



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura
Española y Latinoamericana

**El decadentismo modernista de Ventura
García Calderón: el nihilismo del *puer
aeternus*. Análisis arquetípico de
«Consideraciones sobre “Don Juan”».**

Trabajo fin de estudio presentado por:	Silvana Yanet Carrillo Silva
Tipo de trabajo:	Trabajo Final de Máster
Director/a:	Dr. Mario Aznar Pérez
Fecha:	febrero de 2022

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo el estudio de la crónica «Consideraciones sobre “Don Juan”» del escritor peruano Ventura García Calderón. Para realizar esta tarea, utilizaremos dos herramientas conceptuales: las nociones de decadentismo y modernismo, desarrolladas por la teoría literaria hispanoamericana, y los conceptos de mito y arquetipo, postulados por la psicología jungiana. De esta manera, intentaremos demostrar que la interpretación de la figura de Don Juan Tenorio, hecha por el escritor peruano, tiene la impronta de la estética del decadentismo modernista. Esta se distingue de sus predecesoras, porque es capaz de articular un contenido mítico de origen precristiano con otro de carácter secular. Así, a partir de la figura de Don Juan Tenorio, García Calderón redescubre el arquetipo del *puer aeternus* como alma de la civilización española, y, al mismo tiempo, como una respuesta a la civilización de comienzos de siglo que se encuentra en trance de desaparecer.

Palabras clave: arquetipo, mito, Don Juan Tenorio, decadentismo modernista, *puer aeternus*

Abstract

The purpose of this work is to study the chronicle «*Consideraciones sobre “Don Juan”*» by the Peruvian writer Ventura García Calderón. To carry out this task, we will use two conceptual tools: the notions of decadence and modernism, developed by Latin American literary theory, and the concepts of myth and archetype, postulated by Jungian psychology. In this way, we will try to demonstrate that the interpretation of the figure of Don Juan Tenorio, made by the Peruvian writer, has the imprint of the aesthetics of modernist decadence. We need to distinguish this aesthetics from its predecessors, because it is capable of articulating a mythical content of pre-Christian origin with another of a secular nature. Thus, starting with the figure of Don Juan Tenorio, García Calderón rediscovers the archetype of the *puer aeternus* as the soul of Spanish civilization, and, at the same time, as a response to the civilization of the beginning of the century that is in the process of disappearing.

Keywords: archetype, myth, Don Juan Tenorio, modernist decadence, *puer aeternus*

Índice de contenidos

1.	Introducción	6
1.1.	Justificación.....	6
1.2.	Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo	7
2.	Metodología.....	9
3.	Marco teórico.....	10
3.1.	Arquetipos y crítica arquetípica	10
3.1.1.	Carl Jung y el descubrimiento de los arquetipos de lo inconsciente colectivo ..	10
3.1.1.1.	La naturaleza de los arquetipos	10
3.1.1.2.	La estructura de la psique y el <i>proceso de individuación</i>	12
3.1.2.	Northrop Frye y la teoría de la narración arquetípica.....	14
3.2.	Estado de la cuestión	16
3.2.1.	Primera recepción de la obra de Ventura García Calderón	16
3.2.2.	Nuevos acercamientos críticos a la obra de Ventura García Calderón	20
4.	Desarrollo y análisis.....	24
4.1.	La literatura de <i>fin de siglo</i>	24
4.1.1.	Horizonte espiritual de la literatura de <i>fin de siglo</i>	24
4.1.1.1.	La impronta del decadentismo francés.....	24
4.1.1.2.	El significado del modernismo hispanoamericano	27
4.1.2.	Planteamiento estético de la literatura de <i>fin de siglo</i>	30
4.1.2.1.	La belleza del artificio en el decadentismo francés	30
4.1.2.2.	La estética del modernismo hispanoamericano	31
4.1.3.	Decadentismo y modernismo en Ventura García Calderón.....	35
4.1.3.1.	Elementos de la literatura de Ventura García Calderón	35
4.1.3.1.1.	Influencias literarias.....	35

4.1.3.1.2.	Temas predilectos.....	36
4.1.3.1.3.	Modo de abordar los temas	38
4.1.3.1.4.	La concepción del mundo de Ventura García Calderón	40
4.1.3.2.	El decadentismo modernista de Ventura García Calderón.....	41
4.2.	Estudio de «Consideraciones sobre “Don Juan”».....	45
4.2.1.	Introducción.....	45
4.2.1.1.	La crónica modernista	45
4.2.1.2.	La crónica según Ventura García Calderón	47
4.2.1.2.1.	La frivolidad como concepción	47
4.2.1.2.2.	El retrato literario como método	49
4.2.2.	Análisis arquetípico de «Consideraciones sobre “Don Juan”».....	51
4.2.2.1.	Don Juan y el alma española	52
4.2.2.2.	Don Juan como arquetipo	57
4.2.2.3.	Un Don Juan decadente y modernista	63
5.	Conclusiones.....	70
6.	Limitaciones y prospectiva	72
	Referencias bibliográficas.....	73

