

Manuel Beingolea y la novela modernista en el Perú: el caso de *Bajo las lilas* (1923)

J.P. Spicer-Escalante
Utah State University

“Todas las personas que conozco hacen una vida igual. Una misma espera, un mismo ideal, una misma tensión de nervios.”

Manuel Beingolea, *Bajo las lilas*ⁱ

En los anales de la literatura modernista hispanoamericana, el género novelístico ha padecido un problema de identidad desde tiempos inmemoriales, pese a las importantes contribuciones al género que hacen algunas de las figuras principales de esta tendencia estética.ⁱⁱ En el caso particular del Perú, la novela modernista también ha sufrido cierto olvido tal vez por encontrarse a la sombra de la novelística peruana decimonónica más destacada y la cuentística que domina la producción literaria peruana en el siglo XX.ⁱⁱⁱ No obstante, la historia de la novela como género literario en el Perú no termina con las últimas luces del siglo XIX. Una etapa importante de la evolución de la novela peruana es la modernista, cuyos aportes principales se dan a partir de la segunda década del siglo XX. Entre los novelistas de esta tendencia en el Perú se encuentra Manuel Beingolea autor de la novela, *Bajo las lilas*. Este ensayo investigará el aporte a la novelística peruana modernista de este autor --quien yace actualmente en el olvido, relegado principalmente a las historias literarias-- y analizará su percepción de la realidad peruana de la época de pos-Primera Guerra Mundial en *Bajo las lilas*, una obra que ha recibido poca atención crítica hasta el momento.

Mientras las primeras manifestaciones del modernismo en Hispanoamérica se dan en las obras de los fundadores del modernismo en la época finisecular decimonónica,^{iv} el caso del modernismo peruano se distingue de estos ejemplos del modernismo en términos temporales.^v Aparecen tempranamente figuras notables en la literatura modernista peruana como, por ejemplo, José Santos Chocano y Manuel González Prada, pero es el movimiento se despliega con plenitud en el Perú recién a partir de los años veinte del siglo XX.^{vi} Es decir, como señala Alberto Escobar,

La introducción del modernismo en el Perú se produjo con evidente atraso, por lo que deberíamos admitir que carecemos de escritores propiamente modernistas. Nuestras letras aportaron su tributo al período post-modernista, cuando se atenuaba la beligerancia suscitada en torno a la obra de Darío, y cuando el movimiento [...] ya había producido sus principales brotes en América. De modo que si entre nosotros se habla de

modernistas, entendámonos, se alude a quienes tardíamente aceptaron la actitud del modernismo. (xvii)

Esta postura particular en torno al tema del modernismo se da principalmente en la narrativa de los autores de la época quienes participan de las lides literarias a través de la generación “Arielista” o el grupo “Colónida”--y contra la corriente de una actitud negativa existente en el Perú en torno al modernismo en general.^{vii} Los modernistas más notables --Clemente Palma, Enrique A. Carrillo, Carlos Camino Calderón, Ventura García Calderón, José Antonio Román, y Abraham Valdelomar, entre otros-- reflejan “plenamente la actitud y la estética post-modernistas,” una referencia velada a las primeras ráfagas vanguardistas cuya presencia en el escenario literario nacional ya se vislumbraba (Escobar xxviii y xx).^{viii} Entre estos autores, sin embargo, hay quienes no se ciñen a todas las pautas de estas agrupaciones político-literarias. Manuel Beingolea --a la par de otros autores como Leonidas Yerovi y Enrique Bustamante y Ballivián, aunque se acercan éstos más al espíritu de Colónida en términos de actitud, postura, novedad y estética (Tor Montalvo 474) -- prefirió manifestar su visión creadora por medio de su propio camino. La primera manifestación notable de la producción literaria de Beingolea es justamente *Bajo las lilas*, obra que sale a la luz en el mes de febrero de 1923.

