

Bol. Acad. peru. leng. 74. 2023 (229-251)

**Modernismo y canon de la literatura peruana
de entresiglos**

**Modernism and the Peruvian literary canon
from between centuries**

**Modernisme et canon de la littérature péruvienne
entre siècles**

Esther Teresa Espinoza Espinoza

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

eespinozae@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-1821-3704>

Edgar Paolo Alvarez Chacón

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

ealvarezc@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-7017-8937>

Resumen:

La literatura peruana de entresiglos, estudiada bajo el concepto de modernismo, ofrece una serie de problemas que se proyectan hasta el presente: los nuevos géneros, la interacción de discursos, las mezclas y conexiones de la cultura moderna, los criterios del canon y los vínculos entre modernismo y vanguardia, entre otros. La literatura peruana del modernismo, así como otras literaturas nacionales, ya no puede ser explicada de forma aislada,



<https://doi.org/10.46744/bapl.202302.008>

e-ISSN: 2708-2644

sino que tiene que ser comprendida en el contexto de la globalización y de la mundialización que implica la modernidad.

Palabras clave: modernismo peruano, modernismo hispanoamericano, canon de la literatura peruana, literatura peruana de entresiglos

Abstract:

The Peruvian literature from between centuries, studied under the concept of modernism, offers a series of problems that are projected to the present: the new genres, the interaction of discourses, the mixtures and connections of modern culture, the criteria of the canon and the links between modernism and the avant-garde, among others. Peruvian literature of modernism, as well as other national literatures, can no longer be explained in isolation, but must be understood in the context of globalization and the globalization implied by modernity.

Key words: Peruvian modernism, Hispanic American modernism, Peruvian literature canon, Peruvian literature from between centuries

Résumé :

La littérature péruvienne entre siècles, étudiée sous le concept de modernisme, pose une série de problèmes qui parviennent jusqu'à nos jours : les genres nouveaux, l'interaction de discours, les mélanges et les connexions de la culture moderne, les critères du canon et les liens entre modernisme et avant-garde, entre autres. La littérature péruvienne du modernisme, ainsi que d'autres littératures nationales, ne peut plus être expliquée de façon isolée : elle doit être comprise dans le contexte de la globalisation et de la mondialisation que la modernité implique.

Mots clés : modernisme péruvien, modernisme hispanoaméricain, canon de la littérature péruvienne, littérature péruvienne entre siècles

Recibido: 02/07/2023 Aprobado:18/09/2023 Publicado: 22/12/2023

1. Introducción

La crítica ha consensuado el nombre *modernismo hispanoamericano* para el periodo que abarca desde fines del siglo XIX hasta los treinta primeros años del siglo XX, aproximadamente. Esta categoría es difícil de modificar en el estado actual de las investigaciones sobre el tema; sin embargo, queremos extender el concepto fuera de los límites de su pertinencia literaria y regional para vincularlo a un espectro de mayor amplitud, que coincide con diversos fenómenos globales resultados del avance de la modernización. También asumimos que los fenómenos estéticos deben ser explicados en un contexto mayor, el de un «gran tiempo» (Beltrán, 2017) no solo histórico, sino también estético. Por ello, hacemos una crítica a la categoría *modernismo hispanoamericano*.

En la época referida, coinciden la emergencia de los nacionalismos y la formación del arte moderno. Los primeros se apropiaron del arte y de la literatura como instrumentos eficaces para la construcción de la comunidad nacional, mientras que el arte y la literatura trataron de acceder a dimensiones estéticas más allá del didactismo y del entretenimiento. En el caso de la literatura peruana, los ideólogos trazaron las bases sobre las que se formuló el canon literario de casi todo el siglo XX, el cual, desde su origen, venía saturado de una carga ideológica y política propias de inicios de siglo.

Géneros nuevos; obras innovadoras desprovistas de elementos pertinentes para consolidar el proyecto nacional; propuestas vanguardistas experimentales, e «imitaciones» decadentistas quedaron en un segundo plano. Y habría que agregar que estos aspectos no se discutieron sino hasta fines del siglo XX, cuando el canon literario se abrió a los discursos. Esta expansión, sin embargo, cuestionó también el concepto de literatura. Pese a ello, el canon literario ha persistido, pues toda cultura siempre establece una clasificación de sus discursos, en la que el arte tiene un lugar especial.

Este estudio parte de una definición operativa del término *modernismo*, aplicada a la literatura peruana, a la luz de los últimos aportes críticos. Discutimos los criterios del canon dictado a inicios del siglo XX;

observamos la reciente reorientación de la historiografía peruana hacia el corpus, pero planteamos nuevas tareas, como la necesidad de ediciones confiables y digitalizadas, y, principalmente, la revisión del canon literario orientado hacia el corpus.

2. Modernismo como categoría operativa

La modernidad se manifiesta por dos vías simultáneas: el modernismo como vía artística y cultural, y la modernización en tanto los procesos sociales y económicos que la hacen posible (Berman, 2000). En este marco debe entenderse el desarrollo de la modernidad en las sociedades latinoamericanas. En principio, la globalización no solo afectó a Latinoamérica, sino que tuvo impacto en las regiones del mundo donde se instalaron los imperios coloniales —de forma directa o a través de una presencia económica y financiera—. Por tanto, se puede hablar de una modernización globalizada, pero al mismo tiempo desigual, incluso dentro de los propios países imperialistas. París o Londres eran ciudades modernas desde el siglo XIX, pero estaban rodeadas por espacios de vida tradicional. En Latinoamérica, esta diferencia era aún más notable; sin embargo, ello no impidió el desarrollo económico y social de las ciudades capitales, como sucedió en otros continentes también sometidos a la globalización (Asia, África). Podemos decir entonces que la modernidad global no solo construyó ciudades o bienes materiales, sino también confrontó las culturas sometidas a su influencia (Huyssen, 2010).

