

LUZ AINAÍ MORALES PINO
ELENA GRAU-LLEVERIA
LUIS FERNANDO VILLEGAS TORRES
(Editores)

Arte, artista y campo artístico

Concepciones, inscripciones y poéticas
en el contexto latinoamericano



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Fondo Editorial

Morales Pino, Luz Ainaí; Grau-Lleveria, Elena y Villegas Torres, Luis Fernando (eds.)
Arte, artista y campo artístico. Concepciones, inscripciones y poéticas en el contexto latinoamericano / Luz Ainaí Morales Pino, Elena Grau-Lleveria, Luis Fernando Villegas Torres, editores. 1.^a ed. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2020.
353 pp.; 17 x 24 cm
Arte latinoamericano / literatura latinoamericana / modernismo latinoamericano / entresiglos / siglo XIX / siglo XX

ISBN 978-9972-46-xxx-x

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2022-xxxxxx

Primera edición

Lima, diciembre de 2020

© Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Fondo Editorial
Av. Germán Amézaga n.º 375, Ciudad Universitaria, Lima, Perú
(01) 619 7000, anexos 7529 y 7530
fondoedit@unmsm.edu.pe

© Luz Ainaí Morales Pino, editora

© Elena Grau-Lleveria, editora

© Luis Fernando Villegas Torres, editor

Fotografía de la cubierta

xxxxxxxxxxxx

Cuidado de edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores

Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Corrección de estilo

Mónica Yaji Barreto

Las opiniones expuestas en este libro son de exclusiva responsabilidad de los autores y no necesariamente reflejan la posición de la editorial.

Impreso en el Perú / *Printed in Peru*

Queda prohibida la reproducción total o parcial de la presente edición, bajo cualquier modalidad, sin la autorización expresa del titular de los derechos.

Índice

Agradecimientos	9
Introducción	11
<i>Luz Ainaí Morales Pino y Elena Grau-Lleveria</i>	
Francisca de Zevallos y Rivera, una pintora limeña en la Real Academia de San Fernando de Madrid	37
<i>Anthony Holguín Valdez</i>	
La figura del artista y las tensiones del campo cultural en el entresiglos en <i>Julián. (Bosquejo de un temperamento)</i> , de José Gil Fortoul (1888)	61
<i>Luz Ainaí Morales Pino</i>	
La fórmula modernista en <i>La ciudad muerta</i> de Abraham Valdelomar	77
<i>Joan Torres-Pou</i>	
<i>Los raros</i> : una estética para el nuevo artista	87
<i>Pamela Vanessa Gálvez Clavijo</i>	
La modalidad del poema retrato en «De perfil» de Luis Carlos López y en «Genio y figura» de Pablo de Rokha	101
<i>Luis Eduardo Lino Salvador</i>	
Teófilo Castillo (1857-1922). La disputa de un artista entre la práctica fotográfica y su relación con el arte de la pintura	119
<i>Fernando Villegas Torres</i>	
Entre el esfuerzo por lo nuevo y las resistencias arcaicas: Emilio Gutiérrez de Quintanilla y el horizonte promisorio de la modernidad a través de su <i>Colección de acuarelas y dibujos del Perú Antiguo</i>	145
<i>Celia Rodríguez Olaya</i>	

<i>El cántaro roto</i> del pintor Juan Lepiani. Metáfora y construcción de lo femenino <i>Rossana Rodríguez Fuentes</i>	163
Artista: imagen, concepto y políticas de género <i>Elena Grau-Lleveria</i>	179
Artistas e histeria: cuando se habla la lengua de un continente oscuro <i>Eleonora Cróquer Pedrón</i>	197
Cagatintas y modernidad criolla: ciudad y periodismo en textos de Yerovi y Valdelomar <i>Marcel Velázquez Castro</i>	219
Las aspiraciones literarias frente al oficio periodístico: «El corrector de pruebas» de Jorge Miotto (1870-1926) <i>Raúl Julián Varillas Estrada</i>	245
Cuando el enemigo es el chino o el japonés: el peligro amarillo y su difusión en la prensa peruana a inicios del siglo xx <i>Daisy Chumbimune Saravia</i>	261
La experiencia modernizadora de <i>Las Moradas</i> (1947-1949): el proyecto de un arte <i>libre</i> <i>Zandor Emerson Zarria</i>	275
La encrucijada mágica: Alejo Carpentier y lo real maravilloso como <i>punto de vista</i> epistemológico en pintura, música y literatura <i>Luis Rebaza Soraluz</i>	305
Lenguajes transversales en la obra de Jorge Eduardo Eielson <i>Clara Best Núñez</i>	329
Datos de los autores	349

Agradecimientos

Este libro es producto del trabajo realizado en el marco de un proyecto del grupo de investigación Literatura y Arte: prensa, cultura visual y redes trasatlánticas entre Europa y América Latina (LITARTMO), dirigido por Fernando Villegas Torres y enfocado en el estudio de las redes de sentido entre la literatura y la cultura visual en los siglos XIX y XX. En ese sentido, agradecemos al Vicerrectorado de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos por brindarnos el financiamiento necesario para llevar a cabo el proyecto y las distintas actividades relacionadas con el mismo, entre ellas, la publicación de este libro colectivo, interdisciplinario y enriquecido por las distintas miradas ideológicas y metodológicas de sus colaboradores. Agradecemos especialmente el trabajo y la dedicación de nuestro querido y admirado compañero, Joan Torres-Pou (Florida International University), quien se dedicó, con generosidad y profesionalismo, a la evaluación preliminar de los textos que integran esta publicación y presentó oportunas retroalimentaciones a los colaboradores orientadas a mejorar o reforzar aspectos angulares de los trabajos aquí reunidos. Le agradecemos, también, el haber sido, desde el inicio, un excelente interlocutor y asesor siempre dispuesto a responder nuestras inquietudes y a reflexionar junto con nosotros en torno al planteamiento y el deber ser de este libro finalmente concretado. Agradecemos a Marcel Velázquez Castro (Universidad Nacional Mayor de San Marcos) por su apoyo constante, su generosidad intelectual, sus orientaciones, su excelente disposición para facilitar los espacios de diálogo y, sobre todo, por su motivación incesante y sus ganas constantes de hacer, crecer y mejorar. Nuestra gratitud se dirige, también, a todo el personal de la Biblioteca Central Pedro Zulen de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por estar siempre presto a atender nuestras necesidades y a facilitar nuestro trabajo; al Fondo Editorial de la misma casa de estudios, por su diligencia y compromiso y, por último, pero no por ello menos importante, a nuestras familias, por permitirnos el tiempo y el espacio para sacar adelante esta publicación.

Introducción

Luz Ainaí Morales Pino y Elena Grau-Lleveria

¿Desde cuándo podemos empezar a hablar de artistas en el contexto latinoamericano? ¿Qué denominación recibían quienes, si bien no eran catalogados como artistas, producían arte? ¿Qué significa ser un artista en el contexto latinoamericano y, especialmente, en el entresiglos (1880-1915)? ¿Quiénes y en qué contexto histórico-social podían aspirar a dicha categoría? ¿En qué medida fueron las nociones de arte y artista un campo de batalla para distintas esferas de acción, poder y producción de conocimiento en nuestras sociedades? ¿Cuáles son los escenarios, los conceptos, los imaginarios y las ideologías que se asociaron y asociamos con la categoría de artista en el macroperiodo de la modernidad? ¿Hasta qué punto arte-artista constituyeron un imaginario «deseado» por un conjunto de individuos masculinos y, poco más tarde, femeninos?

Este trabajo parte de estas inquietudes y, si bien no espera proporcionar respuestas concluyentes, sí aspira a abrir un espacio de reflexión en torno a la teorización ideológica sobre el origen de los imaginarios sobre arte y artista en el contexto de las modernidades latinoamericanas. Desde una perspectiva interdisciplinaria, que combina los estudios literarios, histórico-artísticos, de género y de cultura visual, este libro busca indagar esos imaginarios, no con la finalidad de crear una cartografía (entendida como proyecto de organización cognoscitiva), sino con el propósito de ahondar en esos «escenarios», que visibilizan las puestas en escena, en términos de tiempo, espacio y argumento, de narrativas sobre arte y artista en el macroperiodo de la modernidad, con énfasis en el entresiglos y mediante la consideración de sus antecedentes y herencias posteriores (décadas de los años 40 y 70 del siglo xx). Todo ello con la finalidad de mostrar la multiplicidad de perspectivas y concepciones sobre el arte y el artista que convivían en este periodo, a veces, de forma entrecruzada, confrontada y/o superpuesta.