A pesar del arranque lento en cuanto a la novelística modernista,^{ix} la novela es un género que se cultiva con tesón entre los modernistas peruanos a partir de la segunda década del siglo XX. Esta realidad se ve en la existencia efímera --pero importante-- de la serie quincenal “La Novela Peruana,” dirigida por Pedro Barrantes Castro. Señala Estuardo Núñez al respecto que

En 1923 habían empezado a publicarse unas ediciones pequeñas, en serie, tituladas *la novela peruana*, que en realidad sólo albergaron ensayos novelísticos o novelas cortas o cuentos definidos, pero que cumplieron un papel importante. Su editor Pedro Barrantes Castro, animoso escritor entonces y después, contribuyó así a despertar las inquietudes de un público no acostumbrado a ver reflejado en la lectura su propio ambiente. (116)

Aunque la serie “pronto hubo de fenecer [...] sin llegar a la veintena de volúmenes” (116), algunos de los autores que participan de la empresa son de renombre. Además de Manuel Beingolea con *Bajo las lilas*, Clemente Palma (*Mors ex Vita*), Abraham Valdelomar (*El caballero Carmelo/El camino hacia el sol*) y César Vallejo (*Fabla salvaje*), contribuyen, entre otros, con sus propios esfuerzos a “La Novela Peruana.”

Según Núñez, el enfoque de la serie es el tratamiento de la realidad circundante peruana, el cual demuestra cierta tendencia nacional. En efecto, las obras de “La Novela Peruana” muestran una marcada tendencia hacia retratar lo urbano local, una corriente que marca un cambio en la percepción de no sólo el apetito literario del público lector, sino también de los gustos de los narradores modernistas.^x Núñez también observa, por ejemplo, que “El centro poblado próspero o frívolo --el refinado lugar de veraneo-- constituyó [una] preocupación de los narradores desde comienzos del siglo y así, en ese

ambiente, van a surgir las primeras novelas contemporáneas del Perú” (138).^{xi} Es decir, la urbe --el *locus* de las percibidas frivolidades y/o eccentricidades de la burguesía-- se torna el enfoque principal de los narradores modernistas. Este hecho posibilita, pues, el despliegue de una visión crítica del Perú en la época de pos-guerra que experimenta el aparente bienestar de un país en despreocupada --pero no despreocupante-- transición hacia la modernidad.

Con su propio aporte a esta serie --*Bajo las lilas*, una obra que describe la vida de la burguesía de los balnearios colindantes con Lima, es el tercer número de “La Novela Peruana”-- Manuel Beingolea se gana la consideración de al menos un crítico de ser el “iniciador de la narrativa urbana en el Perú” (Toro Montalvo 515).^{xii}

Bajo las lilas --que se presenta en forma de un diario, escrito por un narrador desconocido -- retrata el ambiente del balneario de Barranco a fines de la época de veraneo. El texto ofrece, por medio de su análisis agudo de los caracteres locales y de sus costumbres, un retrato crítico de la burguesía del lugar y, por extensión, de la nación en sí. Para Beingolea, el balneario sirve, pues, una función como escenario para un tratado desmitificante sobre los valores en crisis de la juventud de la burguesía peruana.