La modernidad fue un proceso lento y desigual tanto en Europa como en la periferia, de tal forma que debemos hablar de *modernidades*, las cuales desarrollaron modernismos de acuerdo con las particularidades de cada región y país. La cultura moderna (modernismo) se propagó de manera más fluida que la transformación material; pero en todos los casos, de una u otra forma, originó un enfrentamiento con la tradición: es lo que se llama también *mundialización de la cultura*. «Globalización» y «mundialización» (modernización/modernismo en términos de Berman) son categorías que dan cuenta de la modernidad en las dos dimensiones indicadas. Para simplificar, a la mundialización de la cultura podemos denominarla *modernismo internacional* (Huyssen, 2010), y a sus manifestaciones particulares convendría

asignarles el nombre de la región; así, se podrá eliminar la diferencia entre el modernismo anglosajón, el hispanoamericano, el brasileño y el español. En el caso de Brasil, identificamos un «primer modernismo brasileiro», simultáneo al nuestro y diferente al movimiento de vanguardia que se inició en 1922; en ese primer modernismo podemos destacar a Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), contemporáneo de Abraham Valdelomar (1888-1919). En general, este término nos plantea una serie de problemas historiográficos y hermenéuticos. Además, tenemos el uso de otro término derivado: *posmodernismo*. El llamado «debate posmoderno», en la segunda mitad del siglo xx, ha generado una terminología confusa que se ha extendido a cualquier discusión actual sobre el tema (Gomes, 2002); nosotros, por nuestra parte, lo consideramos un tema ligado a la Filosofía y a las Ciencias Sociales. Los estudios literarios, sin renunciar al apoyo de estas disciplinas, deben describir este periodo de la modernidad en términos de un solo gran tiempo, relativo al desarrollo de la imaginación literaria. Por ello, una sola denominación es operatoria: dentro de este gran tiempo, cada particularidad geotextual determinará las variantes y los procesos de desarrollo.

La idea del modernismo como un fenómeno internacional ya había sido observada por Federico de Onís (Gutiérrez Girardot, 1983; Huyssen, 2010), pero el término *modernismo* debe ser visto como un fenómeno internacional de larga duración, no solo como una escuela. Por lo tanto, proponemos que el modernismo hispanoamericano constituye una variante del modernismo internacional derivado de la mundialización. Nuestros primeros modernistas hispanoamericanos comienzan a publicar a fines del siglo xix porque ya estaba en marcha la modernización del continente a través de un sólido y continuo intercambio comercial y cultural con las metrópolis capitalistas. En la Europa de entonces, los movimientos sociales, las transformaciones científicas y artísticas, y, sobre todo, la globalización del capitalismo son aspectos que se orientan a la consolidación del proyecto nacional. Los periódicos no solo registran noticias, sino que popularizan la literatura a través del folletín (tradición adoptada de Francia, Inglaterra y España); asimismo, una serie de artefactos, como el cinematógrafo, el teléfono y el automóvil, entre otros objetos tecnológicos, se diseminan

ante la demanda de los nuevos consumidores. Esta modernidad, efectiva o virtual, demandó una respuesta cuyo nombre de consenso es *modernismo*.

Aunque la expresión *modernismo* sigue siendo un problema, su uso es un consenso para la crítica, sobre todo latinoamericana. Nosotros empleamos el término en este artículo por tal razón; sin embargo, referimos algunas propuestas que critican este uso y plantean alternativas plausibles para enfrentar la caracterización de un periodo de la historia literaria en el cual contextualizar la respectiva producción artística. Desde la mirada europea, «existe cierto consenso, un consenso que abarca desde la crítica anglosajona a la rusa, pasando por otros ámbitos europeos, en que el siglo XX es el siglo del modernismo, como el siglo XIX lo fue del realismo» (Beltrán, 2008, p. 10). Estos términos usados en las historias de la literatura para delimitar periodos manifiestan, como dice el propio Beltrán (2017), diferencias en función al espacio referido. Existe una discordancia entre el modernismo europeo y el hispanoamericano, fundamentalmente porque este tiene un alcance limitado y aquel, uno amplio; pero confluyen en la conciencia de una situación común: la relación entre modernidad y respuesta cultural. Por ello, podemos afirmar que la modernidad globalizada, entendida como un proceso de expansión lenta y desigual, engendró una respuesta cultural que adoptó el término *modernismo*.

Huyssen (2010, p. 12) refiere que el modernismo internacional, surgido en el marco de la globalización de fines del siglo XIX, está constituido por una serie de variantes regionales («modernismos alternativos») con sus respectivas particularidades, que deben ser consideradas si se quiere comprender la modernidad de nuestros días. Existe, entonces, una voluntad de comprender los fenómenos estéticos desde una perspectiva más amplia, principalmente porque la obra de arte —y el arte verbal en particular— no solo está anclada a su época, sino que dialoga con la herencia que le proporciona el archivo de la imaginación humana propia y ajena, del pasado y del presente, que además apuesta por el futuro. Beltrán (2017) considera que el término *modernismo* es inconveniente y que, como movimiento, constituye solo una parte de un periodo de amplio alcance, de uno mayor incluso al propuesto por Huyssen: del «gran tiempo». Sostiene que realismo y modernismo, como categorías hermenéuticas, son

parte de un gran periodo que denomina *simbolismo moderno*. Su punto de partida es el cuestionamiento a la crítica de fines del siglo xx por haber conformado una oposición entre la estética modernista de ese siglo y la estética realista del siglo xix.