Así, como primera aproximación a la pregunta con la que abre este libro, a saber, desde cuándo podemos comenzar a hablar de arte-artista en el contexto latinoamericano, proponemos el marco temporal del entresiglos teniendo en cuenta

la historia cultural propia¹. Será en este periodo, que va desde 1880 hasta 1918, cuando aparecerá con mayor fuerza una serie de novelas centradas en las nociones y figuras de arte y artista². Si bien ya había en la literatura latinoamericana casos concretos de textos que abordaban estas temáticas³, estas obras son escasas y, a diferencia de lo que sucede en el entresiglos (1880-1918), no se consolidan como un discurso productivo de poder-conocimiento de intervención en lo social desde un imaginario artístico determinado. Igualmente, Ángel Rama (1984) propuso la categoría del «letrado» para conceptualizar al hombre de letras decimonónico latinoamericano que emprendía, a través de la escritura, proyectos de construcción nacional e identitaria. La producción artística-creativa del letrado

- 1 Si bien algunos de los artículos aquí incluidos, especialmente los enfocados en artes pictóricas, plantean y examinan los mecanismos por los cuales se llegaba a adquirir una relevancia en la pintura en el periodo colonial tardío, consideramos que es en el entresiglos cuando será posible hablar con mayor propiedad de un campo artístico que responde a preocupaciones estéticas e intelectuales, que dialoga con lo social y lo político desde otros espacios y diversas formas de legitimidad enunciativa. Por otra parte, también es cierto que aun cuando las artes participaron en el proyecto nacional, fueron los estudios literarios los primeros que iniciaron un proyecto de revisión cultural donde se indagaba sobre las especificidades socioculturales latinoamericanas. El arte se mantuvo por más tiempo ligado a categorías eurocentristas, aunque hubo también importantes figuras, como la de Francisco «Pancho» Fierro, José Gil de Castro y Francisco Laso, quienes, en el contexto peruano, plantearon respuestas interesantes frente a esa tradición hegemónica. Ahora bien, a pesar de lo apuntado hasta aquí, es importante comprender que el entresiglos es el periodo en que las artes plásticas, pictóricas, escultóricas y fotográficas crean lenguajes y visiones más independientes de las tendencias europeas y estadounidenses, como bien demuestran los protagonistas de las producciones narrativas del entresiglos. Por otro lado, este es el momento en que la concepción de arte se extiende a áreas otrora consideradas como oficios (litografía, orfebrería, artesanía, fotografía) o que eran excluidas del concepto de creación artística, como las manifestaciones estéticas populares o precolombinas, como lo muestra el artículo de Celia Rodríguez Olaya, «Entre el esfuerzo por lo nuevo y las resistencias arcaicas: Emilio Gutiérrez de Quintanilla y el horizonte promisorio de la modernidad a través de su *Colección de acuarelas y dibujos del Perú Antiguo*», incluido en este libro.
- 2 Este aspecto es importante porque distingue nuestros proyectos artísticos modernos de los europeos. De hecho, como plantea Nathalie Heinich (2002), fue con los distintos romanticismos europeos que las categorías de arte y artista se empiezan a perfilar con valores distintos de los que tenían anteriormente: «Con el romanticismo, pintores y escritores se inscribieron en un nuevo marco de representaciones en el que la actividad proviene de la vocación obligatoriamente (y no de un aprendizaje) y en que la excelencia, lejos de definirse como una capacidad para dominar los cánones, es algo necesariamente singular: el creador, para ser realmente un artista, debe saber dar pruebas de originalidad» (p. 88). Este escenario, complicado con las condiciones culturales concretas de nuestras distintas repúblicas, es el que se evidencia en el entresiglos y que luego se acentuará y consolidará como parte de la producción artística con las vanguardias históricas, como lo señaló Octavio Paz en su ensayo «Traducción y metáfora» (1974). Entre los artículos reunidos en este libro que reflejan esta realidad socioliteraria, están «La figura del artista y las tensiones del campo cultural en el entresiglos en *Julián. (Bosquejo de un temperamento)*», de José Gil Fortoul (1888), de Luz Ainaí Morales Pino; «La fórmula modernista en *La ciudad muerta* de Abraham Valdelomar», de Joan Torres Pou; «*Los raros*: una estética para el nuevo artista», de Pamela Gálvez Clavijo; «La modalidad del poema retrato en “De perfil” de Luis Carlos López y en “Genio y figura” de Pablo de Rokha», de Luis Eduardo Lino Salvador; «Artistas e histeria: cuando se habla la lengua de un continente oscuro», de Eleonora Cróquer Pedrón y «Cagatintas y modernidad criolla: ciudad y periodismo en textos de Yerovi y Valdelomar», de Marcel Velázquez Castro.
- 3 Un buen ejemplo de novela de artista anterior al entresiglos lo constituye *El artista barquero* (1860), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, donde, según Elena Grau-Llevería (2017), el concepto de arte y artista que se privilegia se inscribe en las búsquedas éticas y estéticas ideales, pero no únicamente del artista, sino también de las receptoras y posibilitadoras de la producción artística masculina.

tenía una función sociopolítica ideologizante; es decir, toda producción artística (literaria o cultural) se alineaba con los proyectos de construcción de nación, educación, imaginario nacional o identidad socionacional, como parte de las estrategias que se desarrollaban para paliar los vacíos institucionales. Al concebir la producción creativa como vía de educación y formación de sujetos nacionales, el letrado, en su faceta literaria o artística, silenciaba y oscurecía el proyecto artístico y la concepción de artista, en tanto arte y artista se pensaban mediados por las necesidades nacionales.

Según planteamientos como los de Rama frente a la independencia del arte y del artista en otros contextos, el letrado latinoamericano se unió y se integró orgánicamente al proyecto nacional⁴. Tal es la razón por la cual gran parte de la producción literaria ofrecía imaginarios ideales que se inscribían y se adscribían a un disciplinamiento sociosentimental de interés nacional⁵. Así, y en respuesta parcial a la segunda pregunta con la que abre este ensayo, el nombre que recibirían quienes, sin estar dentro de la categoría de artista que se estaba desarrollando en Europa en esos momentos, producían obras de arte, sería, desde una perspectiva hegemónica, el del artista-letrado. Ahora bien, es importante destacar que habrá otro tipo de productores de obras estético-ideológicas, también vinculadas con lo socionacional que, sin embargo, no entrarán dentro de esa categoría del letrado que propone Rama o, de hacerlo, no contarán con la validación o el reconocimiento indicados por el autor⁶. En ese sentido, estas otras figuras revelan

4 El letrado, tal como lo concibe Rama (1984), se relaciona con el mundo de las leyes, de la prescripción del comportamiento y los mundos ideales deseados desde los poderes políticos y económicos. El artista y el arte del entresiglos, por su parte, se conciben, en sus diversas manifestaciones estéticas e ideológicas, como un discurso que busca enmendar, corregir o incidir, desde fuera, en la percepción de realidades socionacionales.

5 En este punto, es clave traer a colación el trabajo de Doris Sommer, *Foundational Fictions* (1991), pues se trata de una propuesta que analiza la estrecha relación entre narrativas sentimentales y proyectos nacionales. Por otro lado, Marcel Velázquez Castro, en *Biotecnologías novelísticas para la región andina (1840-1905)* (2017), analiza la función sociopolítica de la novela en esta región específica desde sentimentalidades diversas. Este estudio dialoga con muchos de los planteamientos y los escenarios que proponen los artículos reunidos en este trabajo, sobre todo aquellos que analizan los modos en que se inscribieron los imaginarios de arte y artista.

6 Un ejemplo de esto es el que estudia Francesca Denegri (1996) en relación con el grupo de escritores románticos peruanos, entre los que estaría un personaje como Ricardo Palma. Pese a haber sido canonizados por la crítica posterior, estos escritores se vieron marginados por el poder. Por ello, figuras como Palma postulaban la necesidad de una literatura que ofreciera un escape a la realidad contemporánea. La literatura, desde la perspectiva de este grupo de escritores, debía proveer el ideal ético-sentimental imposible e irrealizable en la realidad socionacional concreta, la cual, según Palma, no debía ser objeto de materia literaria. Para este grupo, de cariz conservador, «arte por el arte» se convierte en una estrategia que les permite evadirse y blindarse de la fealdad y la materialidad de la sociedad circundante. Así, señala Denegri que «[t]ras la publicación de su primera colección de *Tradiciones*, en agosto de 1872, el director del diario *La Nación* de Buenos Aires, luego de felicitarlo por su arte, le sugirió ampliar su foco de mira y comenzar a tomar “fotografías del presente”, a lo cual Palma replicó que prefería “vivir en los siglos que fueron, [pues] en el ayer hay poesía, y el hoy es prosaico [...]. Es mejor armar, vestir y adornar esqueletos de los tiempos coloniales”» (1996, pp. 40-41).

los silencios y los silenciamentos que prevalecen dentro de las lecturas críticas canónicas y fundacionales para el estudio de la producción cultural latinoamericana; silencios de los cuales las mujeres escritoras constituyen uno de los casos más significativos⁷.

Dentro de esta línea, es bien conocido el diálogo entablado por Julio Ramos en su trabajo *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (2009), con los planteamientos de Rama (1984) y, en especial, con la problematización de la crisis de la funcionalidad del letrado en el periodo de entresiglos, dada la presencia de una serie de condiciones socioculturales y político-económicas que lo estaban haciendo desaparecer. Esto explica que Ramos (2009) proponga la categoría del literato o del artista, entendido como hombre de letras (una vez más, figura masculina), que habla desde otro lugar de enunciación y desde otra posición social. El literato-artista produce desde lugares especializados de saber que lo legitiman y le permiten ejercer los oficios creativos en independencia de los poderes políticos o las agendas del Estado y, al mismo tiempo, quedará excluido de dichas esferas de poder. Al hacer tales afirmaciones, Ramos está trabajando las condiciones en las cuales el discurso cultural sobre el arte y el artista empezaron a tener relevancia en el ámbito latinoamericano en tanto campo de acción y conocimiento semiindependiente.

De este modo, Ramos responde, junto con nosotros, analistas culturales, que será en el entresiglos cuando podremos empezar a hablar de artistas en la región, pues es en este momento cuando las esferas de poder y de producción de conocimiento, en materia de política, educación y creación estética, rompen su estrecha interdependencia (al menos para los sujetos creadores que operaban en un marco más o menos hegemónico)⁸. En consecuencia, el análisis de la aparición de los discursos sobre el arte y el artista va unido estrechamente al surgimiento de lo que Pierre Bourdieu (2016 [1987]) ha denominado un «campo cultural» autónomo.