Las primeras impresiones del narrador sobre la localidad son importantes en términos de darles a los lectores una noción de su estado anímico y su opinión del *locus* de acción. El tono particular del narrador se establece por medio de su comentarios, hechos al vagar por el pueblo balneario, en la primera entrada de su diario, correspondiente al 22 de abril. Al pasar por “la palúdica «Raya de Bolivia», el barrio alegre y movido” (1) de la localidad --una ironía-- su impresión verdadera del lugar se presenta: “Es triste a esa hora crepuscular, con caras empalidecidas y amarillas que asoman en callejones y puertas, y atravesada por acequias negras” (1). Este tono crítico se extiende al aspecto comercial del pueblo donde los negocios se presentan por medio de una sutil acumulación, salpicada de un superlativo y una notable dosis de xenofobia: “Apoca la simplicidad de los comercios. Hay entre otras, una tienda de trajecitos para niños del pueblo, valiente negocio en un barrio sin niños; una mediocrísima zapatería; una pastelería dudosa, servida por un viejo coolí, cuya vista inspira temores acerca de la confección de los bizcochos” (1-2). De paso, el narrador señala la naturaleza de la clase social dominante del barrio --la burguesía-- pues allí “Viven [...] familias de la clase media acomodada” (2). Pero, su percepción de las viviendas de éstas refleja su actitud ante la burguesía en general: “Una casa de altos da idea de promiscuidades y de entreverado vecindario. Se vislumbran cuartos limpios; pero se nota que aquello es palúdico, mediocre, apagado y remoto” (2). O sea, la pulida imagen pública de las casas se diferencia de la realidad sórdida de sus interiores. Al observar que “El polvo lo cubre todo” (2), el narrador da la idea de un polvo más bien metafórico que ha cubierto, desde hace tiempo, a toda la clase social dominante, tapándole los ojos de los valores sociales más importantes en el país. La visión negativa del narrador se extiende a los habitantes burgueses de las casas: “Hay cuartos donde se sospechan niños entecos, que parecen engendrados entre dos servicios de nona, o tuberculosos que se despiden de la vida entre hipo y estertores” (2). Se resume la postura crítica del narrador ante el balneario así: “Poco me agrada ya esta calle, que debe ser la única alegre del pueblo, por lo menos la

única con fisonomía poblana. No me gusta ya. Sólo se ve en ella sordidez y malquerencia, enfermos y personas desagradables” (3). Es decir, con esta última aseveración, el lector percibe el rechazo total del narrador del lugar --tanto los hogares burgueses como sus habitantes-- que tiene un aspecto vetusto, enfermizo y patológico.

Gran parte del malestar que siente el narrador ante el pueblo balneario se explica al notar la búsqueda espiritual de un ideal que se refleja en los escritos de su diario. Su deambular por las calles barranquinas revela, de hecho, su falta de destino vital, pues está presente cierta sensación de angustia en su diario, provocada por la presencia de rechazos y rupturas del medio evolutivo que es Barranco. Esta angustia, que caracteriza la expresión modernista en otros contextos, también se percibe en *Bajo las lilas* a través del efecto de la disyuntiva de valores de la sociedad del balneario que se describe en su diario.^{xiii}

En su intento de reordenar un mundo cambiante --un pequeño universo, en realidad-- acude el narrador a la teosofía, una doctrina que promueve una unión espiritual con una divinidad, que prescinde de la razón y de la fe^{xiv}: “Leo algo de teosofía; doctrinas muy sensatas, con cierta lógica que no me he preocupado de ver si es falible [...] como toda otra doctrina. Pero noto en la configuración y método del Universo [...] mucha geometría, muchos planos y puntos equidistantes; muchas simetrías y asimetrías” (4).^{xv} O sea, procura un ordenamiento ante la naturaleza evolutiva del medio en el que vive. Sin embargo, el narrador se encuentra preso de una “Estirilidad espiritual” (5) que afecta no sólo su cosmovisión, sino también su escritura. Esta “sequía” (5) se presenta en su incapacidad de formar algo más que una mera cadena de imágenes acumuladas, inspiradas en las vivencias y percepciones inmediatas del narrador: “La pluma no traduce. Blanco y verde, ficus y cielo; alambres, un chirrido de la segadora; los de los tranvías y sus timbres; una lora; taconeos de criados delante de la acera” (5). Se va acercando, no obstante, a su realidad circundante --a Barranco-- fundiéndose en su medio como una especie de observador que traduce sus impresiones, con una finalidad desmitificante en relación con la localidad, sus caracteres y sus costumbres.