Respecto a esto último, existe cierto acuerdo de la crítica actual, pero no sobre lo que significan *modernismo* y *realismo*. Beltrán observa que el modernismo presenta diferencias entre las variantes anglosajonas o europeas —de amplio alcance— y la hispanoamericana —limitada a una escuela regional—; explica que el debate realismo-modernismo «es una cuestión relevante que no se limita a un problema de mera terminología, sino que afecta a la forma de pensar la literatura moderna» (2008, p. 10). Por otro lado, la noción de realismo fue vista con desconfianza en el siglo xx por Ortega y Gasset, Jakobson, Auerbach, entre otros. El caso de Auerbach es interesante, pues propone la conjunción entre realismo y modernismo; es decir, «que el modernismo no es una huida de la historia, sino la consumación del realismo, al trascender el realismo del siglo XIX» (Beltrán, 2008, p. 12). El modernismo asumió los mismos principios del realismo, pero necesitaba superar esa relación con el presente inmediato a través de otro esquema: la fusión de historia y ficción. Auerbach propone, precisamente, que el simbolismo moderno es la alternativa al realismo, con dos diferencias puntuales: por un lado, es la estética moderna que domina los siglos xix y xx —y probablemente también el siglo xxi, dentro del cual el realismo no es más que una variante—; por otro lado, ya fue observado por algunos pensadores del siglo xix en el arte de su tiempo. Beltrán (2008) señala que Víctor Hugo y Dovstoevski, entre otros, comprendieron esta concepción del arte moderno —que se mantiene vigente en la actualidad— a través de las categorías de lo sublime y lo grotesco. El simbolismo, entonces, es una estética donde confluyen los contrarios, los opuestos, en cuyo marco el realismo puede ser comprendido; Beltrán agrega, asimismo, que Baudelaire se burla del concepto de realismo impuesto por el periodismo de su tiempo porque consideraba la imaginación como concepto clave. Pero las ideas de estos autores no construyeron una explicación consistente en su época; más bien, la crítica siguió denominando escuelas para explicar el proceso literario. Por ello, el simbolismo (en sentido restringido a Francia decimonónica) se presentó como una de las tantas escuelas literarias de la

época, como una moda, como un estilo, limitado cronológicamente (igual que el modernismo para Hispanoamérica). En conclusión, para Beltrán, el modernismo, en tanto respuesta estética a la modernidad (que comienza en 1800), debe llamarse *simbolismo moderno*, y el realismo, tanto del siglo XIX como del siglo XX, solo debe ser considerado una variable del modernismo (o simbolismo moderno).

En la misma línea de explicar los fenómenos estéticos desde una perspectiva histórica amplia, F. Martínez Bonati (2004) entiende que la modernidad, en términos estéticos, debe tener una denominación para dar cuenta de un proceso más extenso que el de una escuela o tendencia artística; en ese sentido, opta por el término *romanticismo*. Al igual que Beltrán, quien toma el nombre de una escuela finisecular (simbolismo), Martínez adopta dicho término para designar un gran periodo estético que se inicia en 1800. No lo hace para designar una escuela, sino una época, que incluso perdura hasta la actualidad. Esta propuesta permite explicar las transformaciones del arte verbal respecto del pensamiento moderno en su lucha por establecer una trascendencia que compensara las constataciones de finitud que la ciencia imponía. Por ello, tal época es caracterizada como una «agonía», es decir, una lucha del arte para elevarse por encima de las determinaciones de la ciencia (Martínez Bonati, 2004, p. 62).

M. Siskind, desde la perspectiva de la literatura mundial, propone leer «la modernidad latinoamericana como una relación global, un conjunto de procedimientos estéticos que funcionan como mediaciones de una red transcultural ampliada de intercambios culturales dispares» (2016, p. 19). De esta forma, trata de comprender la dimensión político-cultural del cosmopolitismo modernista en su relación con el concepto *literatura mundial*, entendido este como «una estrategia discursiva, modernizante y universalista sobre las literaturas del mundo, cuya presencia estructural en América Latina se remonta a los primeros años de la década de 1880» (p. 21).

I. Schulman establece que una consecuencia del proceso revisionista, que él inició en los años sesenta, «ha sido la liberación del modernismo hispanoamericano de una restringida conceptualización y en su lugar la idea de un modernismo hispánico que pertenece a un *proceso de alcance*

occidental» (2002, p. 9). Desde esta idea, establece que el modernismo hispanoamericano tuvo manifestaciones múltiples, heterológicas, en la cultura elitista y en la cultura popular; un carácter contrahegemónico y sincrético, y no especular:

Su innato sincretismo confirma la presencia de una identidad americana, y, a la vez, señala la continuación, en una etapa de madurez —la primera— de las letras americanas, de un proyecto sociocultural poscolonial: el de la disconformidad que se evidencia ya en los registros contrahegemónicos de textos coloniales del siglo XVI. (p. 12)

Reivindica la propuesta de F. de Onís sobre el modernismo como un movimiento epocal, producto de una crisis del espíritu relacionada con la modernidad. En el caso de Hispanoamérica, esta modernidad se inicia alrededor de 1800, época que coincide con los movimientos independentistas. Para Schulman, hay un proyecto transgresivo del modernismo y la modernidad engendrado por el poscolonialismo, de tal forma que

enfrentado con el infinito tenebroso e incognoscible de la modernización burguesa y con los fragmentos y escombros de religiones muertas del universo poscolonial, el modernista, mediante el poder lingüístico, intentó una labor de autoafirmación individual en una multiplicidad de espacios artísticos o históricos. (2002, p. 16)

Esta autoafirmación del escritor modernista lo llevó a una apropiación de la cultura dominante y, al mismo tiempo, a una perspectiva crítica. Esta práctica de los modernistas es la manifestación de lo que más adelante Oswald de Andrade denomina *antropofagia*; Ángel Rama, *transculturación*, y García Canclini, *hibridación*.