7 Este tipo de silencios será bastante frecuente en la crítica literaria que se producirá a lo largo de los siglos xx y xxi. Pensamos no solo en los casos de Ángel Rama, Julio Ramos, Octavio Paz, Carlos Alonso, por mencionar unos cuantos, sino también en estudios posteriores, como el de Gonzalo Portocarrero (2015), donde se analiza, a partir del trabajo de escritores e intelectuales, las formas en que se articularon narrativas sobre lo nacional en el Perú de los siglos xix y xx. Es significativo que Portocarrero haga concesiones interesantes, como la de incluir a un pintor popular y bastante comercial como Francisco «Pancho» Fierro dentro de estas propuestas, pero que deje de lado a otras escritoras que, desde muy temprano, usaron la pluma para reflexionar en torno a lo nacional (Juana Manuela Gorriti, Clorinda Matto de Turner, Teresa González de Fanning, o Mercedes Cabello de Carbonera).

8 Es importante acotar que, si bien en el campo de las artes plásticas la categoría de «artista» en contraposición al «artesano» se da desde el siglo xvii, con la noción de las Bellas Artes y la formación de las Academias, se trataba de asociaciones gremiales y estamentales, todavía sujetas al mecenazgo y el patronaje. La noción de «artista» que proponemos en este libro es la del artista que opera en un campo creador exento del mecenazgo.

Es con la consolidación de un campo de saber especializado que el sujeto creador podrá aspirar a la profesionalización y legitimación de su producción por parte de las agrupaciones de pares. Las nuevas dinámicas, en términos de arte, artista y sociedad en el entresiglos latinoamericano, complejizan planteamientos anteriores que reiteraban la íntima relación entre literatura, arte, política y nación en el siglo XIX⁹. Esta relación deviene aún más compleja si se tiene en cuenta la cercanía que existió entre literatura y periodismo. El periodismo, como oficio profesional, de la mano con los literatos-periodistas o colaboradores de periódicos, une fuerzas con la naciente «academia» (cuyo foco de análisis es multiartístico), para consolidar los distintos cánones nacionales que hemos heredado y, sobre todo, la noción de arte y artista que devino hegemónica. Muestra de estas nuevas alianzas y redes de pares, legitimadas por criterios metodológicos específicos de un campo de saber autónomo, es el surgimiento de revistas cada vez más especializadas dedicadas a temas artísticos y literarios de actualidad, donde se visibilizaron las dinámicas y tensiones de un campo artístico en pleno proceso de consolidación, al igual que las interrelaciones entre literatura y cultura visual (a través de la incorporación y el diálogo con otras artes como la pintura, la fotografía y la escultura). Los artículos incluidos en estas publicaciones y los nombres que figuran en sus páginas (obras y agentes, diría Bourdieu, 2016) visibilizan las redes de diálogo, de legitimidad y permeabilidad que regulan un campo artístico progresivamente más selectivo y enfocado en distanciarse ideológicamente de otro tipo de impresos divulgativos, de entretenimiento general y dirigidos a públicos amplios y heterogéneos, como los tradicionales «semanarios para las familias»¹⁰.

9 Lo que desaparece, en este caso (y para este grupo), es una literatura y una producción estética (sea o no subvencionada por el Estado) que tenga como misión educar a las capas medias y altas de las sociedades latinoamericanas en términos de paradigmas modélicos de feminidad y masculinidad. Es decir, si bien puede haber proyectos de defensa ideológica de un signo determinado, desaparece el concepto de literatura-arte-educación prevalente en etapas anteriores. La creación pasa a ser, entre otras cosas, un medio de inscripción del arte, del artista y de sus funciones ético-estéticas respecto a diversas realidades sociales.

10 En el caso peruano, una de las revistas que muestra con mayor claridad este proceso de especialización y conformación de un campo artístico-literario profesionalizado lo constituye *Prisma*, la cual, desde su primer número, publicado en agosto de 1905, se caracterizó por enfocarse en la divulgación y la crítica de producciones estéticas consideradas de alto nivel nacional e internacional. Ahora bien, es interesante señalar que este proyecto de artistas para artistas desapareció cuando la revista cambió de nombre y de público. Así, Clemente Palma, tras haber dirigido *Prisma*, expresó en el prospecto de *Variedades* el propósito de tornar la revista en una publicación «más popular, más amena, más casera, más interesante. PRISMA ha sido una revista social demasiado literaria, demasiado severa y escrupulosa, demasiado aristocrática [...]» (Palma, 1908, p. 1). Esta especialización incipiente y tensional del campo artístico y de este tipo de publicaciones se consolidará con mayor contundencia en las siguientes décadas del siglo XX, como lo muestra el artículo de Zandor Emerson Zarria, «La experiencia modernizadora de *Las Moradas* (1947-1949): el proyecto de un arte libre», incluido en este volumen.

Será en esta coyuntura donde las categorías de arte y artista, desde el incipiente campo artístico, se conceptualizarán como proyectos en resistencia a los idearios burgueses y liberales dominantes (sean estos estatales o no). Tal como lo señala Bourdieu, pero también —y en referencia específica a nuestro contexto— Rafael Gutiérrez Girardot (1988), el sujeto creador emprenderá un proyecto ético-estético a través del cual contestará, cuestionará y descartará los discursos producidos desde la visión de mundo liberal burguesa anclada en el positivismo. Desde esta última ideología, el arte y el artista son inútiles para la sociedad, ya que no aportan ni valores ni producciones que lleven al progreso económico, científico y social. Es más, tanto el arte como el artista devienen problemáticos y son objeto de disciplinamiento desde los distintos poderes que operaban en el momento.

La conceptualización hegemónica actual sobre lo que significa ser un artista en el entresiglos se enmarca en la propuesta de Rafael Gutiérrez Girardot en torno al sujeto creador que parte de la estética como forma de ejercicio y cuestionamiento político. El artista reaccionaba a un orden indeseado creando discursos e imaginarios en los cuales el arte deviene la salvaguarda de la mediocridad burguesa y la voracidad capitalista (Gutiérrez Girardot, 1988)¹¹. De esa forma, el artista es, porque así lo quieren quienes se consideran artistas y se inscriben a sí mismos dentro de esa categoría, la encarnación de la resistencia a ese mundo rígidamente ordenado y subyugado al orden burgués positivista. Ahora bien, estas estrategias de creación de poder reproducen, paradójicamente, el mismo repertorio ideológico que cuestionan, pues al aludir o al conferirle un «valor» a su arte (no mercantil y alejado de los paradigmas de comprensión burguesa)¹², estarían apelando a las

11 En este contexto, el artista aprovechará el vacío religioso iniciado desde la Ilustración (denominado por el autor como «secularización»), para emprender una «sacralización» de lo profano (arte/artista) y, desde ese posicionamiento, marcar su diferencia y su elevación respecto al resto. En palabras de Gutiérrez Girardot, «la nueva mitología fue la poesía, sustituto de la religión perdida, que al consagrarse como “religión del futuro” no solamente se imponía a una tarea redentora secular, sino que de antemano condenaba al artista a un fracaso. La sociedad burguesa, que se había liberado de las tradiciones religiosas y había marginado al artista y al arte, esperaba necesariamente del nuevo sacerdote y de la nueva mitología mucho más de lo que esta nueva mitología podía dar. Esperaba una totalidad, una “religión de la prosa”, si así cabe decir, que el artista y el arte, ocupados en crear esa nueva mitología y en definir de nuevo las maneras de sentir y de pensar, no podían dar. Su busca experimental de nuevos símbolos, la definición misma de lo que debía ser un nuevo símbolo, se mantuvo en el ámbito particular de los artistas y del arte [...]. Así, la nueva mitología, la nueva religión, comprobó involuntariamente la marginalidad del arte y del artista en la sociedad burguesa» (1988, p. 54).

12 Muestra clara de este posicionamiento es la que vemos en los narradores de los *Cuentos malévolos* de Clemente Palma (1923 [1904]), los cuales en muchos casos plantean de forma deliberada su repudio y su deseo de provocación a los «espíritus burgueses» incapaces de comprender el orden de sentido propuesto por ellos.

metáforas económicas y biomédicas que ellos mismos denostan¹³. El asumir una posición política crítica frente a los valores hegemónicos pasa entonces por la dislocación semántica e ideológica de las metáforas usadas por el poder, a saber, la codificación de un concepto de valor alternativo que le confería una función social distinta a ambos, arte y artista¹⁴. Es en este cruce de intereses, funciones y poderes donde se genera gran parte del imaginario del arte-artista del entresiglos que va a terminar siendo hegemónico¹⁵.

Así, si el «letrado» del primer tercio del siglo XIX se inscribe en una zona social de productividad, normatividad, orden, progreso económico, moralidad y ejemplaridad; el artista, en su versión modernista (versión que triunfa, históricamente hablando), se inscribe en el ámbito de la no producción burguesa, en los márgenes sociales en los que le es posible manejar el poder del contradiscurso, en la excepcionalidad y en la genialidad. El artista es, por ende, aquel que se sale de las normas, el que desborda los paradigmas de contención y normalización del cuerpo social y el que imagina otras posibilidades de mundo; es el sujeto irreverente, provocador, antisocial, sujeto antimodélico que asume como ejercicio «ético» la confrontación o la resistencia a los órdenes imperantes y se inscribe como guía «espiritual» en tensión y en oposición a imaginarios positivistas. Es decir, arte-artista, ocupan, en parte, el lugar vacío dejado por la religión, tal como sostiene Gutiérrez Girardot (1988), al apoderarse de la espiritualidad y del discurso de construcción de subjetividad a través de análisis internos o externos de sujetos-figuras concretos, entre los que se privilegia, precisamente, la figura del artista.

13 Desde teorías sociológicas, esta forma de ser artista podría considerarse una «subcultura», en el sentido en que define el término Michel de Certeau en *The Practice of Everyday Life* (1984).