Esta perspectiva de observador le permite un primer acercamiento --real y textual-- a los habitantes de Barranco. Se sienta, pues, a observar el movimiento de gente por la plaza, “anclado [...] como un pontón, como un viejo barco roto” (6). Aunque con la oscuridad de la noche le “parece más clemente el lugar” (6), su ojo crítico se agudiza ante el espectáculo de la plaza. Percibe y critica, en particular, el acercamiento de los concurrentes de la plaza a la modernidad: “Todo tiene un tinte «high styl (sic)» o «haut forme» [...] que resulta insulso, y, aunque parezca paradójico, incitante” (6). La crítica social de Beinglea, que se manifiesta por medio de la perspectiva del narrador, se centra en el “afán de copia de buenos modales” (6), “de imitar” (6) --relacionado con las costumbres *modernas*-- que denuncia la falta de valores nacionales entre los paseantes burgueses, “seres de cadeneta” (6), según el narrador.^{xvi} Esta crítica se dirige, en particular, a la juventud que puebla el espacio de la plaza: “esta plaza principal de la población barranquina es pura cadeneta toda ella. Todas las personas que conozco hacen una vida igual, y yo no veo más diferencia de unas a otras que la de estatura, porque hasta en lo físico se parecen” (6-7). Los jóvenes, según el narrador, tienen “un airecillo

cablegráfico o pelotárico que da miedo” (7), pues, en su urgencia de formar parte del grupo, todos se imitan, hasta en los detalles mínimos. No obstante, para el narrador, sus costumbres muestran la tendencia “de copiar [...] modales ingenuos” (6) que sirve como marco de crítica para la sociedad burguesa de Barranco.

Gran parte del marco textual de la obra se basa en la aparente búsqueda de amor --un amor idealizado-- de las protagonistas a las que Beingolea retrata en *Bajo las lilas*: Enriqueta Ojeda y Berenice Carrión. Es decir, el autor utiliza el marco tradicional de una novela de amor para hacer reflexiones sobre la nueva época en la que los valores tradicionales se han vuelto evolutivos y hasta caóticos.^{xvii} Estos personajes sirven, pues, de móviles principales --aunque no exclusivos-- para la crítica aguda de Beingolea en su disección de la burguesía barranquina de la época.

Enriqueta Ojeda --“Keta”-- es, según el narrador, una “muchacha de la más encumbrada cadeneta barranquina, quien, no obstante su expresiva fisonomía, se ha creado una (*sic*) algo artificial con ayuda del figurín y del «manicure»” (8). Hija de médico, ella ha crecido en cierta opulencia burguesa. Aunque es originalmente de Lima Keta, “lo interesante de su historia se inicia en el Parque Municipal del Barranco” (8). Como Ojeda, en términos de sus raíces burguesas, Berenice --“Bere”-- Carrión, una amiga oriunda de Barranco, es “una señorita como todas las de su clase y condición [...] criada con ese esmero de las familias acomodadas, y también con Kufel o harina «Nestlé»” (10). A diferencia de Keta, sin embargo, el padre de Bere es un funcionario local con aspiraciones poéticas. Este contexto paterno y el recuento de la primera juventud de estas dos jóvenes burguesas crean un marco temático y temporal importante en la obra, pues nos permiten establecer una relación entre las costumbres de antes y las de su época. Con respecto a ellas,

cuando ambas vinieron al mundo la vida era más campestre, más libre, frecuentaban la plaza Saenz (*sic*) Peña, limitada por una terrosa extensión sin barandas (aún no era el Malecón Leguía) [...] Allí aprendieron a contestar agudezas, a patinar y a ser consumidas ciclistas, presintiendo, sí, que las ocuparía más en lo futuro el jazz, la conversación y el «camotal» que aquellos violentos ejercicios. (12)

Pero, con una obvia referencia modernista dariana, “Llegó la época en que Keta inició a Bere en «La princesa está triste», en los versos de *Amores y Amoríos*, los recitales de Jambrina” (21). Es decir, comienza un proceso de transición vital en las protagonistas, de aparente madurez. La distinción entre el pasado y *lo futuro* es de capital importancia pues Keta, en términos de su formación cultural, pues, su paso de la tradición a la modernidad fue rápido: “no tuvo tiempo para pasar de crisálida a mariposa” (12).^{xviii} Después de un breve coqueteo inocente con un miembro de la cadeneta de Barranco, Ojeda, caracterizada por el narrador como “sarcástica y frívola” (15), se lanza al mundo del *flirt*, infundiendo “asombro en los jóvenes que la asediaban, con sus ideas” (14). En un diálogo con uno de sus pretendientes, señala su apego a los nuevos elementos de la cultura burguesa del lugar y su desengaño ante el mundo en general:

--Usted goza con el tenis....
 --Como una chancha.
 --¿Le gusta el jazz?
 --Al morir.
 --Será usted desganada....
 --Cómo (*sic*) por dos. (15)

El resultado de su aparente desfachatez es “Desaliento en el postulante, al notar este alarde de robustez y travesura” (15). La reacción de su amiga Berenice ante este comportamiento es, sin embargo, más tradicional: “En cuanto a Bere, se violentaba mucho, por ser más emocional, y no comprendía cómo su amiga inseparable se manejaba tan abiertamente” (15). No obstante, a pesar de las diferencias entre sí, se puede decir que las dos mujeres procuran un ideal particular: el amor, en sus diferentes manifestaciones. En efecto, el tratamiento del tema del amor --y, por ende, el matrimonio-- le presenta al autor una oportunidad para criticar los valores cambiantes de la juventud burguesa peruana.

Según el narrador, el tema de las relaciones amorosas, cuya máxima manifestación es el “asunto matrimonial” (13), es de gran importancia para la juventud cadeneta en ciernes. Sin embargo, las expectativas de las protagonistas con respecto al amor denuncian el efecto de la modernidad en su visión vital. Para el narrador, en torno a esta temática “Nadie quiere ver [...] sino su aspecto económico, más que el jurídico y estético. Casarse, para la mayoría es un asunto de holgura, de recortarse, si fuera posible, hasta los sentimientos, para entrar en una de esas casitas de ahora, pseudo-mudéjares” (13). Censura este comportamiento el narrador al decir que se le ocurre que “éste es un modo de vivir para la galería, sin la seguridad de las antiguas intimidades del hogar” (14). Pero, como también señala, las aspiraciones de esta juventud muestran la doble faz de la modernidad: el ideal versus la realidad. Mientras todas las mujeres --Keta y Bere, inclusive-- aspiran “a algo indefinido” (45), a su vez quieren “cumplir con el programa de la moda” (45). O sea, aunque buscan un ideal tal vez iluso en torno al tema del amor, el matrimonio es principalmente una convención social --sujeta a los códigos burgueses en vigencia en la época-- que procuran casi todos los jóvenes.

El fenómeno del amor y del matrimonio se manifiesta en las dos protagonistas de forma dispar, dada la personificación de las dos mujeres ya establecida. Mientras Keta coquetea con un pretendiente --“era ya novia aparente, sin oficialidad declarada, de Octavio de Rivero” (40)-- se ve que tanto ella como su novio están presos de una sensación pasajera de felicidad material burguesa.^{xix} Debido a la compaginación de intereses burgueses entre Keta y Octavio --quienes “se entendían perfectamente y encuadraban en aquel parque y aquellos baños” (50)-- la finalidad de esta relación es el matrimonio en un futuro cercano. Pero el ideal al que aspira Keta es más bien el de un matrimonio burgués, pues ella ya se ve “con el blanco traje de raso y se figuraba los regalos, los detalles de la boda, el pueblo cercano donde pasarían la luna de miel, los padrinos encopetados, los distinguidos testigos, los invitados con tarro y chaqué, la *Marcha Nupcial* por la orquesta y hasta los puñados de arroz” (51). Notablemente

ausente de esta ecuación es el amor; se reviste el matrimonio en el caso de Keta, pues, de lujo burgués, pero sin una dosis perceptible de amor.