El crítico norteamericano A. Huyssen propone la idea de un solo modernismo internacional, que a su vez implica variantes —con sus respectivas particularidades espaciotemporales—. Esta idea nos parece plausible para incorporar la categoría *modernismo* a una más abarcadora, equivalente al simbolismo moderno de Beltrán o al romanticismo de Martínez Bonati. Tiene la ventaja de mantener la denominación y, al mismo

tiempo, disolver —hasta cierto punto— la diferencia entre el modernismo anglosajón y los otros modernismos.

Estas referencias pretenden poner en evidencia la necesidad de revisar no solo el periodo de entresiglos (también llamado modernismo o periodo de modernización cultural), sino las categorías de época y de escuela que han proliferado en los estudios literarios. De lo observado, podemos establecer algunas conclusiones provisionales u operativas. En principio, es necesario comprender los fenómenos estéticos en el gran tiempo de la historia y de la imaginación artística. Lo estético tiene una relativa autonomía frente a la circunstancia histórica. La mixtificación de la cultura moderna no solo ha sido observada por la crítica última, sino que ya había sido formulada por los propios escritores y artistas de esa época; Valera (2019) en su prólogo a *Azul...* de Darío, se refiere a esta idea cuando analiza el cosmopolitismo del poeta nicaragüense. Las categorías propuestas por Beltrán (simbolismo moderno) y Martínez Bonati (romanticismo) son abarcadoras y potentes para explicar el arte verbal de la modernidad, pero se sirven de nombres pertenecientes a escuelas artísticas (el simbolismo y el romanticismo) que la crítica ha consagrado a través de manuales y textos.

Por todo esto, para efectos de este trabajo, usamos el concepto de modernismo internacional planteado por A. Huysen, a fin de reconocer el desarrollo de la modernidad como un fenómeno global que, de manera gradual, se extiende desde las metrópolis coloniales del siglo XIX hasta la periferia del mundo. El modernismo hispanoamericano sería entonces una respuesta a esa modernidad desigual. Esto supone aceptar la necesidad de contar con una categoría operatoria, de consenso, en tanto se desarrolla la crítica de las existentes; solo restaría establecer el marco temporal. La mayor parte de los tratadistas que se refieren al modernismo en Hispanoamérica consideran el periodo de aproximadamente cuarenta años tras el inicio del movimiento en 1888 (Morales, 2019). Por tanto, *modernismo internacional* constituye un término más abarcador que *época* de Federico de Onís, o el concepto de escuela o generación. En el interior de esta gran categoría, las variantes y el proceso de desarrollo de las estéticas adoptarían algunos nombres que la crítica ya ha previsto para esta época: *modernismo hispanoamericano*, *vanguardia* y *postvanguardia*. Esto supone que, desde el punto de

vista metodológico, no podemos estudiar el modernismo hispanoamericano sin tener en cuenta que debe ser comprendido como parte de un proceso internacional. La idea es simplificar las categorías descriptivas de procesos que consideramos sincrónicos en Hispanoamérica. La literatura peruana (como otras literaturas nacionales) ya no puede ser explicada de forma aislada, sino que debe ser comprendida en el contexto de globalización y mundialización que implica la modernidad.

3. Canon y corpus del modernismo peruano

Del *Diccionario de teoría de la narrativa*, extraemos la siguiente definición de *canon*:

Del griego «norma» o «regla», en un sentido restringido, vinculado al aspecto eclesiástico de los libros sagrados y apócrifos, es un conjunto de obras selectas caracterizadas por su autoridad. En una acepción más amplia, es el repertorio seleccionado de obras vigentes en una determinada cultura o institución como modelo artístico; en tanto que tal, el canon se opondría al corpus y se ofrecería como un paradigma del discurso ideológico cultural dominante [...]. (Valles y Álamo, 2002, p. 249)

Esta definición resulta útil, puesto que recoge la oposición canon-corpus que asumimos como una convivencia que, en términos prácticos, es la condición del dinamismo de un sistema literario.

Beltrán (1993) aborda la cuestión del canon desde el problema de la identidad. La eficacia del canon, en ese aspecto, consiste en que responde a un sistema de valores y afirma un estado de cosas, una tradición. Las universidades italianas, señala, introdujeron el estudio de poesía y poética en el siglo xv, con el fin de formar ciudadanos —ya no súbditos—; sociedades como la europea o la estadounidense han consolidado el canon mediante el estudio de las lenguas y literaturas vernáculas y la formación de individuos con buena capacidad retórica y expresiva, que compartan un patrimonio cultural aún a costa de la desigualdad. El canon existe porque es útil para crear identidad. Sin embargo, la crítica al canon tradicional también está afectada por la desconfianza, por un

horror a perder la identidad en un mundo no diverso, sino desigual. La crítica ataca al canon del pasado, pero no sabe proyectar el futuro en el que sea expresión de una nueva estética y, por tanto, de un cambio de valores.

