Imprenta LUX, 1923.

BELLAVISTA, Juan de

“Ensayos críticos III. La génesis y los caracteres del movimiento literario contemporáneo en el Perú —Clasificación de los escritores— Mi procedimiento crítico”, en *El Iris. Revista Mensual de Literatura y Ciencia*, tomo I, número 4 (1 de diciembre de 1893), 90-91.

BOURDIEU, Pierre

“El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, en *Criterios*. La Habana, números 25-28 (enero 1989-diciembre 1990), 1-26. Consultado en: <<https://www.yumpu.com/es/document/read/14592375/el-campo-literario-prerrequisitos-criticos-y-principios-de-metodo>> [01/03/2022].

Campo de poder, campo intelectual. Buenos Aires: Montessor Jungla Simbólica, 2002.

BUSTAMENTE Y BALLIVIÁN, Enrique

“Cirrus. Versos de Augusto R. Morales”, en *Contemporáneos. Quincenario Nacional de Literatura* (16 de septiembre de 1909), 466-470.

CABELLO, Mercedes

“Carta literaria”, en *El Iris. Revista Mensual de Literatura y Ciencia*, tomo II, número 1 (1 de enero de 1894), 1-5.

“La novela moderna (1892)”, en Norma Klahn y Wilfredo H. Corral (compiladores). *Los novelistas como críticos*. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 1991, 88-110.

CARRILLO, Daniel

“Estudio preliminar. El mono de Sherlock Holmes: *Los desaparecidos* (1914) y la novela policial peruana”, en *De desastres a celebraciones: archivo digital de novelas peruanas (1885-1921)*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2022, 1-7. Consultado en: <<https://celacp.org/publicacion/los-desaparecidos/>> [25/05/2022].

CARRILLO, Enrique A.

“Viendo pasar las cosas”, en Enrique A. Carrillo. *Obras reunidas*. Edición de Miguel Ángel Rodríguez Rea. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007, 515-520.

CARTER, Boyd G.

“Darío y el modernismo en *El Iris* (1894) de Clemente Palma”, en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh: University Library System, University of Pittsburgh, volumen XXXIII, número 64 (1967), 281-292. Consultado en: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2628>> [15/02/2022].

CHOCANO, José Santos

“Nuestro decálogo”, en *La Neblina. Artes y Letras*, año I, número 1 (20 de marzo de 1896), 1.

DELGADO, Vicente H.

[Sin título], en *El Iris. Revista Mensual de Literatura y Ciencia*, tomo I, número 3 (1 de noviembre de 1893a), 49-50.

“Carta Literaria”, en *El Iris. Revista Mensual de Literatura y Ciencia*, tomo I, número 4 (1 de diciembre de 1893b), 73-76.

“Nuevo Año”, en *El Iris. Revista Mensual de Literatura y Ciencia*, tomo I, número 5 (1 de enero de 1894a), 97-98.

“Aviso importante”, en *El Iris. Revista Mensual de Literatura y Ciencia*, tomo II, número 1 (1 de junio de 1894b), 1.

“Resumen de la Estadística Escolar del Perú correspondiente al año 1907”, en Carlos A. Washburn. *Memoria presentada por el Ministro de Justicia Instrucción y Culto del Dr. D. Carlos A. Washburn al Congreso Ordinario de 1908. Tomo II*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1908, 333-339.

DENEGRI, Francesca y Marcel VELÁZQUEZ

“Introducción. La literatura peruana durante el largo XIX (1780-1920)”, en Marcel Velázquez y Francesca Denegri (coordinadores). *Volumen 3. De la Ilustración a la Modernidad (1780-1920)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú/Casa de la Literatura Peruana/Ministerio de Educación, 2021, 11-21.

DOMINICI, Pedro César

“El simbolismo decadente”, en *El Iris. Revista Mensual de Literatura y Ciencia*, tomo II, número 3 (1 de agosto de 1894), 86-90.

GONZALEZ ROLANDO, Juan

Discurso pronunciado por el Presidente Provisional del “Círculo Demócrata” Dr. Juan Gonzalez Rolando el 08 de enero de 1886 al hacerse cargo de la Presidencia el Dr. Elías Malpartida. Lima: Imprenta del Universo, 1886.

HERNÁNDEZ, Julio S.

“Razón de ser”, en *Prisma (prospecto)*. Lima: Casa M. Moral (6 de agosto de 1905), 2.

LARRABURE Y UNANUE, Eugenio

“Discurso del Sr. Larrabure y Unanue”, en *El Ateneo de Lima. Publicación Mensual*, tomo I, número 1 (1886), 20.

LEGUÍA, A. B.

Memoria que el Ministro de Hacienda y Comercio A. B. Leguía presenta al Congreso Ordinario de 1905. Lima: Imprenta del Estado, 1905.