1. Introducción

El presente trabajo estudia una de las crónicas de Ventura García Calderón (en adelante VGC), publicada en 1920, titulada «*Consideraciones sobre "Don Juan"*», como parte del volumen de crónicas titulado *En la verbena de Madrid*. El núcleo de nuestra investigación puede ser formulado en la siguiente pregunta: ¿de qué manera Ventura García Calderón ha contribuido a transformar la crónica modernista, tomando como ejemplo la figura de Don Juan? Podemos responder, a manera de hipótesis, que VGC ha contribuido a esta transformación mediante la aplicación de la estética del decadentismo modernista al contenido y al discurso de las crónicas originalmente modernistas. En tal sentido, VGC ha reinterpretado la figura de Don Juan a la luz de esta estética.

De esta manera, la estética decadentista, basada en una visión nihilista de la civilización moderna, así como en el culto a la artificialidad, y la estética modernista, basada en el redescubrimiento del pasado mitológico, son utilizadas por VGC para reinterpretar la figura de Don Juan. Así, el análisis arquetípico de esta crónica nos mostrará la novedad del planteamiento del escritor peruano, especialmente en lo que se refiere al mito del *puer aeternus* que se encuentra en el fundamento de la figura de este famoso personaje.

1.1. Justificación

A pesar de que en su tiempo la producción literaria de García Calderón fue largamente reconocida, posteriormente han sido muy pocos los estudios que su obra ha merecido. Sin embargo, es importante estudiarla para comprender el desarrollo de la *literatura de fin de siglo* en Hispanoamérica. Por esta razón, hemos decidido adentrarnos en la comprensión de una parte de su vasta producción.

Una de las razones que nos motiva a estudiar este autor es que, en general, la obra de García Calderón constituye un reto teórico, porque nos confronta con el problema de la relación entre la producción literaria de la metrópoli y la de la periferia. En cierto sentido, nuestro autor sintetizó ambas perspectivas en su propia persona, pues escribió sobre su patria para un público europeo. Así, él mismo constituyó el ejemplo de la confluencia entre el decadentismo francés y el modernismo hispanoamericano.

Otra razón es la ausencia, por parte de la crítica literaria, de un análisis suficientemente fundamentado. Así, por ejemplo, según el estudioso peruano Luis Alberto Sánchez,¹ *En la verbena de Madrid* constituiría un viaje por la superficie de Madrid, no un diagnóstico de sus problemas. A diferencia de sus crónicas anteriores, dedicadas especialmente a París, esta obra estaría determinada por el placer y el deleite de un turista que recorre la vida festiva de Madrid: los festejos callejeros, las tertulias literarias, la vida en los cafés, las corridas de toros, las bailaoras y las guitarras, entre otras perlas.

Sin embargo, Sánchez peca, él mismo, de superficial, pues esta obra incluye también retratos literarios de escritores como Azorín, Unamuno, Ortega y Benavente, y de figuras arquetípicas españolas, imaginarias o reales, como Don Juan Tenorio y El Greco. En este sentido, la superficialidad de García Calderón debe interpretarse tanto como el recurso estético intencionalmente desarrollado de una determinada concepción de la literatura, como el resultado de una actitud personal hacia la vida. Como sucede con muchos escritores modernistas, en García Calderón, la obra y la vida están inextricablemente unidas.

Una tercera razón para estudiar su obra es la reunión en ella de todos los condimentos de la *literatura de fin de siglo* de Hispanoamérica: costumbrismo exotista, preciosismo modernista, delicuescencia decadentista, y descripción naturalista. En función a esta combinación siempre inesperada, nosotros queremos ver a Ventura García Calderón como el representante por antonomasia, en las letras hispanoamericanas, de lo que llamaremos *decadentismo modernista*.

1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo

El objetivo general de nuestro trabajo es mostrar la transformación de la crónica mediante la aplicación de la estética del decadentismo modernista, desarrollada por VGC, al personaje de Don Juan.

El primer objetivo específico es definir la categoría literaria de decadentismo modernista introducida a propósito de la estética de VGC.

¹ Esta opinión la desarrolla Sánchez en el prólogo a *En la verbena de Madrid* editada como parte de las *Obras escogidas* de Ventura García Calderón (1986, pp. 201-205).