Para Gonzalo Navajas (2006), las transformaciones aportadas por la cultura visual, digital y global han irrumpido con tal fuerza que no es posible ignorarlas sin consecuencias considerables. Concibe la complementariedad de canon y corpus. La cultura vertical y hegemónica que ha predominado en el discurso intelectual ha de ser complementada por una cultura horizontal en que las aportaciones de formas de lenguaje no literarias, no escritas y no sancionadas académicamente reciben la validez que merecen.

La razón por la cual la revisión del canon de entresiglos (en los siglos XIX y XX) tiene relevancia en la actualidad reside en que este periodo es considerado fundacional de la tradición literaria en el Perú (Cornejo, 1989). A través de sus intelectuales, se seleccionó un conjunto orgánico de textos pertinentes a la propuesta de nación del siglo XX. Se trató de una época de redefiniciones globales en torno al canon, y no solo concernientes a Hispanoamérica o al Perú. Para el caso peruano, Julio Ortega (2010) explica que las *Tradiciones peruanas* de Palma «son una instancia privilegiada en las interacciones entre el discurso literario, la formación de las nacionalidades y la cultura de la diferencia hispanoamericana en el siglo XIX» (p. 205). La reformulación genérica que articulaba los saberes a las nuevas prácticas sociales continuaría durante el siglo XX; por consiguiente, no se extinguió el trabajo realizado por Palma, en especial en lo referido a la interacción de discursos, cuando se hizo evidente el entusiasmo de los jóvenes escritores por González Prada.

El horizonte de tareas planteadas por los escritores del siglo XIX trazaría la línea a seguir en el siguiente siglo, aunque en el camino de la evolución artística se asumieran nuevos y complejos retos. El canon que se asentó en el siglo XIX requería textos que representaran costumbres, problemas, zonas geográficas, personajes en los que se pudiese identificar lo nacional. Rama le dio el nombre de *representatividad*; como un rasgo de la literatura del siglo XIX, pero que se extendió hasta el siglo XX, y que corresponde a la «antigua y rotunda tradición mimética de la narrativa

peruana y su acendrado compromiso con la problemática del país» (Vidal, 1987, p. 19).

Sin embargo, la poesía de Eguren, cuya obra expone la indagación profunda acerca de la naturaleza de la fantasía y su relación con la condición humana, rompe con la imagen del realismo como constante de la literatura peruana. Sucede lo mismo con las novelas y cuentos iniciales de Valdelomar; con *La medusa* (1916), de Aguirre Morales; con *La evocadora* (1913), de Enrique Bustamante y Ballivián; con *Cuentos malévolos* (1904), de Clemente Palma, entre otros textos que la crítica de la época consideró imitativos, cosmopolitas y decadentes. Las figuras de Palma y de González Prada ya habían hecho evidente la relevancia de intereses y disputas en la constitución del canon. El sistema ilustrado en el que se mueven dichos autores, que se organiza a principios del siglo xx, oculta una serie de textos no pertinentes al llamado proyecto nacional. La crítica internacional, incluso, se mostró reticente a otorgarle el calificativo de modernista a la poesía de González Prada (Ward, 2022), privilegiando el discurso nacionalista frente al discurso cosmopolita.

La historiografía literaria reciente se abre al corpus de las literaturas del Perú; sin embargo, en el caso de la ilustrada, el canon del siglo xx apenas ha cambiado. Como se ha visto, los modelos del centro (canon) están en interacción con los textos de la periferia (corpus) para garantizar el dinamismo del hecho literario. Nuestra disciplina tiene la misión de dar vida al sistema correspondiente cuando confronta los textos del presente con los del pasado; por ello, existe la necesidad de nuevas lecturas, revalorizaciones y rescates. Cada generación no solo debe vivir y observar su presente, sino reconstruir el pasado e idear su futuro. Hurgar en el corpus y criticar el canon permitirá revisar lo hecho por la historiografía del siglo xx.

El caso del modernismo hispanoamericano es ejemplar. La crítica empezó a estudiarlo a partir de la poesía, y recién en los años 80 del siglo pasado emergió el interés hacia la prosa modernista y hacia un género considerado hasta entonces «impuro» en relación con las bellas letras: la crónica. A partir de la reflexión crítica sobre la crónica, se pudo observar el surgimiento de un nuevo género en la modernidad y, con ello, su

consagración artística y su ubicación en el universo de la prosa. Asimismo, tuvieron lugar las operaciones estéticas que vinculan la cultura elevada con la cultura popular, la ficción con la referencialidad, y los nuevos lenguajes de los *mass media* en las nuevas relaciones con el mercado (Rotker, 1992).

La perspectiva de la autoría individualista impidió ver, en un principio, las redes que se formaron en la búsqueda por ejercer presión sobre el sistema de las letras (trabajo que iniciaron las escritoras con las Veladas Literarias y que continuó Clorinda Matto con la red de escritoras que formó desde su *Búcaro Americano*, a pesar de las tensiones y contradicciones). La mímesis o realismo como condición consagratória y estrechamente vinculada con el perfil «particularista» (Siskind, 2016) bajo una búsqueda de identidad nacional operó también como filtro de un corpus cada vez más amenazante. La oposición entre los «arielistas» y los «colónidas» —estos últimos vinculados a la revista *Colónida* de 1914— fue un tema instrumentalizado a favor de quienes demostraran mayor regionalismo. El telón de fondo fue un debate ideológico que definió la lectura del periodo y que creó antinomias irreconciliables como nacionales/cosmopolitas, hispanistas/indigenistas, etc. En esa misma lógica, se ha de considerar la crisis del lenguaje como contexto en el que se manifiestan el modernismo y la vanguardia, la cual revela que ambas tendencias corresponden a un solo proceso de modernización literaria y no una superación de la otra, como la crítica ha sostenido insistentemente. De hecho, es un recurso frecuente la propensión a crear antinomias para segmentar la literatura peruana a partir de cambios sociales, económicos o políticos, recurriendo a cronologías dependientes del discurso histórico sin considerar la autonomía relativa de la literatura e ignorando la dinámica propia del hecho artístico.