14 En *Ficciones somáticas* (2000), por ejemplo, Gabriela Nouzeilles analiza la manera en que la literatura de la etapa final del siglo XIX se desmarca de las alegorías nacionales-fundacionales-sentimentales, como las que analiza Sommer (1991), para devenir en una herramienta de diagnóstico de las problemáticas —y más específicamente, patologías— que afectaban al cuerpo social. Así, tanto el artista afiliado con las estéticas-ideologías decadentistas-degeneracionistas como la misma sociedad burguesa, convergían, al compartir una «enfermedad de la época». Es decir, tanto las masculinidades burguesas por excelencia (el hombre que se hace a sí mismo) como las artísticas son parte de un paradigma de masculinidad al unificarse en una forma de enfermedad, el estrés, producto de la aceleración temporal y vital de la modernidad. Desde otra perspectiva, Marcel Velázquez Castro, en «Los pliegues del modernismo: problemas críticos desde la perspectiva del área andina» (2018), analiza las formas de enfermedad artística que se inscriben y se generan a través de las crónicas modernistas. Por su parte, y añadiendo otras capas de densidad ideológica, Morales Pino, en *Éticas y estéticas de la profanación: redes y tensiones en la literatura peruana y venezolana del entre siglos (1880-1910)* (2017), crea un marco teórico sociosexual que le permite poner en diálogo cómo se instrumentalizan, desde políticas de género específicas, distintas formas de enfermedad por género, sexo, clase social y raza en la narrativa del entresiglos.

15 De hecho, será solo con la novela de artista enmarcada en una lógica y una ideología social «postmoderna» que se erosionará el imaginario hegemónico moderno asentado en la singularidad-excepcionalidad-genialidad del arte y el artista.

Es en la tensión entre artista y sociedad donde el discurso sobre arte y artista adquiere fuerza y prestigio en tanto forma de capitalización exitosa de una condición marginal. Es en este momento de nuestra historia cuando, desde el campo artístico latinoamericano, se empieza a generar toda una «industria cultural» orientada al estudio del significado, la importancia y la trascendencia de estas categorías de arte y artista. Es también en este momento cuando se crean los primeros fenómenos de «endiosamiento» de artistas en nuestras sociedades (fenómenos que, paradójicamente, van asociados al de la cultura de masas)¹⁶. No será sino con la cultura de masas propiciada por la divulgación de obras literarias (la poesía de José Martí, las obras de Rubén Darío o las crónicas de Enrique Gómez Carrillo), que fenómenos, como el de Abraham Valdelomar, con su gran visibilidad social y poses de irreverencia ante las convenciones masculinas hegemónicas, serán posibles¹⁷. Ahora bien, es gracias a esa misma diferencia radical entre artista-letrado y artista-literato-intelectual, que este momento de crisis transicional resulta tan rico en contradicciones productivas para entender las tensiones, posiciones y perspectivas sobre el periodo estudiado; tensiones a partir de las cuales es posible proponer otros acercamientos a las nociones de arte y artista, tal como lo demuestran los artículos reunidos en este trabajo.

Antes de continuar ahondando en la forma en que las categorías de arte-artista devinieron un campo de batalla para las distintas esferas de acción, poder y producción de conocimiento en las sociedades latinoamericanas del entresiglos, es pertinente retomar un aspecto pendiente de la interrogante anterior, a saber, la pregunta por quiénes fueron los que pudieron aspirar, legítimamente, a la categoría de artista. Tal vez, una de las vías más certeras para abordar esta cuestión sea la de comenzar por la negación, es decir, por preguntarnos quiénes quedaron excluidos de la categoría de artista y cuáles fueron los criterios que explicarían tal segregación. Como bien han trabajado investigadoras como Sylvia Molloy, Francesca Denegri, Iris M. Zavala, Mary Louise Pratt, Francine Masiello o Elena Grau-Lleveria, por mencionar solo algunos casos, hubo en el entresiglos un pro-

16 También es en este momento cuando la noción de arte se amplía a otras áreas como la fotografía, anteriormente no concebida como producción artística. Este aspecto es trabajado por Fernando Villegas en el artículo «Teófilo Castillo (1857-1922). La disputa de un artista entre la práctica fotográfica y su relación con el arte de la pintura», incluido en este libro.

17 Al respecto, se sugiere revisar el trabajo de Raquel Rivas Rojas, *Bulla y buchiplumeo. Masificación cultural y recepción letrada en la Venezuela gomecista* (2002). Si bien se trata de un estudio enfocado en el caso venezolano, da pistas interesantes para comprender la compleja relación entre masificación cultural, formación de público lector, endiosamiento artístico y estrategias de diferenciación dentro de los mismos campos literarios y culturales.

yecto deliberado de exclusión de las mujeres de la categoría de artista¹⁸. En ese sentido, la (im)postura de la marginalidad del artista masculino (el único considerado por críticos como Ángel Rama, Julio Ramos, Octavio Paz, Federico de Onís, Rafael Gutiérrez Girardot o Aníbal González —la lista podría extenderse todavía más—) fue de la mano con una intencional marginación de las mujeres artistas, excluidas de los escenarios de posibles sujetos creadores. La producción estética femenina se reduce, desde un discurso hegemónico en el que, en este caso, se incluyen tanto la hegemonía sociocultural como el campo artístico en ciernes, a lo pedagógico-afectivo-emocional-doméstico (y domesticado). Solo tendrán cabida dentro del imaginario artístico masculino feminidades creadoras encasillables dentro de la figura de la «hermana modernista», joven intelectual y artísticamente excepcional, que debe morir tan pronto como sea posible para conservar el aura de divinidad creadora femenina¹⁹. De la misma manera, dentro de los imaginarios masculinos-hegemónicos, la mujer solo se piensa en términos de pasividad, inactividad o amenaza que debe de ser contenida. Bellas muertas, bellas enfermas, adolescentes virginales, histéricas, mujeres fatales: todas convergen en estar marcadas por la corporalidad (en contraposición con la potencia cerebral masculina), en ser sublimadas (muertas o circunscritas al lecho, dada su debilidad) o neutralizadas prontamente por algún fenómeno natural (la enfermedad, siempre embellecedora desde una perspectiva dominante) o por la vigorosidad masculina²⁰.

18 Esta problemática es abordada por Elena Grau-Lleveria en el artículo «Artista: imagen, concepto y políticas de género», incluido en este libro. Del mismo modo, en «Artistas e histeria: cuando se habla la lengua de un continente oscuro», Eleonora Cróquer Pedrón aborda las estrategias rupturales de construcción artística en la primera parte del siglo xx, a partir del caso de María Luisa Bombal. Una visión a contrapelo de las propuestas por Grau-Lleveria y Cróquer Pedrón en este libro (visión que va en línea con los imaginarios hegemónicos de lo femenino), es la que presenta Rossana Rodríguez Fuentes con su estudio de la construcción del desnudo (y el sujeto) femenino en la obra artística de Juan Lepiani, «*El cántaro roto* del pintor Juan Lepiani. Metáfora y construcción de lo femenino». Asimismo, el trabajo de Anthony Holguín, «Francisca de Zevallos y Rivera, una pintora limeña en la Real Academia de San Fernando en Madrid», es clave, porque visibiliza el caso de una artista inédita poco estudiada en la historia del arte latinoamericano. Además, los trabajos de Luis Fernando Villegas Torres, «El taller de pintura de la Quinta Heeren (1906-1916). Prácticas de pintura al natural en manos femeninas» (2014), y de Sofía Pachas Maceda, *Las artistas plásticas de Lima: 1891-1918* (2013), han sido contribuciones angulares para subsanar los silencios en torno a la tradición femenina en la historia del arte peruano.

19 Un buen ejemplo de esto lo constituye la novela *De sobremesa*, de José Asunción Silva (manuscrito encontrado en 1896 y publicado en 1925), donde el personaje narrador alude con admiración a la joven artista-hermana modernista, Marie Bashkirtseff (escultora, escritora, pintora), cuya vida acabó prematuramente debido a la tuberculosis. Es esta temprana muerte la que posibilita su admiración por parte de los jóvenes artistas masculinos, quienes pueden ensalzarla e idealizarla toda vez que es imposible que represente una competencia o amenaza concreta.

20 Retomando el ejemplo de los *Cuentos malévolos* de Clemente Palma, en el relato «Idealismo», el personaje de Luty recrea esta situación de la feminidad que muere por obra de la palabra/verbo del sujeto macabro e hiper-

Otros que también serán excluidos del rango de artista serán los sujetos provenientes de clases y sectores socioeconómicos no tradicionales. Este tipo de exclusiones pueden leerse como indicios de los mecanismos de regulación con los que ya contaba el campo artístico y, en consecuencia, del prestigio y el poder asociados con la categoría del «artista» en el periodo. Por otro lado y centrándose en otra forma de exclusión, en *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985), Ángel Rama alude a la alarma que despertaron los jóvenes que, sin una formación cultural aristocrática tradicional, irrumpían «desde la calle» tratando de apoderarse de la literatura. Según el crítico uruguayo, la masificación de la cultura y las mismas dinámicas de una modernidad que, con todas sus falencias, habría comenzado a flexibilizar y hacer menos rígidas las estructuras sociales, eran resentidas por aquellos «artistas» tradicionales que reclamaban alguna forma de prestigio simbólico o exclusividad (pues es sabido que no contaron necesariamente con grandes privilegios económicos). Sin embargo, este aspecto no deja de denotar una lectura bastante hegemónica del campo por parte de Rama, toda vez que serán escasos en el entresiglos latinoamericano los artistas poseedores de privilegios económicos, sociales o políticos. No hubo en América Latina ni una situación de mecenazgo ni demasiadas instituciones (premios) que ubicaran en un lugar privilegiado a los artistas-sujetos creadores. Así, la «alarma» a la que se refiere Rama revela una visión consagrada por la crítica canónica en torno a lo que se espera del artista en tanto sujeto asociado con un sexo, una educación y un estatus social determinados; al tiempo que evidencian que ya estaban en pleno vigor los mecanismos de formación de campo, con sus cuotas de exigencia impuestas al trabajo artístico y la existencia de un sistema de convenciones.