MARIÁTEGUI, José Carlos

7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana. Tercera edición con correcciones y adiciones de nuevos textos. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.

MARKHAM, Clements Robert

“El Perú Republicano hasta 1899”, en Daniel Valcárcel et al. *Historia general de los peruanos. El Perú Republicano.* Tomo III. Lima: Peisa, 1986, 35-227.

MIRÓ QUESADA, Óscar

“El altruismo de Zaratustra”, en *Contemporáneos. Quincenario Nacional de Literatura* (1 de abril de 1909), 2-5.

MOLLOY, Sylvia

Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

MORALES, Luz

“La figura del artista y las tensiones del campo cultural en el entresiglo en Julián. (*Bosquejo de un temperamento*) (1888), de José Gil Fortoul”, en Luz Morales, Elena Grau y Fernando Villegas (editores). *Arte, artista y campo artístico. Concepciones, inscripciones y poéticas en el contexto latinoamericano.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2020, 61-76.

MORALES, Luz y Elena GRAU

“Introducción”, en Luz Morales, Elena Grau y Fernando Villegas (editores). *Arte, artista y campo artístico. Concepciones, inscripciones y poéticas en el contexto latinoamericano.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2020, 11-35.

OSORIO PRUDENCIO, Gian Marco

“Prisma: la tricomía del color y el desarrollo de las artes gráficas en el Perú”, en *Fénix. Revista Nacional de la Biblioteca del Perú*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, número 47 (2019), 119-134.

PALMA, Clemente

“Carta de Clemente Palma a Rubén Darío”. Colección Archivos del escritor Rubén Darío, manuscrito: 25 x 21 cm, 1 de junio de 1894a. Consultado en: <<http://www.biblioteca.nacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-133990.html>> [05/05/2022].

“Palotes. *El doctor Pascual*”, en *El Iris. Revista Mensual de Literatura y Ciencia*, tomo II, número 1 (1 de junio de 1894b), 7-10.

“La decadencia en América (Del ‘Comercio’)”, en *El Iris. Revista Mensual de Literatura y Ciencia*, tomo II, número 2 (1 de julio de 1894c), 33-37.

[Sin Título], en *El Iris. Revista Mensual de Literatura y Ciencia*, tomo II, número 2 (1 de julio de 1894d), 38.

“Más sobre estilo”, en *El Iris. Revista Mensual de Literatura y Ciencia*, tomo II, número 3 (1 de agosto de 1894e), 65-71.

“Bibliografía y notas”, en *El Iris. Revista Mensual de Literatura y Ciencia*, tomo II, número 5 (octubre de 1894f), 151-154.

El porvenir de las razas en el Perú (tesis para optar el grado de Bachiller). Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 1897.

“Notas de Artes y Letras”, en *Prisma. Revista Ilustrada de Artes, Letras, etc.*, año II, número 9 (1 de marzo de 1906), 28.

PELUFFO, Ana

“Hombres de hierro: emociones viriles y masculinidades posbélicas (1888-1904)”, en Francesca Denegri (editora). *Ni amar ni odiar con firmeza. Cultura y emociones en el Perú posbélico (1885-1925)*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019, 21-36.

RAMÍREZ DURAND, Inés

“El yaraví de Melgar. Signo de emancipación de la Literatura Peruana”, en *Lienzo*. Lima: Universidad de Lima, número 42 (2021), 102-116. Consultado en: <<https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/issue/view/345/67>> [04/04/2022].

República del Perú

Presupuesto General para 1896. Lima: Imprenta de El País, 1896. Consultado en: <https://books.google.com.pe/books?id=OcYzAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [10/03/2022].

RIVAS, Avelina V. de

“La mujer fuere”, en *El Iris. Revista Mensual de Literatura y Ciencia*, tomo I, número 5 (1 de enero de 1894), 105-109.

ROSSEL, Ricardo

“Discurso del presidente de la Sección de Literatura y Bellas Artes, Sr. Ricardo Rossel”, en *El Ateneo de Lima. Publicación Mensual*, tomo I, número 1 (1886), 21-28.

SUÁREZ, Mariana

“Sacerdotisas del sentimiento: exilio, feminidad y emoción”, en Francesca Denegri (editora). *Ni amar ni odiar con firmeza. Cultura y emociones en el Perú posbélico (1885-1925)*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019, 205-232.

SUMALAVIA, Ricardo

“Clemente Palma y el modernismo peruano: la búsqueda del ideal”, en Clemente Palma. *Narrativa Completa I*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, 9-39.

ZANUTELLI, Manuel

“Locos ilustres en el Hospital Larco Herrera”, en *Acta Herediana*. Lima: Rectorado de la Universidad Peruana Cayetano Heredia, volumen 62, número 1 (2019), 44-48. Consultado en: <<https://doi.org/10.20453/ah.v62i1.3507>> [27/04/2022].