El caso de Bere, sin embargo, se distingue del ideal burgués de Keta, pues llega a Barranco y a la vida de ella Carlos Felipe de Arjona, “un primo materno [...] a quien los continuos viajes por el continente europeo transformaron [...] en un elegante y discreto caballero, no exento de originalidad, algo distanciado de la frivolidad de las modas usuales” (52-53). Arjona, a diferencia de Rivero, tiene “una sensibilidad exquisita” (54), y también es capaz de “complacerse en (las) criollas costumbres y gustar con delectación, nuestros criollos platos” (55).^{xx} Es decir, es un ser que no se halla preso de las costumbres burguesas vigentes. El amorío de los dos se distingue del de Keta y Rivero, pues se acercan no por medio del contacto diario en la plaza, el centro de los códigos burgueses, sino por medio de las artes:

La «entente» comenzó del modo más sencillo. En el piano [...] una de las primeras aficiones de Arjona. Tal fué (*sic*) su influencia sobre ella y sobre su técnica musical [...] que en poco tiempo no se conocía. Lo mismo pasó con la acuarela y el dibujo, que Bere reconoció no haber hecho antes de la llegada de su primo [...] (56).^{xxi}

Para Bere, Arjona es el ideal masculino que procura, “el tipo que ella se había forjado, y parecíale que todo (*sic*) lo demás [...] eran poco menos que cactúas, comparado con el excelso ejemplar de hombre que tenía ante sí” (58). Cuando finalmente se besan, Bere siente “una comunión como con un fuego sagrado” (60). Sin embargo, a pesar de la felicidad de la pareja, su relación franca y expansiva causa un malestar entre los burgueses locales, pues rompe con sus preceptos amorosos: “Se amaron, pues; entregáronse a devaneos que el pueblo sórdido y criticón veía con sórdida rabia” (60). Por medio de una conspiración, Keta logra una suerte de destierro de Barranco para Arjona, ya que los del pueblo “tomaron a éste como intruso y desalmado, aparecido, como Satanás, a perturbar la dicha de los hogares” (70) y el padre de Bere también le prohíbe el contacto con su hija. Su amor produce, entonces, un rompimiento no sólo con su amiga Keta --quien se vuelve envidiosa al ver el espectáculo de un amor sincero-- sino también la desintegración de la relación entre Bere y Arjona, y la partida del último de Barranco.

El narrador, no obstante, reconoce cierta circularidad en el local al final de su diario, pues al mes de todo lo acontecido, ya son amigas otra vez las protagonistas y se restablece el orden en los códigos culturales locales. Como señala el narrador, el tiempo, pasa y “Las lilas del «camotal» [caen] varias veces sobre otras parejas” (71). A guisa de epílogo, comenta el narrador el derrotero vital de Keta y Bere. Keta --quien vive ya en Nueva York-- se casa y se convierte en madre, y Bere sigue un rumbo indefinido en la vida, habiendo rechazado la idea de meterse a monja aunque tampoco se compromete al matrimonio con otro hombre. No obstante, la noción cíclica en términos de Barranco y su sociedad burguesa se ve todavía pues, aunque las dos ya no están a “la sombra de las lilas del parque” (72), “Otras vendrán a su vez; nuevas generaciones [...] se sucederán [...] como no difieren aquellas lilas de las que ahora mismo caen acerca de la ventana de mi

escritorio, como una extraña nevazón violeta...” (72). Es decir, triunfan los códigos burgueses en la localidad, porque carece de evolución positiva la sociedad de Barranco.

Por medio de su crítica de las costumbres de la burguesía barranquina en *Bajo las lilas* en general, y las percepciones sobre el amor en particular, entonces, Manuel Beingolea ofrece un retrato crítico de una sociedad en evolución, pero estancada en un charco de códigos sociales burgueses que no permiten el avance socio-cultural más allá de lo superficial. Así, la obra sirve como llamado a la atención sobre la pérdida de valores autóctonos en los países que emprenden la difícil travesía hacia la modernidad, un anticipo de lo que el autor señala en sus observaciones posteriores en torno al tema de la literatura nacional que aparecen en su nota “Al Lector” al principio de *Cuentos pretéritos*. De esta manera, Beingolea se convierte en voz en pro de los valores nacionales --pero no necesariamente nacionalistas-- en la época de transición que le tocó presenciar, y defensor de la autoctonía peruana, pues para él, los valores vigentes en la época de Pos-Primera Guerra Mundial conducían a un país sin sensibilidades y sin promesa. *Bajo las lilas* se puede interpretar, por lo tanto, como un importante y necesario aporte a la literatura nacional, pues en esta novela modernista peruana, Beingolea --como su narrador-- intenta reordenar un universo caótico en vertiginosa transición, como el caso del Perú, si no el mundo entero, durante la segunda década del siglo XX.