4. La novela peruana y las fuentes

La ascensión de la novela a la categoría de arte en el mundo globalizado se produce precisamente en este periodo (Siskind, 2016; Beltrán, 2019). En el caso de la novela peruana moderna, podemos establecer como referencia inicial las novelas de Olavide: «el primer romántico peruano y como tal el creador de la novela peruana que durante el siglo XIX fue esencialmente romántica» (Bendezú, 1992, p. 2); y, como primeras manifestaciones

importantes, la obra de Clorinda Matto y de Mercedes Cabello. La crítica del siglo xx apenas se ocupó de las novelas publicadas en las primeras dos décadas, de tal forma que para referirse al género se partía de las obras de autores como López Albújar, Arguedas o Alegria.

Para comprender este periodo omitido por la crítica, un importante obstáculo es el acceso a los textos; por ello, debemos mencionar el proyecto de digitalización emprendido por el CELACP, *De desastres a celebraciones. Archivo digital de novelas peruanas (1885-1921)*, que intenta organizar un corpus —el más completo posible— de la producción literaria de esta época y actualmente permite el acceso libre a una veintena de novelas peruanas. El proyecto, según refiere Carrillo Jara (2021), se origina en la necesidad de contrarrestar la hegemonía del conocimiento que aún detenta el Norte Global, toda vez que la producción del Sur, como materia prima, es acumulada en este espacio antes de ser reconvertida como material que, con muchas restricciones, ofrecen a los estudiosos y lectores hispanoamericanos. Este proyecto trata de recuperar obras de autores mayores y de otros de menor impacto en la crítica; asimismo, rescata en tales textos tendencias literarias marginadas o subordinadas más allá del canon. *De desastres a celebraciones* parte de considerar a la novela peruana como «un vehículo para construir, problematizar y discutir la identidad nacional» (Carrillo, 2021, p. 587); en ese sentido, considera necesario salir de los márgenes restringidos por la crítica: «la lectura y la investigación más allá del canon literario constituye una tarea pendiente: solo esa exploración rigurosa puede comprender y explicar la diversidad de los proyectos literarios y culturales que se intentó ocultar tras una falsa homogeneidad» (p. 588).

Hay que resaltar, asimismo, que este plan de digitalización es una continuación de proyectos editoriales que en la segunda mitad del siglo xx realizaron ediciones serias y accesibles de la literatura del continente. Y téngase en cuenta que, para la investigación de nuestra literatura, es fundamental tener ediciones confiables. La Biblioteca Americana del Fondo de Cultura Económica, la Biblioteca Ayacucho y la Colección Archivos constituyeron proyectos editoriales para poner en circulación gran parte de la producción intelectual de América Latina (Sancholuz, 2022). En ese orden de cosas, el

estudio de la literatura de entresiglos implica dos problemas: contar con textos filológicamente limpios y acceso irrestricto a las ediciones originales. Tomemos como ejemplo la novela *La ciudad muerta*, de Valdelomar, publicada por entregas en la revista *Ilustración Peruana* de 1911: la obra presenta una sucesión de ediciones fallidas desde 1960, a pesar de la voluntad y de la experiencia de muchos investigadores que se hicieron cargo de ellas; en este recorrido para alcanzar una edición confiable, se tuvo que esperar hasta 2001 para tener un texto aceptable con el cual realizar una investigación seria. Este caso nos plantea que, para asumir cualquier investigación, necesitamos estar seguros de la confiabilidad de la fuente que vamos a utilizar: no debemos dar por sentada una edición sin antes someterla a un proceso de evaluación y crítica.

En el periodo de 1900 a 1930, se publicaron aproximadamente un centenar de novelas de escritores peruanos (Villanueva de Puccinelli, 1969), la mayor parte en el Perú. De este corpus, solo un manojo de novelas, publicadas principalmente desde 1920 y relacionadas a una estética realista o representativa de la particularidad peruana (novela indigenista) o de Lima como capital (narrativa urbana), ha sido objeto de atención de la crítica. Esta omisión puede deberse a que muchas de ellas no representaban conflictos ni temas necesarios para conformar la nacionalidad, un aspecto importante no solo para el arte, sino para la política de las sociedades del siglo xx. Tal es la función que tiene el arte —y la literatura en particular— en la política de la época que Mariátegui, como ideólogo y político interesado en explicar un proceso social para la justicia y la igualdad en el Perú, incluye en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) un extenso apartado dedicado a nuestra literatura: el capítulo «El proceso de la literatura peruana». Como lo explica al inicio del ensayo, se trata de un proceso en el sentido judicial del término; es decir, constituye una demanda para evaluar la función que ha cumplido la literatura para alcanzar las metas políticas y sociales del ideario de Mariátegui. El amauta, que no es solo un ideólogo, sino que también mantiene —aun cuando no lo quiera— un espíritu de esteta, reconoce y valora el gran arte moderno, pero lo subordina a su proyecto político. Por ello, aunque apreció el arte de vanguardia, desechó poéticas imitativas, cosmopolitas o fantásticas que

disentían del proyecto nacional asumido en los años posteriores no solo por los políticos, sino también por los críticos más importantes del siglo xx.