El segundo objetivo es determinar la manera cómo la estética del decadentismo modernista de VGC ha sido aplicada a las crónicas modernistas mediante la presencia de elementos precristianos (modernismo) y nihilistas (decadentismo).

El tercer objetivo es poner a prueba el análisis arquetípico de texto literarios basado en los conceptos de Carl G. Jung.

2. Metodología

El análisis arquetípico que utilizamos como método es un tipo de hermenéutica. En tal sentido, puede ser considerado un método con enfoque cualitativo. Según la naturaleza del objeto de estudio tiene entonces tres tareas: identificar el mito subyacente a la narración, identificar los arquetipos presentes en la narración y explicar el motivo de la variación moderna del mito.

En primera instancia, el alcance del análisis arquetípico es de carácter meramente exploratorio, ya que se trata de una metodología relativamente nueva; sin embargo, su aplicación específica tiene un alcance explicativo, porque intenta descubrir el fundamento arquetípico de un texto.

La aplicación y desarrollo del método consiste en una lectura del texto «*Consideraciones sobre "Don Juan"*» de VGC a la luz de los arquetipos descubiertos por las investigaciones del psicólogo suizo Carl G. Jung. En tal sentido, se realiza un estudio comparativo de los personajes presentes en el texto con los arquetipos mencionados. Gracias a esta comparación es posible determinar el mito que se encuentra en la base del texto estudiado. A continuación, se identifican los arquetipos presentes en otras variaciones del personaje con la finalidad de identificar las diferencias míticas en cada interpretación.

3. Marco teórico

En esta sección, estudiaremos la teoría de los arquetipos del psicólogo suizo Carl Gustav Jung, que utilizaremos para identificar el contenido arquetípico de la crónica «Consideraciones sobre “Don Juan”» de Ventura García Calderón. Asimismo, mencionaremos algunos conceptos de la teoría de la narración de Northrop Frye que nos servirán para identificar la evolución literaria del arquetipo. Finalmente, esbozaremos el estado de la cuestión respecto de la investigación de la obra de Ventura García Calderón.

3.1. Arquetipos y crítica arquetípica

3.1.1. Carl Jung y el descubrimiento de los arquetipos de lo inconsciente colectivo

3.1.1.1. La naturaleza de los arquetipos

La palabra “arquetipo” está construida de dos palabras griegas: “arché” (ἀρχή) y “tipós” (τυπός). Como se sabe, “arché” significa tanto “poder” como “origen o principio”; “tipós” significa “tipo”, “clase” o “imagen”; de esta manera, “arquetipo” significa aproximadamente “modelo original” o “imagen primordial”.

Jung redescubrió este término en la filosofía antigua, especialmente en Filón de Alejandría, en el neoplatonismo y en la obra del Pseudo-Dionisio el Areopagita. En este sentido, *arquetipo* es una reformulación *personalista* de la noción de “forma” (εἶδος) propuesta por Platón. Pero también lo encuentra en los hallazgos de la moderna antropología, especialmente en autores como Hubert y Mauss, quienes acuñaron la expresión “categorías de la imaginación”, Adolf Bastian, que las denominó “pensamientos elementales”, y Lucien Levy-Bruhl, quien acuñó el término de “representaciones colectivas”, las cuales se presentan en los mitos, leyendas y las doctrinas secretas de las tribus (Jung, 1970, pp. 10-11).

Sin embargo, a diferencia de las “representaciones colectivas”, que forman parte de un discurso consciente configurado a través de los siglos bajo la forma de una tradición religiosa, los arquetipos de lo inconsciente colectivo constituyen contenidos psíquicos que no han padecido todavía ninguna elaboración consciente, razón por la cual cuando aparecen en sueños y visiones, lo hacen de manera individualizada e incomprensible. En este sentido, el arquetipo de lo inconsciente colectivo representa un contenido que, al ser reconocido por la

consciencia, no solo cambia de acuerdo a cada consciencia individual en la que aparece, sino que suele mezclarse con elementos personales del individuo que sueña o padece tal experiencia (Jung, 1970, p. 11).

De esta manera, los arquetipos constituyen centros de energía psíquica que se manifiestan como símbolos tanto en los sueños individuales como en los mitos y leyendas de todos los pueblos. En este sentido, rebasan los límites existentes entre los diversos ámbitos de la experiencia humana; es más, son los responsables de la organización de tales ámbitos, puesto que presentan una misma estructura que se reproduce en todos ellos. Así, los sueños de lo inconsciente colectivo, los mitos de los pueblos primitivos y los ritos de las religiones se encuentran en conexión mutua gracias a esta estructura común (Eliade, 1974, p. 244).