Notas

ⁱ Manuel Beingolea, *Bajo las lilas* (Lima: The University Society, 1923) 6-7. Toda referencia textual a esta obra ahora en adelante se hará en el texto con la paginación correspondiente a la edición de la obra arriba indicada.

ⁱⁱ Dos ejemplos claros de este fenómeno son José Martí, autor de *Lucía Jerez: amistad funesta* (1885), y José Asunción Silva, quien escribió *De sobremesa*, antes de su temprana muerte en 1895 aunque sólo salió a la luz por primera vez en 1925. Estuardo Núñez reconoce esta laguna en la crítica tradicional en torno a la prosa modernista: “Se ha subestimado un tanto la proyección del movimiento llamado Modernismo sobre la prosa hispanoamericana. Se le ha presentado como una escuela esencialmente poética [...]” (71).

ⁱⁱⁱ Consideramos, en particular, *Aves sin nido* (1889), *Indole* (1891) y *Herencia* (1895) de Clorinda Matto de Turner, y *Blanca Sol* (1888) de Mercedes Cabello de Carbonera como momentos culminantes de la novelística peruana decimonónica, por ejemplo. En torno al tema del cuento peruano, Earl M. Aldrich, Jr. le otorga la supremacía genérica durante el siglo XX. Ver Earl M. Aldrich, Jr. 3.

^{iv} Según Picon Garfield y Schulman, el modernismo es no una escuela ni un estilo, sino “una sensibilidad, una actitud crítica, un desafío de lo normativo” (26). En cuanto a la época principal del modernismo, pensamos principalmente en José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y Rubén Darío como los pilares de la tendencia.

^v Anderson Imbert postula una aparente escasez de autores modernistas y de arte modernista en general en el Perú: “No hubo peruanos entre los primeros narradores de estilo modernista; y el arte modernista de narrar influyó en el Perú más tarde y con menos resultados que en otras repúblicas” (456).

^{vi} O sea, aparece el modernismo en el Perú cuando ya aparecían la tendencia pos-modernista y la temprana vanguardia en las Américas en general. Para una perspectiva histórica más completa del modernismo y su evolución en el Perú, ver Toro Montalvo 471-478.

^{vii} Para tratados más extensos sobre la generación Arielista y el grupo Colónida, ver Sánchez 264-277. Toro Montalvo observa que la falta de éxito inicial del modernismo en el Perú se debe a “una atmósfera de rechazo por todo lo que fuera novedad o cambio, por la introducción de una nueva estética. El modernismo pagó ese precio. De ahí que su aparición fuera tarde” (475).

^{viii} César Vallejo, portaestandarte de la vanguardia en el Perú, publica *Los heraldos negros*, por ejemplo, en 1918.

^{ix} Higgins observa que “Peruvian Modernismo produced only one novel, the very brief *Cartas de una turista* (1905) by Enrique Carrillo (1877-1938)” (79).

^x Para Higgins, esta tendencia es continental: “Throughout Spanish America the second decade of the twentieth century saw a movement away from Modernist cosmopolitanism to a fiction concerning itself with local reality and in particular with life on the rural areas, a tendency that reflects a growing nationalist feeling and a disenchantment with a seemingly spiritually-bankrupt Europe” (111).

^{xi} Este crítico también reconoce que “Los balnearios (Chorrillos, Barranco) fueron sede de las iniciales tentativas de novela de este siglo escritas por Enrique A. Carrillo (*Cartas de una turista*, Lima, 1905), Enrique Bustamante y Bavillán (*La evocadora*, Lima, 1913), Manuel Beingolea (*Bajo las lilas*, Lima, 1923), Angélica Palma (*Vencida*, Lima, 1913)” (138).