Las distintas agendas ético-estéticas e ideológicas con las que se vinculó y desde las que se entendió la creación artística también explican muchas de estas tensiones y exclusiones tanto en el momento de la producción como posterior-

intelectual masculino, que logra convencerla de que la enfermedad y la muerte son la realización suma de la belleza (al respecto, ver: Morales Pino, 2017). Asimismo, en esta línea de representación femenina en clave de morbidez, maldad o antinormatividad, ubicamos a personajes como la Lucía, de *Amistad funesta* o *Lucía Jerez* (José Martí, 2006); la Helena de *De sobremesa* (José Asunción Silva, 1996), con su pureza seductora, ideal y deliberadamente inalcanzable (pues el mismo personaje rechaza la posibilidad de vulgarizarla con el matrimonio); la Belén de *Sangre patricia* (Manuel Díaz Rodríguez, 1902) o, incluso, en textos como los de Ventura García-Calderón, donde la feminidad ideal, deseable y anhelada por el artista suele ser una mujer enferma. La asociación recurrente de enfermedad-morbidez-pureza con belleza e idealidad para el sujeto femenino reitera la voluntad de contener a la mujer en un lugar otro, marcado por la pasividad y la imposibilidad de acción. Será contra esto que se rebelarán escritoras como Zoila Aurora Cáceres con su novela *La rosa muerta* (1900), donde, como lo señala Grau-Llevería (2018), el personaje se subleva contra la estetización de la enfermedad al mostrar su rostro real y deformado, en contraposición a las visiones «ideales» impuestas por el ideario masculino.

mente por la formación de canon. Cuando aludimos a los «escenarios» de arte y artista en el periodo, nos referimos a las distintas concepciones y modos de asumir y ejercer el oficio estético en un tiempo y espacio específicos, a saber, la Latinoamérica del entresiglos²¹. Los escenarios son, entonces, modos de concepción que permiten determinadas puestas en escena e imaginarios estético-ideológicos de arte y artista. Tendremos en esa etapa de crisis productiva y creativa a artistas que entendieron el arte en términos de compromiso con una reforma social, como, por ejemplo, el caso de José Martí, cuya obra poética, ensayística y narrativa se caracterizó por mantener diálogos críticos con el poder, por plantear una postura cuestionadora frente a una modernidad marcada por el materialismo excesivo, el olvido de lo propio y la inserción del sujeto creador en una perniciosa dinámica de mercado.

Habría, también, otros creadores que usaron el arte como plataforma de creación de imaginarios trasnacionales políticos artísticos, como en el caso de José Enrique Rodó quien, en *Ariel* (1900), articula un planteamiento esteticista y político de resistencia, que posiciona a América Latina como bloque privilegiado éticamente (junto con una España ahora idealizada en su espíritu antimaterialista y antiburgués), para combatir la amenaza del imperialismo y del pragmatismo estadounidenses. Desde la perspectiva de Rodó en *Ariel*, Estados Unidos encarna los valores utilitarios, positivistas y, por ende, antiartísticos. Es relevante subrayar la alteración llevada a cabo por Rodó con relación al binomio civilización/barbarie popularizada sesenta años antes por figuras como Domingo Faustino Sarmiento. Para Rodó, la barbarie se localiza y se inscribe en los elementos emblemáticos del progreso de la tercera revolución industrial, la mecanización, el capitalismo como doctrina económico-social y el materialismo (según lo entendieron ciertos grupos socionacionales). Por otro lado, el arte, los valores cristianos primitivos y el modelo del artista que lo sacrifica todo para ofrecer belleza al mundo constituyen el paradigma de civilización y progreso espiritual. De ahí que Rodó proponga un imaginario elitista y restrictivo que reitera la rigurosidad y limita la permeabilidad de la categoría de «artista». Solo el «verdadero artista» podría guiar a las masas en el camino del «verdadero» progreso espiritual.

21 Es pertinente mencionar en este punto el importante trabajo de Mònica Bernabé titulado *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)* (2006), el cual analiza el recorrido que va del modernismo a la vanguardia a través de estos personajes representativos de las imágenes de artista-intelectual devenidas hegemónicas en el contexto peruano.

También, veremos en el entresiglos otros escenarios para el arte, el artista y la creación estética relacionados con el compromiso político y la alianza con imaginarios cientificistas en detrimento de un esteticismo considerado trivial o diletante. Se incluyen en esta línea escritores de diversas filiaciones políticas, que irán desde las visiones socialistas hasta postulados, en muchos casos, próximos a lo que en la actualidad conceptualizaríamos como xenofobia²². En referencia a esta última vertiente, pensemos, por ejemplo, en las propuestas literarias de Eugenio Cambaceres con obras como *En la sangre* (1887) o *Sin rumbo* (1885), a medio andar entre el documento cientificista y el político, con la finalidad de ahondar en las problemáticas sociales y las razones que explicarían el estado actual de degeneración nacional. No es casual que muchos de estos textos se acompañen de prólogos-diagnósticos de los problemas sociales del momento, las razones que justifican su escritura y las propuestas-políticas concretas que brindan para subsanarlas.

Una faceta distinta es la que vemos en Mercedes Cabello de Carbonera. Cabello retoma el proyecto letrado hegemónico (representado por figuras como Alberto Blest Gana) y lo enmienda en respuesta a las coyunturas y problemáticas que observa en su contexto sociohistórico. La escritora peruana representa el escenario del artista profesional, a raíz del poder que le da el conocimiento de la tradición literaria. 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. Tanto en sus ensayos (*La novela moderna*, 1892; «Influencia de la mujer en la civilización», 1874, o «Meditaciones literarias», recogidos en Pinto, 2017) como en el mismo «Prólogo que se ha hecho necesario» con el que acompaña la segunda edición de su novela *Blanca Sol* (1889), Cabello habla desde el lugar del artista que está planteando una postura crítica frente a lo social, pero también se inviste con la autoridad del agente socioartístico nacional que, con su conocimiento de las corrientes estético-ideológicas hegemónicas europeas, se siente con la capacidad de determinar el

22 Nos referimos acá a la multiplicidad de textos latinoamericanos del entresiglos de tendencias naturalistas, donde la herencia biológica indígena, la inmigración del sur de Europa o de Asia se representan como lascivos, viciosos, desaseados y, por ende, culpables de la degeneración socionacional, como muestra, el artículo de Daisy Chumbimune Saravia, «Cuando el enemigo es el chino o el japonés: el peligro amarillo y su difusión en la prensa peruana a inicios del siglo xx», que forma parte de este libro. Por su parte, Joan Torres-Pou, en *El e(x)terno femenino* (1998), propone que, en otros casos, como el del escritor mexicano Federico Gamboa, no serían los sujetos foráneos los portadores de la degeneración, sino más bien la sangre indígena encarnada en el personaje de Santa.

proyecto artístico o la poética más conveniente para el Perú y, por extensión, para Latinoamérica. Parte de esta poética consiste en desarrollar una ética moderna para el artista, en tanto que alude a la necesidad de autonomía entre el sujeto creador y el poder, y, de hecho, reclama al artista una postura vigilante frente a la opresión. En el ensayo «Influencia de la mujer en la civilización», Cabello señala que «el verdadero poeta no ha de rendir homenaje al poder o la tiranía; ni a los vicios que degradan al hombre. La *verdadera* poesía eleva el alma y ennoblece los sentimientos del corazón» (Pinto, 2017, p. 60). Cabello crea, así, el escenario del artista comprometido con lo social, pero ya no desde una cosmovisión letrada, sino planteando un proyecto estético-ético desde lo que ella considera que debe ser el espacio (el campo) artístico.

Un escenario distinto es el que plantean los artistas vinculados con imaginarios decadentistas y de degeneración como manifestaciones individualizadas de modernidad (Molloy, 1991). Las crecientes comodificación y serialización de lo artístico, aunadas a la (no siempre celebrada) democratización y la divulgación de retóricas científicas apoyadas en las teorías médicas del momento —usadas como instrumentos de control y coerción del cuerpo social— trajeron como consecuencia que cierto grupo de artistas optara por anclarse en imaginarios de degeneración y decadencia²³. Estos imaginarios antinormativos se concibieron como espacios simbólicos de resistencia y de individualización frente a una sociedad que apostaba por la homogeneidad de su población. Son estos escenarios los que plantean propuestas como las de Clemente Palma, cuyos relatos presentan masculinidades que subvierten el proyecto burgués del hombre de familia, al ahondar en las estéticas del mal y lo macabro. O, también, las que se pueden trazar en los relatos de Ciro Ceballos, con sus masculinidades impotentes, perturbadas y deliberadamente desconectadas de la realidad y las problemáticas sociales; o en figuras como Valdelomar, enfocado en la construcción —o el *performance*— de sí mismo en términos de singularidad e irreverencia. Estos escenarios y las masculinidades emblemáticas de los mismos (como la del dandi, con su hipervigilancia, sensorialidad exacerbada y antisentimentalidad) serán el blanco de los cuestionamientos de los escritores vinculados con el naturalismo y otras posturas estético-políticas, quienes representarán a tales masculinidades como los principales desencadenantes del fracaso sacionacional.

23 En «Latinos y anglosajones, una polémica de fin de siglo en *La raza de Caín*, de Carlos Reyles» (2017), Torres-Pou analiza cómo los textos de Carlos Reyles contestan estos imaginarios artísticos en boga entre ciertos sectores de la juventud latinoamericana del periodo.