En este sentido, se trata de condiciones o *dominantes inconscientes* colectivas que regulan la actividad creadora de la fantasía en los sueños gracias a la cual el ser humano puede trascender la linealidad superficial del mundo físico. El arquetipo-símbolo cumple, de esta manera, la función de mediación respecto de los conceptos con los que comprendemos el mundo y las imágenes primordiales que aparecen en la imaginación (Durand, 1974, pp. 73-74).

Al mismo tiempo, organizan *patrones de conducta* en el individuo del mismo modo que los instintos; sin embargo, se diferencian en el hecho de que aquellos regulan las funciones psíquicas, mientras que estos hacen lo propio con las funciones fisiológicas del ser humano. Asimismo, van acompañados de un carácter *numinoso* excepcional, es decir, de una cualidad mágica o espiritual que los transforma en la materia de los símbolos, ritos y mitos de las religiones (Jung, 1970, pp. 149-150).

En cuanto el arquetipo pertenece a lo inconsciente colectivo, necesita un enlace que permita su manifestación en el plano consciente. Por lo común, este enlace está constituido por los *sueños* y las *fantasías* de la imaginación; sin embargo, suele tener un representante mucho más constante y efectivo en los llamados *complejos*. En efecto, fueron los complejos que irrumpen en la vida consciente los que guiaron a Jung hacia el descubrimiento de los arquetipos y del inconsciente colectivo. En este sentido, es necesario distinguir entre el complejo y el arquetipo.

Es necesario precisar que los arquetipos están presentes en nuestras vidas bajo la forma de “proyecciones afectivas” que dirigimos hacia las personas de nuestro entorno, las instituciones que nos gobiernan, los hobbies o gustos que poseemos, las costumbres que practicamos o, incluso, hacia animales u objetos. En este sentido, debe acotarse que controlan nuestras vidas, aunque no tengamos la más mínima idea de su existencia. Solo cuando iniciamos el *proceso de individuación*, gracias a una crisis o algún evento excepcional, podemos percatarnos de su presencia y del poder que tienen sobre nosotros a través de sueños o situaciones simbólicas especiales.

Cada uno de los arquetipos se encuentra relacionado jerárquicamente con los otros, de manera que, a medida que nos abrimos a su manifestación, penetramos en la trama que los constituye. Por otro lado, cada arquetipo, en cuanto forma parte del acervo ancestral de la humanidad, puede absorber contenidos míticos diversos, de manera que puede manifestarse con diferentes aspectos en la psique de cada individuo.

3.1.1.2. La estructura de la psique y el *proceso de individuación*

Desde el punto de vista jungiano, la estructura de la psique posee la siguiente organización: en el centro de la consciencia se encuentra el complejo del Yo, el cual debe enfrentar por igual dos mundos desconocidos, el mundo exterior espacial y el mundo interior psíquico; alrededor del Yo (Ego), se encuentran otros complejos psíquicos que entran en contacto con él a lo largo de la vida del individuo: la *persona* (máscara), la *sombra*, el *ánima-animus*, el *arquetipo del espíritu* y el *sí-mismo* (self).

La *persona* es la *máscara* social construida por el individuo a partir de la suma de las conductas que un individuo realiza al pertenecer a una clase social, nación, trabajo, raza, partido político, etc. La *sombra* es el conjunto de cualidades que el individuo oculta tanto a los demás como a sí mismo, la cual se potencia cuanto es más negada. De alguna manera, *persona* y *sombra* se complementan, porque constituyen la parte externa e interna respectivamente del Yo (Ego) en relación con el mundo (Ellenberger, 1970, p. 797).

Los otros complejos, a los que Jung denominará arquetipos, pertenecen plenamente al mundo interior psíquico. Así, el arquetipo del *ánima-animus*, constituyen los arquetipos sexuales, *ánima* femenina para el hombre, y *animus* masculino para la mujer. Constituyen imágenes ideales que se proyectan sobre la pareja femenina o masculina, de ellas surgen el “ideal del

eterno femenino” o el del “héroe todopoderoso”. También aparece en el “amor a primera vista” que los poetas narran profusamente, así como en ciertos mitos y leyendas (Ellenberger, 1970, p. 798).

Por su parte, el *arquetipo del espíritu* constituye la sabiduría de lo inconsciente colectivo y aparece en las situaciones críticas de la vida del individuo. En los sueños, se presenta en forma de alguna divinidad, de un animal mágico o de alguna figura ancestral. En el caso de los hombres, aparece como un “anciano sabio”, un mago o un brujo; un ejemplo literario notable de este arquetipo es el personaje de *Zarathustra* de Nietzsche. Paralelamente, el arquetipo del espíritu se presenta en las mujeres como la “magna mater” o Gran Madre, uno de cuyas representaciones más comunes es la Virgen María (Ellenberger, 1970, p. 800).