^{xii} Anderon Imbert observa que Enrique Augusto Carrillo y Manuel Beingolea son “Modernistas por el arte con que describieron balnearios para gente adinerada o burguesa en Perú” (457).

^{xiii} Para un tratado más extenso sobre este fenómeno, ver Picon Garfield y Schulman, capítulos 1-3.

^{xiv} La teosofía se basa en la noción del Devachán, de origen budista-hindú. Se postula que el hombre --una composición inestable-- está compuesto de siete sustancias, cuatro de las cuales son materiales y tres que son espirituales. Después de la existencia terrenal, el hombre va purgando sus malas fechorías en un proceso de purificación que se basa en la sucesiva reincarnación. Para más información sobre este concepto, ver Brugger y Baker 415-416.

^{xv} Esta búsqueda se basa en su acercamiento al “Devachán y demás principios” (4) que son “de un marcado sabor hindú, vetusto y milenario, que los griegos hicieron bien en remozar” (4), lo cual enfatiza la noción del retorno a los orígenes, que era un tema de interés de los modernistas hispanoamericanos.

^{xvi} Este término se refiere a los que sólo *imitan* --en forma de cadena-- a los demás. Beingolea también reproduce otros giros idiomáticos relacionados con la época en particular como, por ejemplo, “camotes,” “camotudas” y “burla-camotes,” todos referentes a la juventud del lugar y sus acciones.

^{xvii} Aunque Beingolea retrata más a estas dos mujeres jóvenes, en su mira crítica también figuran los hombres jóvenes de la localidad. No obstante, por lo general se ciñe el autor a

la tendencia modernista de utilizar a la mujer como paradigma de perfección social y cultural aunque en el caso de *Bajo las lilas* es a la inversa.

^{xviii} Picón Garfield y Schulman reconocen a este fenómeno como una antinomia entre la tradición y la renovación. Ver Picon Garfield y Schulman 37.

^{xix} El pretendiente de Keta, Octavio de Rivero, también se ciñe a las mismas nociones, pues los dos “le daban tanta importancia al vestido a los escarpines y demás detalles de la indumentaria” (50) en sus relaciones diarias en la plaza, además de su afición al jazz y al “moderno baile” (50).

^{xx} La referencia a la cultura local y a los platos típicos del Perú no es gratuita aquí. Beingolea es defensor de lo nacional en *Bajo las lilas* y en sus otros escritos como, por ejemplo, en los cuentos de su colección *Cuentos pretéritos*.

^{xxi} La literatura también forma parte de esta intervención estética de Arjona en la vida de Bere. Es decir, Arjona hace el papel de portaestandarte de nuevos valores estéticos en la vida de su joven amada.

Obras citadas

- Aldrich, Earl M. Jr. *The Modern Short Story in Peru*. Madison: The University of Wisconsin P, 1966.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. I, 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- Beingolea, Manuel. *Bajo las lilas*. Lima: The University Society, 1923.
- Brugger, Walter (ed.) y Kenneth Baker (trad. y ed.). *Philosophical Dictionary* (Spokane, Washington: Gonzaga UP, 1972).
- Escobar, Alberto. *La narración en el Perú*. Lima: Editorial Letras Peruanas, 1956.
- Higgins, James. *A History of Peruvian Literature*. Liverpool: Francis Cairns Publications, 1987.
- Núñez, Estuardo. *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*. México: Editorial Pormaca, 1965.
- Picon Garfield, Evelyn e Iván A. Schulman. *Las entrañas del vacío: ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Cuadernos Americanos, 1984.
- Sánchez, Luis Alberto. *La literatura peruana: derrotero para una historia espiritual del Perú*, tomo VI. Asunción del Paraguay: Editorial Guaranía, 1950-1951.
- Toro Montalvo, César. *Literatura peruana: de los Incas a la época contemporánea*. Lima: A.F.A. Editores, 1994.