Para continuar con el estudio del campo y sus dinámicas de (in)visibilización y legitimación, es pertinente traer a colación los escenarios sobre los que arrojan luces las escritoras que trabajaron desde imaginarios de lo femenino para visibilizar experiencias sociales femeninas en coordenadas sacionales cruzadas por clase, edad y raza. Dichas creaciones responden a un feminismo feminista, donde se ponen al descubierto las inconsistencias del pacto patriarcal con respecto a las mujeres que comparten y creen en la política de género ideal que este les propone²⁴. Cuentan acá trabajos como los de Adela Zamudio, Clorinda Matto o Emma de la Barra, en los que se exponen las falacias del sistema patriarcal respecto a las mujeres. También, podemos posicionar en este escenario a creadoras como Zoila Aurora Cáceres, cuya producción artística dialoga críticamente con imaginarios y corrientes ético-estéticas modernistas, al tiempo que emplea esas estrategias para visibilizar y denunciar, de manera soterrada, formas de opresión del sujeto femenino en la sociedad de su tiempo.

Llegados a este punto, resulta angular retomar la problemática de la autonomía, aspecto clave para entender los imaginarios y las tensiones en torno a arte-artista en el periodo de entresiglos. Si, según Bourdieu (2016), el campo artístico tiene en la autonomía la condición de posibilidad para su formación, en el contexto latinoamericano nos enfrentaremos a un escenario más complejo que la mera dicotomía entre el artista «dependiente» y el «independiente», pues 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, tal como se ve en propuestas como las de *Ídolos rotos* (1901), de Manuel Díaz Rodríguez, o *La raza de Caín* (1900), de Carlos Reyles. En estas obras, los personajes-artistas hacen de su descontento y desencuentro respecto al contexto la materia central de su creación estética y el paradigma clave de su valía y necesidad de reconocimiento.

La filiación del artista del entresiglos con figuras de poder tradicionales y hasta tiránicas es abordada por estudiosos como Octavio Paz (1974), con un tono

24 Tomando el término propuesto por Eliana Rivero en «Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana» (1994).

apologético que pretende justificar esta cercanía exponiendo el desconocimiento de los artistas latinoamericanos de la época de realidades «realmente» modernas²⁵. Tal argumentación es, cuando menos, problemática, toda vez que, para el momento referido por Paz, muchas de las capitales latinoamericanas dialogaban en términos de prácticas y dinámicas con metrópolis europeas y, sobre todo, muchos de los artistas (especialmente en el caso de los pintores incluidos en este trabajo) habían recibido formación europea, en tierra europea. En consecuencia, el problema no era tanto la inexperiencia en las dinámicas modernas artísticas, sino la incómoda posición de los artistas en espacios en los que se sentían cuestionados o infravalorados²⁶.

Ahora bien, un aspecto mucho más complejo connotado en los planteamientos de Paz radica en su revelación de un problema, con frecuencia, pasado por alto por parte de la crítica, a saber, el hecho de que no solo se le pide al artista la creación estética, sino también una mirada hacia el mundo que sea contradiscursiva respecto al poder, tal vez, porque esa fue (y, en muchos casos, sigue siendo) la estrategia de validación que se asumió como estrategia de adquisición de legitimación por los participantes en el campo artístico. Dicha táctica les permitió inscribirse como agentes activos en lo social desde espacios propios y en tensión y contraposición con los poderes hegemónicos. Cuando eso no se cumplió, se creó una grieta en el imaginario artístico ideal, impulsado y refrendado por el canon. La problemática y tensional independencia del artista latinoamericano tendrá, entonces, distintas facetas, donde las diferencias, en términos de estéticas, no implicarán necesariamente una divergencia ideológico-política. Por un lado, el arte por el arte representado en el artista que está en búsqueda de un ideal estético (creaciones de mundos) y, por el otro, el de la producción de cariz sociopolítica

25 Es pertinente aclarar que la lectura crítica de los postulados de Paz no intenta desmerecer sus aportes para nuestra producción literaria latinoamericana. Los postulados de Paz son centrales para entender las nociones de arte y artista que tenemos respecto al entresiglos. Todo el trabajo de la crítica posterior, como el de Iván Schulman en torno a la poesía, el de Rafael Gutiérrez Girardot respecto a la literatura modernista, el de Julio Ramos, Carlos Alonso o Aníbal González, por mencionar solo algunos casos, fue posible gracias a los postulados de Paz. Es este paradigma sobre el arte y el artista el tamiz que va a filtrar lo que entra y lo que no al campo artístico. Por tanto, la problematización de los postulados de Paz se dirige a trazar y visibilizar la genealogía de constitución de canon modernista que ha sido determinante para nuestras formas actuales de comprender lo que significan arte y artista y la producción de entresiglos, con todos los silencios y las elisiones que ello supuso.

26 El trabajo de Marcel Velázquez Castro «Cagatintas y modernidad criolla: ciudad y periodismo en textos de Yerovi y Valdelomar», al igual que el de Raúl Julián Varillas Estrada, «Las aspiraciones literarias frente al oficio periodístico: “El corrector de pruebas” de Jorge Miota (1870-1926)», visibilizan estas posiciones tensionales entre lo artístico, el mercado y los paradigmas que regularían el campo literario. Por su parte, los artículos de Luis Rebaza «La encrucijada mágica: Alejo Carpentier y lo real maravilloso como *punto de vista* epistemológico en pintura, música y literatura» y Clara Best Núñez, «Lenguajes transversales en la obra de Jorge Eduardo Eielson», incluidos en este libro, muestran otro tipo de escenarios propios de un campo artístico consolidado.

en la que el artista usa el arte ya no para reflejar ideales deseados, sino para denunciar realidades indeseables.

El conjunto de textos que configuran este libro, *Arte, artista y campo artístico. Concepciones, inscripciones y poéticas en el contexto latinoamericano*, es producto de los diálogos e intercambios mantenidos entre los integrantes del grupo de investigación Literatura y Arte: prensa, cultura visual y redes trasatlánticas entre Europa y América Latina (LITARTMO) y los participantes del seminario «Tramas del modernismo: literatura, prensa y cultura visual», realizado el 22 y el 23 de noviembre de 2017, organizado por el mismo grupo de estudio. En ese sentido, este proyecto es el resultado de las redes de trabajo interdisciplinario entre investigadores con diversas miradas ideológico-interpretativas, marcos teóricos y metodológicos. El deseo de las y los editores de este libro no es únicamente exponer la complejidad y la variedad de concepciones de arte y artista en una época específica o desde una perspectiva historiográfica, sino más bien abrir un espacio de posibilidad para el desarrollo de nuevas propuestas y desafíos que completen y problematicen los postulados aquí presentados.

Si bien la variedad de enfoques presentados por los trabajos hizo compleja la organización, hemos optado por un criterio cronológico orientado a exponer las transformaciones que experimentan los conceptos e imaginarios de arte y artista en una línea temporal e histórico-cultural; no obstante, este criterio temporal va de la mano con una organización interna. Los textos han sido agrupados en tres bloques de amplia periodización: época colonial, entresiglos y propuestas e imaginarios de arte y artista a partir de los años treinta del siglo xx. Es importante destacar que esta periodización tácita no busca crear bloques ideológico-semánticos, sino mostrar la multiplicidad de concepciones de arte-artista en un mismo periodo. Desde esta doble mirada diacrónica y sincrónica, los diversos trabajos leídos en su conjunto ponen al descubierto tensiones sociales, políticas e ideológicas sobre arte y artista en las sociedades latinoamericanas.

En «Francisca de Zevallos y Rivera, una pintora limeña en la Real Academia de San Fernando de Madrid», Anthony Holguín Valdez investiga las condiciones económicas y de clase que le permitieron a esta pintora, que pertenecía a la élite aristocrática limeña del siglo XVIII, convertirse en la primera peruana en ser académica de honor de la más prestigiosa institución de enseñanza de pintura de España. El estudio de Holguín Valdez introduce algunos temas recurrentes en muchos de los artículos: las políticas de género con relación al campo artístico y a los conceptos de arte y artista, así como la búsqueda de expresiones estéticas que

enlazaran con las distintas tradiciones culturales latinoamericanas. A su vez, este estudio expone parte de los antecedentes de las condiciones que hicieron posible el surgimiento del campo artístico en el entresiglos.

La segunda sección se abre con «La figura del artista y las tensiones del campo cultural en el entresiglos en *Julián. (Bosquejo de un temperamento)*, de José Gil Fortoul (1888)», de Luz Ainaí Morales Pino. En este artículo, Morales Pino estudia algunas de las tensiones internas del emergente campo literario-artístico para limitar y demarcar quién podía considerarse «artista», qué podía incluirse bajo la categoría de «arte» y quién tenía la autoridad para crear este imaginario disciplinario. Partiendo del texto de Gil Fortoul, *Julián. (Bosquejo de un temperamento)*, la autora formula un marco teórico-cultural en el que analiza la apropiación teórico-artística de ciertas seudoteorías médicas, como medio para delinear e institucionalizar unos parámetros de valía y valor para la producción artística y para moldear un concepto de artista. Al proponer que la novela de Gil Fortoul funge como un discurso cuyo objetivo es cerrar la puerta de entrada al campo artístico a todos aquellos sujetos y producciones carentes de la dedicación y la calidad que la voz autoritativa del texto impone tácitamente como norma de ingreso al campo, la autora analiza la novela como discurso que contesta y resignifica los imaginarios trivializados y frivolidadores en torno al artista en el periodo.