Finalmente, el *arquetipo central* de lo inconsciente colectivo es el *sí-mismo*. Se trata del centro de la totalidad psíquica inconsciente que se alcanza luego del proceso de individuación, es decir, luego de la integración de la consciencia en aquel y viceversa. Se presenta en los sueños como una cuaternidad simbólica o mándala y equivale, en términos psíquico-simbólicos, a la representación de Dios. Jung llegó a afirmar que el arquetipo del *sí-mismo* no era otra cosa que el Cristo interior del que hablaron los místicos cristianos medievales. Tiene su equivalente, en la tradición mística judía, al Dios de la “zarza ardiente” que se presenta ante Moisés, y, en la tradición islámica, al profeta verde Khadir, que acompaña a Musa (Moisés) en su viaje (Ellenberger, 1970, p. 801).

La concepción junguiana de la psique postula el desarrollo de la personalidad como la expresión de un *proceso de individuación*, es decir, como la realización de la totalidad individual desde el seno de lo inconsciente colectivo. En cuanto que la psique está constituida de arquetipos, Jung sostiene que la vida humana es una constante metamorfosis mediante la cual los factores inconscientes se van integrando a la conciencia y viceversa. El niño emerge de la familia, así como el adolescente del niño, y el adulto del adolescente; sin embargo, en el ínterin, la psique se ve confrontada con determinados problemas que la obligan a experimentar periodos de crisis neuróticas o incluso psicóticas en las que estos arquetipos aparecen (Ellenberger, 1970, p.802).

El *proceso de individuación* es, de esta manera, el desarrollo de la psique hacia su *totalización*; sin embargo, durante este proceso el Yo consciente debe doblegarse ante los efectos de los factores inconscientes. De esta manera, en cada experiencia con lo inconsciente colectivo, el

Yo cede su lugar a los arquetipos que experimenta hasta subordinarse completamente al arquetipo del *sí-mismo*. Cuando el proceso entra en crisis, es necesario que el terapeuta intervenga, puesto que se corren dos riesgos: o el Yo es devorado por el arquetipo o el arquetipo es devorado por el Yo. En el primer caso, la personalidad se manifiesta con rasgos marcadamente arcaicos, mientras que, en el segundo caso, lo hace con rasgos exageradamente individualistas (Jung, 1970, pp. 169-170).

3.1.2. Northrop Frye y la teoría de la narración arquetípica

Según Northrop Frye, la crítica arquetípica estudia la narración como un *rito*, es decir, considera que el proceso de mimesis reproduce una totalidad y no simplemente una acción. El contenido significativo de esta narración es el conflicto entre la realidad y el deseo, que Frye identifica con la labor del sueño. El rito y el sueño son, por lo tanto, respectivamente, el *contenido narrativo* y el *contenido significativo* de la literatura en su aspecto arquetípico (Frye, 1991, p. 142).

En este sentido, el análisis arquetípico tendría entonces dos objetos: 1) el análisis de la *trama* o narración de una obra trataría de ella en términos de las acciones genéricas que muestren analogías con los ritos: bodas, entierros, iniciaciones, ejecuciones, expulsión del villano expiatorio, etc.; 2) paralelamente, el análisis del *sentido* o significado de la obra trataría de ella en términos de las formas genéricas que indiquen su ánimo o solución (trágicas, cómicas, irónicas), mediante las que se expresaría el conflicto entre el deseo y la experiencia (Frye, 1991, p. 142).

De esta manera, la crítica arquetípica necesita, en primer lugar, determinar qué ritos, o acciones convencionales, forman parte de la narración; y, en segundo lugar, debe mostrar qué soluciones, o formas convencionales, adopta el significado de la narración. Para lograr este doble fin, la crítica arquetípica debe establecer la realidad de los mitos en el seno de una narración convencional, puesto que estos tienen la capacidad de articular el rito y el sueño en una unidad, es decir, vinculan el *contenido narrativo* y el *contenido significativo* de una obra determinada. Precisamente, gracias al mito, los símbolos y arquetipos pueden ser transmitidos a la comunidad (Frye, 1991, p. 144).