A. Cornejo Polar, en su libro *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989), apenas repara en el modernismo peruano; explica que «al comenzar el siglo XX está terminado el primer tramo de la constitución de la tradición literaria peruana en función de los [aportes de Palma y Riva Agüero]», es decir, criollismo e hispanismo como tendencias hegemónicas (1989, p. 89). Y completa este diseño con el modernismo y el indianismo como las tendencias subordinadas que en los años veinte confluirían en un proyecto emergente de tendencia nacionalista: «A fin de cuentas, como también sucedió con nuestro romanticismo, el modernismo peruano no pudo expresar las tensiones de la modernidad porque el proceso social que lo sustentaba siguió arcaico: fue, entonces, mucho más modernista que moderno» (p. 96).

E. Bendezú y C. E. Zavaleta proponen una explicación fundamental para comprender el proceso de desarrollo de la novela peruana (en general) y de la novela modernista (en particular). Bendezú establece una periodización que rompe con la ortodoxia de la historiografía de consenso y que difiere de las propuestas de Cornejo, Tamayo o Delgado; señala tres grandes etapas para lo que considera el desarrollo de la novela moderna en el Perú: romanticismo (siglo xix), modernismo (hasta 1930) y realismo (desde 1930). Primero, en relación con el romanticismo peruano, reitera la idea de un movimiento estético tardío y cuestiona las denominaciones comunes, usadas por la crítica para la novela de fines del siglo xix: «Aunque dentro de este periodo se ha hablado de una novela peruana realista y también de una naturalista, ni el realismo ni el naturalismo cuajaron verdaderamente en la novela peruana» (Bendezú, 1992, p. 3). Segundo, considera al modernismo como una etapa intermedia entre el romanticismo y el realismo; destaca que los nuevos estudios sobre el tema han alterado algunas cronologías, pero «de ningún modo lo cancela como etapa y corriente literaria» en el contexto de la modernidad, «respetando siempre las cronologías peculiares del mundo hispanoamericano» (p. 3). Finalmente, sitúa el realismo al final del proceso con la novela indigenista y

la urbana. Aun cuando la propuesta de Bendezú es discutible, consideramos pertinente haber dado un lugar destacado al modernismo.

Por su parte, Zavaleta realiza una revisión de la novela «poética» —que entendemos como un equivalente a la modernista— desde 1904 hasta los años sesenta, con la cual establece un corpus. De dicho intervalo, consideramos solo las novelas que se publicaron hasta la tercera década del siglo xx: *Yerba santa* (1904), de Abraham Valdelomar; *Cartas de una turista* (1905), de Enrique Carrillo; *La ciudad muerta* y *La ciudad de los típicos* (ambas de 1911), de Abraham Valdelomar; *La evocadora* (1913), de Enrique Bustamante y Ballivián; *Fracaso* (1918), de José Antonio Román; *Bajo las lilas* (1923), de Manuel Beingolea; *La boda* (1923), de José Gálvez; *Fabla salvaje* (1923), de César Vallejo; y *La casa de cartón* (1928), de Martín Adán. Zavaleta agrega otros autores, como Gamaliel Churata, Arguedas y Ribeyro, en la medida que habla de una línea artística de largo tiempo.

Diversos autores de finales del siglo xx propusieron salir del campo de las bellas letras al campo de las prácticas textuales, y revisar el canon de principios de siglo considerando sistemas literarios que no fueron incorporados. El ejemplo clásico es el libro de Riva Agüero de 1905, que construye un canon de la literatura peruana en el que no están incluidos, por ejemplo, los sistemas de literatura obrera e indígena. El problema reside en que esta crítica no percibe que una de las características de la modernidad, que se inicia hacia 1800, es la mixtificación, explicada por Beltrán (2017) en los términos de una mezcla entre las estéticas provenientes de la tradición, con aquellas que nacen en la modernidad. Esto ha propiciado que se utilicen conceptos rígidos como el de sistema literario, que, en lugar de explicar la interacción de estos campos, los presenta como objetos aislados. El concepto de redes intelectuales propuesto por Maíz (2011) para este periodo resulta más eficaz para comprender las interacciones de las literaturas de la época. Téngase en cuenta, por otro lado, que el modernismo es la primera manifestación de lo que se llamaría una literatura continental, cuya expresión más avanzada se daría en el siglo xx, en los años sesenta, con el *Boom* de la literatura latinoamericana. En ese sentido, el modernismo hispanoamericano y el peruano, en particular, constituyen procesos internacionales que deben estudiarse en ese contexto.

5. Conclusiones

a) La construcción de categorías teóricas para explicar el hecho literario constituye una operación compleja, pues demanda tiempo y consensos en una disciplina marcada por el fragmentarismo teórico. La resolución de dichos conflictos, por ello, deberá esperar. Entre tanto, debemos continuar con las categorías que gozan de aceptación, pero bajo la condición de provisionalidad y operatividad, como es el caso del modernismo hispanoamericano.

b) El modernismo hispanoamericano debe comprenderse en un periodo más amplio, que nosotros denominamos modernismo internacional.

c) En este contexto, la literatura peruana de entresiglos, fundadora de nuestra modernidad literaria, ha sido estudiada partiendo de una serie de prejuicios con los cuales se forjó un canon, es decir, una literatura aceptada por el mundo oficial y que persiste hasta la actualidad.

d) Ese canon, que algunos críticos han clasificado a partir de pequeños periodos de nuestra historia, ha servido como una guía para la disciplina literaria cuando en realidad debió constituir una referencia contrastable con el corpus, es decir, con la producción artística de toda esta época. En el caso concreto del modernismo, la crítica ha seguido estudiando a los mismos autores, y ha sostenido preferencias y omisiones al interior de las obras individuales. El mejor ejemplo es la obra de Valdelomar: hasta hoy, la crítica prioriza sus cuentos y desplaza a un segundo plano sus novelas y sus crónicas.