Por su parte, Joan Torres-Pou, en «La fórmula modernista en *La ciudad muerta* de Abraham Valdelomar», retoma, siguiendo los planteamientos de Sylvia Molloy (2012), la importancia de las teorías médicas como discurso de mediación para reflexionar, desde el campo mismo, en torno a los conceptos e imaginarios de arte y artista. En una línea similar a la propuesta de Morales Pino, el trabajo de Torres-Pou, examina desde coordenadas sociales, de género y grupo socioeconómico, la apropiación del imaginario de artista modernista por parte de Valdelomar. La comercialización de este imaginario cultural artístico, lo que Torres Pou denomina «fórmula modernista», hizo posible que Valdelomar fuera uno de esos fenómenos de masas en los que el artista se convierte a sí mismo en producto comercial. Ahora bien, este artículo también aborda la transformación de este escritor peruano, en su última etapa, donde abandona dicha fórmula de autoinscripción comercial, para proponer una creación estética que dialogara y se desarrollara a partir de una tradición cultural peruana y, por extensión, latinoamericana. En línea con las investigaciones que indagan en los procesos que posibilitaron la creación de imaginarios sobre arte y artista desde las distintas vertientes modernistas, Pamela Gálvez Clavijo, en «*Los raros*: una estética para

el nuevo artista», toma la obra de Rubén Darío como propuesta metaartística. Desde esta coyuntura crítica, Gálvez Clavijo aborda esta colección de ensayos como una propuesta que elabora una teoría propia sobre las características psíquico-emocionales que constituyen la personalidad artística. Vehiculizando el eclecticismo estético-ideológico de la producción modernista, la autora ubica las propuestas planteadas por Darío como un discurso encaminado a consolidar un nuevo imaginario para el artista latinoamericano. Para ello, se enfoca en el análisis de las estrategias de subversión, inversión y desplazamiento llevadas a cabo por el autor para transformar el valor negativo provocado por las teorías pseudo-cientificistas de Max Nordau sobre el arte y el artista, en un imaginario donde este último adquiere los valores de la modernidad en sus formas de dinamismo, innovación y excepcionalidad.

En «La modalidad del poema retrato en “De perfil” de Luis Carlos López y en “Genio y figura” de Pablo de Rokha», Luis Eduardo Lino Salvador propone un estudio sobre variantes de figura de artista a partir de dos poemas que pueden ser considerados «autorretratos poéticos». En esta lectura, se profundizan las propuestas de desestabilización y extrañamiento que Rokha y López proponen a los conceptos hegemónicos de arte y artista modernistas. Así, los imaginarios de sacralización de arte y artista imperantes en la primera etapa del modernismo artístico se ironizan, se parodian se caricaturizan. Con este estudio Lino Salvador revela que, implícitamente, los imaginarios de arte y artista creados desde posiciones modernistas resultaron en una suerte de fórmula modernista (de la que se apropiarían escritores como Valdelomar) y, sobre todo, en un imaginario denostado por las generaciones posteriores que la asociaron con el sistema (devenido) hegemónico contra el cual se estarían revelando.

El artículo de Fernando Villegas Torres, «Teófilo Castillo (1857-1922). La disputa de un artista entre la práctica fotográfica y su relación con el arte de la pintura», se sumerge en el poco estudiado campo de la fotografía en su doble aspecto de actividad comercial y producción artística. Villegas Torres nos ofrece un estudio cuidadosamente documentado en el que expone las complejas relaciones del fotógrafo entre su actividad comercial-empresarial y su proyecto artístico. La importancia de este artículo radica en la propuesta de un astuto análisis sobre el desarrollo de nuevas formas y usos del producto artístico, al igual que nuevas concepciones de artista, en las que tanto sujeto creador como producto estético devienen agentes activos en la producción de bienes de consumo suntuario.

Por su parte, Celia Rodríguez Olaya en su trabajo «Entre el esfuerzo por lo nuevo y las resistencias arcaicas: Emilio Gutiérrez de Quintanilla y el horizonte promisorio de la modernidad a través de su *Colección de acuarelas y dibujos del Perú Antiguo*» establece vínculos importantes entre los conceptos de arte y artista y el trabajo humanista científico, sobre todo, a partir del vuelco que se da hacia la peruanización cultural a través de la artistificación de las culturas precolombinas. Mediante un análisis cultural que visibiliza las tensiones entre la matriz ideológica positivista de Gutiérrez Quintanilla y su quehacer artístico, Rodríguez Olaya ofrece un interesante caso de arte ideológico que representa parte del posicionamiento de una élite criolla para la cual la producción artística y su interpretación fungían como mecanismos de legitimación, de defensa y de construcción de un imaginario socionacional de prestigio cultural. Según la autora, Gutiérrez Quintanilla representa el tipo de figura de artista que hace de su arte un medio para el conocimiento y la comprensión estética del pasado precolombino, al tiempo que amplía las fronteras del campo artístico al crear las condiciones de posibilidad para la incorporación de un arte-diseño que generará una creciente actividad artístico-comercial.

En «*El cántaro roto* del pintor Juan Lepiani. Metáfora y construcción de lo femenino», Rossana Rodríguez Fuentes propone un estudio del objeto artístico en relación con sus aspectos de tradición sociocultural y estética para plantear, posteriormente, un análisis de la obra que se entrelaza con las inscripciones artísticas de lo femenino consolidadas por los artistas masculinos del entresiglos. Así, se entiende que esta representación está asociada con las imágenes y las narrativas de disciplinamiento y encierro impuestas sobre las mujeres por parte de un sistema patriarcal con el que dialogaban ética e ideológicamente los artistas masculinos. En ese sentido, Rodríguez Fuentes examina y conceptualiza las políticas socio-sexuales que atraviesan la producción artística de Lepiani en una obra como esta, donde la representación de lo femenino se articula en línea con los imperativos de la moral sociosexual hegemónica.

Los dos artículos subsiguientes configuran una interesante elaboración teórico-cultural que aborda las maneras en que las artistas mujeres participaron y dialogaron con los imaginarios hegemónicos del campo artístico, al tiempo que presentan una visión diacrónica que pone en evidencia las contradictorias condiciones ideológicas que posibilitaron, por un lado, la conformación del subcampo artístico de «producción femenina» y, por el otro, las resistencias, transgresiones y contradiscursos de adquisición de poder articulados por las artistas mujeres frente

a las políticas de género imperantes en el campo artístico hegemónico. Así, Elena Grau-Lleveria, en «Artista: imagen, concepto y políticas de género», ofrece un estudio de las distintas políticas de género del campo artístico a lo largo del extenso siglo diecinueve latinoamericano. Ante la pregunta por la posibilidad de ubicar a las mujeres en el imaginario artístico del momento (y, de forma concomitante, el lugar que ocuparían), Grau-Lleveria expone cómo la consolidación paulatina del campo artístico y la creación de determinados conceptos de arte y de artista conformaron discursos sociosexuales que excluían deliberadamente a las mujeres artistas. Al mismo tiempo, examina los imaginarios artísticos elaborados por las creadoras del entresiglos en calidad de contranarrativas al discurso hegemónico y sus políticas sociogenéricas.

Por su parte, Eleonora Cróquer Pedrón, en «Artistas e histeria: cuando se habla la lengua de un continente oscuro», parte del caso paradigmático de María Luisa Bombal y el marco teórico lacaniano para teorizar, desde los estudios de género, los recorridos estéticos de varias escritoras de nuestras vanguardias históricas y proponer una concepción de artista anclada en la excentricidad y la insubordinación, con lo que muestra que estas escritoras elaboraron una consciente y deliberada subversión de los patrones de comportamiento-pensamiento femeninos hegemónicos. Las diversas poéticas artísticas que surgen de dicho posicionamiento ideológico se concretizan en proyectos metaartísticos, en autorretratos artísticos, donde el cuerpo de mujer y el ser mujer se convierten en origen y vehículo de creación artística.

El siguiente grupo de ensayos estudia las complejas relaciones entre periodismo y literatura en el periodo de entresiglos. Cada uno de estos artículos se acerca al fenómeno planteándose preguntas, en apariencia, poco convergentes que, no obstante, coinciden en analizar las distintas modernidades limeñas y en el análisis de las complejas relaciones que existieron entre arte, en especial, la literatura, y el quehacer periodístico. De ahí la relevancia de subrayar el diálogo tensional que se entabla entre los artículos que integran este apartado. Estos diálogos arrojan luces sobre las intrincadas redes, traslados, trasposiciones y contradicciones entre el periodismo y la literatura en el periodo. En «Cagatintas y modernidad criolla: ciudad y periodismo en textos de Yerovi y Valdelomar», Marcel Velázquez Castro analiza, desde un marco teórico de la sociología de la cultura, obras de Leonidas Yerovi y Abraham Valdelomar que formalizan una experiencia moderna marcada por las tensiones entre la ciudad, el periodismo y las figuras de artista en el campo letrado limeño. Destaca que su praxis social como periodistas reformuló

con creatividad y transgresiones un nuevo criollismo cultural asociado al mundo popular y a lo más novedoso de la experiencia urbana moderna, que tuvo amplia lectoría y masivo reconocimiento, como lo demuestran los funerales de ambos escritores. Ellos ofrecen una aguda autorreflexión sobre sus dilemas entre el diario trabajo del periodismo asociado al mercado y sus pretensiones e ideales artísticos sintomáticos de una sensibilidad moderna que prefigura, sobre todo en el caso de Valdelomar, la autonomía artística. Al mismo tiempo, representan y constituyen un nuevo imaginario urbano marcado por la nostalgia y la promesa ante las transformaciones modernizadoras.