Así, la crítica arquetípica utiliza, para estudiar los ritos, los conocimientos de la antropología y la psicología, especialmente aquellas ramas de ambas disciplinas dedicadas al estudio de los

símbolos y mitos. Sin embargo, el modo en que estos conocimientos son empleados por la crítica literaria debe considerar algunas limitaciones. Por ejemplo, respecto a la antropología, cuya mayor influencia se ha dado a partir del famoso libro de Frazer *La rama dorada*, no es necesario que aquello que ha sido descrito en él sea real o históricamente verdadero. En este sentido, como afirma Frye, la obra de Frazer “constituye un ensayo sobre el contenido ritual del drama ingenuo”, de suerte que el rito describe el contenido de la narración, no su origen histórico (Frye, 1991, p. 147).

Del mismo modo ocurre con la psicología, especialmente la de Freud y Jung, que, si bien alimenta a la crítica arquetípica, necesita ser sometida a ciertos criterios de depuración. Así, cuando en el caso del freudismo se habla de contenido latente y contenido manifiesto para describir los niveles del sueño, la crítica arquetípica descubre que el *contenido manifiesto* de la obra literaria es su *forma*, mientras que el *contenido latente* es simplemente el contenido implícito en la *trama* de la obra. En este sentido, el arte es completamente autónomo de su creador, aun cuando, a otro nivel se encuentre íntimamente ligado a él (Frye, 1991, p. 150).

En cuanto a la psicología de Jung, si bien ha logrado superar el nivel personal del tratamiento de la obra de arte que hacía el freudismo, al introducir los arquetipos como objeto de la psicología, no es necesario, por parte de la crítica arquetípica, asumir su hipótesis de lo *inconsciente colectivo*, puesto que la comunicabilidad del contenido impersonal de los mismos no es materia de crítica literaria. Aun así, la noción de arquetipo que maneja Frye le debe mucho al planteamiento jungiano (Frye, 1991, pp. 150-151).

Para Frye, el arquetipo, en cuanto símbolo literario, forma parte de la literatura considerada como un organismo autónomo. En este sentido, la literatura sigue el ejemplo del orden de la naturaleza, pero, a diferencia de este, introduce un orden ligado a las palabras. De esta manera, al igual que la naturaleza, la literatura reproduce una organización que contiene un conjunto de *símbolos universales* capaces de ser comunicados o aprehendidos por todas las sociedades humanas (Frye, 1991, pp. 158-159).

3.2. Estado de la cuestión

3.2.1. Primera recepción de la obra de Ventura García Calderón

La figura de Ventura García Calderón no ha sido, hasta el día de hoy, lo suficientemente valorada por la propia crítica literaria peruana. Por tal razón, establecer un “estado de la cuestión” de las investigaciones dedicadas a su obra resulta difícil, ya que el estudio serio de su producción es prácticamente inexistente.

Se conoce la mala recepción de su obra por parte de Federico More, miembro del grupo Colónida, quien, en su famoso texto de 1916, *La hora undécima del señor Ventura García Calderón*, lo tilda de imitador, plagiarlo y seguidor de “todos los lugares comunes del modernismo” (Anselmi, 2006, p. 10). Asimismo, posteriormente, hacia 1927, el historiador Jorge Basadre consideró que los motivos indigenistas de García Calderón eran superficiales al lado de los cuentos de López Albújar (Anselmi, 2006, p. 9). Finalmente, en 1928, el Amauta José Carlos Mariátegui guardó un silencio cómplice con este rechazo (Anselmi, 2006, p. 11).

Por otro lado, quizás la opinión de un gran poeta pueda acercarnos al autor más que la de un crítico literario. Debemos señalar las palabras del gran César Vallejo que, en 1923, desde el aspecto afectivo que parecen poseer, brindan, sin embargo, un acercamiento serio al trabajo literario de García Calderón: “Lo tengo –a Ventura García Calderón- entre los maestros de todos los tiempos del idioma” (Anselmi, 2006, p. 12).

Sin duda, el origen de esta animadversión se debe a la “perspectiva” desde la que escribía García Calderón. En efecto, a diferencia de su amigo Riva Agüero, tan arraigado al pasado colonial, García Calderón nunca echó raíces en el suelo peruano, aunque tampoco en el francés. La prueba de ello fue que nunca renunció a su nacionalidad peruana. En realidad, García Calderón siempre fue un escritor trashumante marcado por el estigma del exilio familiar a Chile durante la guerra (Nájar, 2011, pp. 9-10).

Esta condición histórico-biográfica lo transformó en un “observador” más que en un partícipe de la vida cultural de su nación. Haber sido uno de los hijos del presidente que en cautiverio siguió luchando contra el enemigo, hizo de Ventura un perpetuo exiliado que, desde su ostracismo espiritual, intentaba salvar a su patria de la decadencia. El enfrentamiento con el gobierno de Leguía, a raíz del encarcelamiento de Riva Agüero en 1911, fue una prueba objetiva de esta “perspectiva”.