e) La literatura culta o ilustrada convive en el espacio de la modernidad con otras formas artísticas, lo que Cornejo Polar llamaba *sistemas literarios*. En el mundo moderno, estos sistemas no están separados, sino interconectados en lo que Beltrán llama la *segunda mixtificación*. Es evidente que conviene estudiarlos individualmente, pero es innegable su interacción, sobre todo en la llamada «cultura de masas», en los préstamos y en las apropiaciones a los que están sometidas las prácticas artísticas en el terreno de la globalización. En este sentido, el escenario del arte culto y de la literatura ilustrada es un

espacio donde confluyen tendencias de la oralidad y de la escritura, de la tradición y de la innovación, de lo moderno y de lo antiguo.

f) La literatura peruana de entresiglos no ha sido estudiada en toda su complejidad discursiva. Solo se ha privilegiado el indigenismo como parte del proyecto de nación de los grupos intelectuales de principios de siglo y sus continuadores de las décadas posteriores. Por ello, es necesario hurgar en las obras de muchos autores olvidados, y también dentro de la obra de autores reconocidos, el complejo proceso de constitución de nuestra modernidad literaria. Las obras y propuestas de Eguren, Valdelomar, Vallejo y Martín Adán fueron el producto de la interacción de una comunidad de artistas que reflexionaron, desde el arte verbal, sobre la comunidad humana y sobre el papel de la palabra en la constitución de la nación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beltrán Almería, L. (1996). Canon y utopía. *Quimera*, (146), 43-49.
- Beltrán Almería, L. (2008). Simbolismo y Modernismo. *ConNotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 6(10), 9-29. <https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/184>
- Beltrán Almería, L. (2017). *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Calambur Editorial.
- Beltrán Almería, L. (2019). La novela, género literario. *Letras*, (66), 13-45.
- Bendezú, E.(1992). *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Editorial Lumen.
- Berman, M. (2000). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo Veintiuno Editores. (Obra original publicada en 1982)
- Carrillo Jara, D. (2021). Estrategias decoloniales en el archivo digital de la novela peruana: de desastres a celebraciones (1885-1921) y el Norte Global. *Hispania*, 104(4), 583-596. <https://www.jstor.org/stable/27127536>
- Cornejo Polar, A. (1977). *La novela peruana: siete estudios*. Editorial Horizonte.
- Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Centro de Estudios y Publicaciones.
- Darío, R. (2019) *Azul...* Vi-Da Global. <https://www.mendoza.edu.ar/wp-content/uploads/2022/04/Azul-Ruben-Dario.pdf>
- Escajadillo, T. G. (1989). El indigenismo narrativo peruano. *Philologia Hispalensis*, 4(1), 117-136. <https://doi.org/10.12795/PH.1989.v04.i01.10>

- Gomes, M. (2002). Prólogo. En *Estética del modernismo hispanoamericano* (pp. vii-xv). Biblioteca Ayacucho.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1983)
- Huysen, A. (2010). *El modernismo después de la posmodernidad*. Gedisa.
- Maíz, C. (2011). La eficacia de las redes en la transferencia de bienes simbólicos: el ejemplo del modernismo hispanoamericano. *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, (33), 23-41. <http://doi.org/10.4067/S0718-22012011000200003>
- Mariátegui, J. C. (1989). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Amauta. (Obra original publicada en 1928)
- Martínez Bonati, F. (2004). *La agonía del pensamiento romántico*. Editorial Universitaria.
- Morales Saravia, J. (2019). *Ensueño y desencanto. El modernismo hispanoamericano. Lecciones de historia de la literatura hispanoamericana*. La Catedral.
- Navajas, G. (2006). El canon y los nuevos paradigmas culturales. *Iberoamericana*, 6(22), 87-97. <https://doi.org/10.18441/ibam.6.2006.22.87-97>
- Ortega, J. (2010). *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. Instituto Tecnológico de Monterrey; Fondo de Cultura Económica.
- Rotker, S. (1992). *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. Casa de las Américas.

- Sancholuz, C. (2022). Tres proyectos editoriales clave en la conformación del canon literario latinoamericano. *Orbis Tertius*, 27(35), e234. <https://doi.org/10.24215/18517811e234>
- Schulman, I. (1987). *Nuevos asedios al modernismo*. Taurus.
- Schulman, I. (2002). *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. Siglo XXI Editores; Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.
- Schulman, I. (2012). La novedad constante. *Transformación*, 8(1), 1-9.
- Siskind, M. (2016). *Deseos cosmopolitas*. Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, G. (1973). *Extraterritorial*. Barral Editores.
- Valles Calatrava, J., y Álamo Felices, F. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Editorial Alhulia.
- Vidal, L. F. (1997). La ciudad en la narrativa peruana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(25), 17-39. <https://doi.org/10.2307/4530304>
- Villanueva de Puccinelli, E. (1969). *Bibliografía de la novela peruana*. Editorial Jurídica.
- Ward, T. (2022). Manuel Gonzáles Prada ¿poeta modernista? *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 72(72), 63-105. <https://doi.org/10.46744/bapl.202202.002>
- Zavaleta, C. E. (1999). La novela poética peruana en el siglo xx. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 31(31), 63-94.
- Zavaleta, C. E. (2001). Perú, novela con novelista. *Alma Mater*, (20), 71-86.