En tensión con el estudio de Velázquez Castro, Daisy Chumbimune Saravia, en «Cuando el enemigo es el chino o el japonés: el peligro amarillo y su difusión en la prensa peruana a inicios del siglo xx», estudia los conflictos entre los discursos literarios orientalistas que idealizaban las culturas chinas y japonesas y los discursos xenófobo-racistas generados por la prensa peruana de principios del siglo veinte. Chumbimune Saravia encuadra su investigación en un marco geopolítico global para analizar las ideologías desde las cuales se construyen las narrativas de rechazo a la inmigración china y japonesa en el marco de la modernidad peruana. Por otra parte, Raúl Julián Varillas Estrada, en «Las aspiraciones literarias frente al oficio periodístico: “El corrector de pruebas” de Jorge Miota (1870-1926)», analiza el imaginario distópico que representa el periodismo —y, específicamente, el oficio de corrector de textos— para el artista de entresiglos. Mediante la puesta en relación de las posibilidades que representaría el periodismo para un grupo de escritores de clase media deseosos de alcanzar su consagración artística y el concomitante choque con la realidad de un trabajo asalariado y embrutecedor, Varillas Estrada visibiliza las imágenes de artistas truchos que se vieron en la necesidad de sacrificar la vocación y optar por la subsistencia. El trabajo de este autor remite, entonces, a las falsas expectativas que representó el periodismo para ese grupo de jóvenes en busca de alguna plataforma de consolidación artística.

Los tres últimos artículos que cierran este libro conceptualizan experiencias y propuestas artísticas desde una cosmovisión de campo artístico latinoamericano ya totalmente consolidado. En ese sentido, el énfasis de estos trabajos se centra en explorar, desde distintas propuestas artístico-teóricas, la especificidad del arte latinoamericano y, de esa manera, contestar las visiones generalistas y generalizadoras tradicionales, al igual que las matrices ideológicas eurocentristas. En términos temporales, estos ensayos abarcan desde la última etapa de los años veinte hasta los años setenta del siglo veinte. En «La experiencia modernizadora de

Las Moradas (1947-1949): el proyecto de un arte *libre*», Zandor Emerson Zarria ahonda en el relevante papel que jugó Emilio Westphalen, a finales de los años cuarenta, y a través de la fundación y dirección de la revista *Las Moradas*, en la modernización de las teorías artísticas en el Perú de este periodo. Para ello, dirige su estudio hacia las propuestas artísticas que presentan los ensayos publicados en esta revista. Específicamente, Zarria centra su análisis en las propuestas de «arte libre», que define como cambiante y desligado de cualquier condicionamiento político. Pero, a la vez, detalla cómo esta revista tenía un proyecto latinoamericanista. Respecto a esto, analiza los esfuerzos de los artistas que participaron en la publicación para crear un corpus de conocimiento artístico especializado que diera prestigio y valor al arte precolombino. También, parte de este proyecto latinoamericanista es la elaboración de poéticas artísticas eclécticas, en las que se combinaban lo propio y lo foráneo, las tradiciones artísticas más consolidadas con las más nuevas y disruptivas.

En «La encrucijada mágica: Alejo Carpentier y lo real maravilloso como *punto de vista* epistemológico en pintura, música y literatura», Luis Rebaza Soraluz analiza, desde un marco teórico de estudios visuales y a lo largo de un detallado rastreo documental, las teorías artísticas sobre lo real maravilloso propuestas por Alejo Carpentier. El autor conceptualiza esta teoría artística como política de la visión creativa sustentada en el ser y la experiencia de la naturaleza americana. Según Rebaza Soraluz, Carpentier postulaba una obra artística que debía crear un ambiente y un mundo singular que, al mismo tiempo, remitirá a un colectivo americano. Así, el artista, ya alejado de metáforas relacionadas con la cristiandad, se convierte en un mediador, una suerte de intérprete-productor de miradas reveladoras de sus hallazgos por medio de estrategias de instrumentalización, tecnología y sistematización de los lenguajes visuales de la naturaleza americana. La imagen-sonido-narrativa será una experiencia sensorial-intelectual dramatizada y dinámica, que incluye la acumulación de la vivencia histórica espaciotemporal de la cosmovisión latinoamericana. Un elemento singular de esta teoría artística lo constituye el hecho de que el arte latinoamericano propuesto por el autor no entra en diálogo con lo fantástico o lo sobrenatural, sino más bien con el prodigio. Esta concepción artística será expandida en los años sesenta y setenta, cuando incorporará, también, la vivencia de las urbes latinoamericanas.

Por último, el análisis del proceso creativo de Jorge Eduardo Eielson propuesto por Clara Best Núñez, en «Lenguajes transversales en la obra de Jorge Eduardo Eielson», explica los diálogos que entabla el artista con el Perú Antiguo

y el budismo zen, hasta el punto de llevarlo a la dilución de los límites entre arte y vida en su producción estética. Para la autora, la obra de Eielson construye un lenguaje transversal capaz de sobrepasar los límites impuestos entre las distintas disciplinas creativas del arte y la literatura.

Bibliografía

- BERNABÉ, Mónica (2006) *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- BOURDIEU, Pierre (2016 [1987]). «Campo intelectual y proyecto creativo». *Compilado de ensayos varios*. Argentina: Cooperativa de Educadores e Investigadores Populares Histórica. Recuperado de <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/01/bourdieu-compilado-de-ensayos-varios.pdf>.
- CABELLO DE CARBONERA, Mercedes (1889) *Blanca Sol*. Lima: Imprenta y Librería del Universo, de Carlos Prince.
- CAMBACERES, Eugenio (1885). *Sin rumbo*. Buenos Aires: Félix Lajouane, editor. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sin-rumbo--0/html/ff1b3658-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.
- CAMBACERES, Eugenio (1887). *En la sangre*. Buenos Aires: Imprenta de Sud-América. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpn917>.
- CERTEAU, Michel de (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- DENEGRI, Francesca (1996). *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán / Instituto de Estudios Peruanos.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, Manuel (1902). *Sangre patricia*. Caracas: Tip. J. M. Herrera Irigoyen y Ca.
- GRAU-LLEVERIA, Elena (2017). «Revisiones del ideario romántico en *El artista barquero o los cuatro cinco de junio* de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, (23), 249-260. Recuperado de <https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/2403>.
- GRAU-LLEVERIA, Elena (2018). «La insurrección de la bella muerta en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres». *Latin American Literary Review*, 45(89), 36-44. Recuperado de <https://www.lalrp.net/articles/abstract/10.26824/lalr.32>.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1988). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

- HEINICH, Nathalie. (2002). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- MARTÍ, José. (2006). *Amistad funesta*. Madrid: Cátedra.
- MOLLOY, Sylvia (1991). «Female Textual Identities: The Strategies of Self Figuration. Introduction». En Sara Castro Klarén, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo (eds.), *Women Writing in Latin America. An Anthology* (pp. 107-124). Boulder: Westview Press.
- MOLLOY, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MORALES PINO, Luz Ainaí (2017). *Éticas y estéticas de la profanación: redes y tensiones en la literatura peruana y venezolana del entre siglos (1880-1910)*. (Tesis de doctorado). University of Miami, Miami.
- NOUZEILLES, Gabriela (2000). *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- PACHAS MACEDA, Sofia Karina (2013). *Las artistas plásticas de Lima: 1891-1918*. (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. Recuperado de <http://renati.sunedu.gob.pe/handle/sunedu/1019912>.
- PALMA, Clemente (1908). «Nuevos rumbos». *Variedades*, (prospecto), 1-2.
- PALMA, Clemente (1923). *Cuentos malévolos*. París: Ollendorff.
- PAZ, Octavio (1974). «Traducción y metáfora». *Diálogos: artes, letras, ciencias humanas*, 10(3), 5-13. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/27933229>.
- PINTO, Ismael (ed.) (2017). *Mercedes Cabello de Carbonera. Artículos periodísticos y ensayos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- PORTOCARRERO, Gonzalo (2015). *La urgencia por decir «nosotros». Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RAMA, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- RAMA, Ángel (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- RAMOS, Julio (2009 [1989]). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.
- RIVAS ROJAS, Raquel (2002). *Bulla y buchiplumeo. Masificación cultural y recepción letrada en la Venezuela gomecista*. Caracas: La Nave Va.
- RIVERO, Eliana (1994). «Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana». *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1(40-41), 21-46.
- RODÓ, José Enrique (1956). *Obras completas* (tomo 2). Montevideo: Imprenta Barreiro y Ramos.

- SILVA, José Asunción (1996). *De Sobremesa*. Bogotá: Biblioteca Familiar de la Presidencia de la República. Recuperado de <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll9/id/2>.
- SOMMER, Doris (1991). *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- TORRES-POU, Joan (1998). *El e(x)terno femenino. Aspectos de la representación de la mujer en la literatura del siglo XIX*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- TORRES-POU, Joan (2017). «Latinos y anglosajones, una polémica de fin de siglo en *La raza de Caín* de Carlos Reyles». *Siglo diecinueve (Literatura Hispánica)*, (23), 79-92. Recuperado de <http://siglodiecinueve.com/index.php/SDiec/article/view/39>.
- VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel (2017). *Biotechnologías novelísticas en la región andina (1840-1905): lectura y cuerpo*. (Tesis de doctorado). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito. Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6064/1/TD098-DLLA-Velazquez-Biotechnologias.pdf>.
- VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel (2018). «Los pliegues del modernismo: problemas críticos desde la perspectiva del área andina». *Entre caníbales. Revista de literatura*, 2(8), 23-33.
- VILLEGAS TORRES, Fernando (2014). «El taller de pintura de la Quinta Heeren (1906-1916). Prácticas de pintura al natural en manos femeninas». *Illapa Mana Tukukuq*, (11), 51-67. Recuperado de <https://doi.org/10.31381/illapa.v0i11.527>.