En este sentido, el crítico Augusto Tamayo Vargas ha podido describir la obra de García Calderón como el resultado de mostrar historias peruanas a la luz de la distancia geográfica en la que vivía. El éxito de su literatura se debió a la eficacia con la que manejó la técnica del cuento eliminando los elementos innecesarios para el desenlace en este género de narración (Tamayo, 1973, p. 9).

Al contrario de lo que ocurría en su patria durante aquella misma época, la obra de García Calderón era bien recibida por la crítica extranjera. En 1926, el escritor francés Claude Farrère, describía la obra de García Calderón desde la perspectiva del “transporte imaginativo” que producía al lector (Filhol, 2013, pp. 87-88). En 1927, la poetisa chilena Gabriela Mistral lo llamó “maestro americano del cuento”. (Filhol, 2013, p. 56).

En 1931, el famoso escritor español Vicente Blasco Ibañez escribía una reseña sobre *La venganza del cóndor* en la que subrayaba la aparición del Perú ante el mundo después de cuatro siglos de silencio. Blasco Ibañez, como muchos de su época, cayó ante el embrujo de la prosa modernista del escritor peruano (Filhol, 2013, p. 90).

En 1936, otro escritor francés, Henri de Régnier, escribió una reseña sobre la obra de García Calderón en la que alababa la facultad del autor para transportar al lector al Perú. Para Régnier, el Perú y sus costumbres constituían la materia prima que García Calderón supo elevar “a rango de obra literaria gracias a su imaginación y su genio” (Filhol, 2013, pp. 91-92).

En 1937, el poeta mexicano José de Jesús Núñez y Domínguez defendía a García Calderón destacando el “profundo americanismo de su obra”. A la inversa de lo que sostenían los críticos peruanos, según el escritor mexicano, García Calderón era auténtico tanto en su actitud como en su estética literaria (Filhol, 2013, p. 92).

En 1939, el conde Henry Carton de Wiart pronunció un discurso en honor al recibimiento de García Calderón en la Real Academia de Letras de Bélgica. En este discurso, expresaba el rol del autor en la difusión de la cultura peruana. Para este escritor, García Calderón había logrado mostrar una realidad ignorada por todos los europeos de entonces (Filhol, 2013, p. 93).

A pesar que esta opinión no era mayoritaria, en 1945, el profesor Raymond Ronze, en una conferencia titulada “Embajadores de las letras” sostenía que García Calderón era uno de los grandes escritores franceses de la época y, al mismo tiempo, un escritor latino de gran

envergadura. Del mismo modo, Max Daireaux, traductor de su obra, le rindió homenaje considerándolo parte de la literatura francesa (Filhol, 2013, p. 55).

En 1946, André Malraux escribía respecto de García Calderón que el Perú aparecía en sus obras transfigurado por la infancia, es decir, por la “relación particular de la infancia con los cuentos”. De esta manera, lo *exótico*, según Malraux se transformaba en lo *maravilloso*. En este punto, Malraux acierta en destacar cómo la lejanía del Perú, le permitió a García Calderón recuperar su tierra, pero en clave fantástica e irracional (Filhol, 2013, pp. 94-95).

En 1947, Jean Royère escribía que la cuentística de García Calderón tenía la impronta de la *poesía épica*. Según su punto de vista, los cuentos poseían dos elementos importantes de este género: el ahondamiento en el tratamiento psicológico de los personajes y el papel de la naturaleza como un personaje más de la narración. Por su parte, Henry de Montherlant, reconocía en su obra un aporte importante a las letras francesas (Filhol, 2013, p. 96).

En 1957, el crítico belga Edmond Vandercammen defendía el exotismo de la obra de García Calderón, pues consideraba que se trataba de un recurso legítimo para la creación de las fábulas. Asimismo, sugiere que la propia realidad peruana estaba constituida de leyendas, de manera que García Calderón habría “reanimado este sustrato legendario en el que el paroxismo y lo sublime se fusionan” (Filhol, 2013, pp. 97-98).

Volviendo a la crítica peruana, en 1951, Luis Alberto Sánchez, dejando de lado sus antipatías personales contra García Calderón, logró un acercamiento objetivo a su producción al distinguir entre el autor y la obra, a la que califica de *modernista*. De esta manera, se abrió la posibilidad de aprehender el universo propio del autor al considerar la formación estética de García Calderón (Anselmi, 2006, p. 13).

Hacia 1959, Sebastián Salazar Bondy cuestionó la autenticidad de la postura de García Calderón. Según su punto de vista, el alma del autor era “europeísta”, razón por la cual siempre quedó rezagado respecto de la realidad peruana. Calificó a su obra como un “monumento marmóreo de equilibrio cartesiano” y, por esta misma razón, extraño a las inquietudes de las nuevas generaciones (Filhol, 2013, pp. 65-66).

En 1960, Alberto Escobar profundizó la perspectiva crítica de Sánchez y propuso reconocer en la obra de García Calderón, por encima de la verdad social, el predominio de la *verdad estética*, característica fundamental de la literatura modernista (Anselmi, 2006, p. 15). Esta estética es

la que condicionaría la visión del Perú que tenía García Calderón y que sería afín a un cierto tipo de *modernismo decadentista* (Filhol, 2013, pp. 98-99).

Sin embargo, en 1962, el indigenismo reinició el ataque contra la obra de García Calderón. Ciro Alegría, en su artículo “Los 90 años de López Albújar, un relato y una entrevista”, reivindica a este como el iniciador del indigenismo, colocando a García Calderón y a Valdelomar como creadores de un indio artificial. Del mismo modo, en 1964, Mario Vargas Llosa escribió un artículo titulado “José María Arguedas descubre al indio auténtico”. En él, su estrategia para alabar a Arguedas consistió en descalificar a los modernistas que habían tratado el tema del indio (Filhol, 2013, p. 68).

De esta manera, un año después, en el famoso encuentro de narradores peruanos de 1965, José María Arguedas, apoyado por la diatriba de Vargas Llosa, recordó, una vez más, la antigua crítica que Basadre había dirigido al escritor, al observar, ante la algarabía de los presentes, que García Calderón jamás había visto a un indio, razón por la cual había creado una imagen falsa de este (Anselmi, 2006, p. 16).

Durante el mismo año, el crítico Estuardo Núñez reconocía, en cambio, que García Calderón reivindicó como tema literario al indio y al mestizo peruano, a los que dio a conocer al mundo gracias a su refinado manejo del idioma. Al mismo tiempo, Núñez se preguntaba si las obras de García Calderón reflejaban una auténtica vivencia de las realidades narradas o si provenían de un universo imaginario (Anselmi, 2006, p. 17).

En 1966, Julio Ortega publicó un estudio notable acerca de García Calderón. En él, Ortega intentaba descubrir las verdaderas motivaciones del autor para la creación de su obra. Según Ortega, la derrota de la guerra de 1879 fue el acicate para que la generación de García Calderón comenzara a escribir. En efecto, la tarea era ordenar la historia nacional y restaurar el optimismo perdido por la derrota. Se trataba entonces de llevar a cabo un “elogio del Perú” para forjar una nueva imagen coherente de la nación peruana (Filhol, 2013, p. 39).

En 1984, Washington Delgado retomó el análisis literario de la obra de García Calderón situándolo como uno de los representantes más sobresalientes del modernismo peruano (Anselmi, 2006, p. 19). Poco después, en 1988, Efraín Kristal incluyó a García Calderón entre los integrantes del indigenismo. Según su punto de vista, el autor de la *Venganza del Cóndor* pertenecería a la segunda oleada de escritores indigenistas a los que sitúa como

representantes de la oligarquía. Asimismo, desde el punto de vista literario, resalta el efecto *fantástico* de su literatura (Anselmi, 2006, p. 20).

En 1989, Antonio Cornejo Polar publicó un ensayo titulado *La formación de la tradición literaria en el Perú*. En él, García Calderón aparecía como un escritor de raigambre hispanista, puesto que en sus relatos se mostraba, una y otra vez, la violencia del conquistador reencarnada en los nuevos amos criollos peruanos. Desde su punto de vista moralizante, Cornejo Polar juzga a García Calderón como el autor de una literatura que exacerba actitudes atávicas y negativas (Anselmi, 2006, p. 21).

En 1990, Luis Loayza dedicó una obra a la Generación del 900 en la que no solo trataba de recuperar la figura de estos intelectuales, sino diferenciar las distintas posturas de sus integrantes. Para Loayza, la crítica de Mariátegui había reducido a la Generación del 900 a la figura de Riva Agüero. Contra esta percepción, Loayza destacó que, a diferencia de Riva Agüero, tanto García Calderón, como José Galvez y Luis Fernán Cisneros habían acogido al modernismo con entusiasmo (Filhol, 2013, pp. 107-108).

Por su parte, en 1990, Ricardo González Vigil vio en García Calderón al representante de un tipo de indigenismo modernista. Según su perspectiva, es posible abordar la temática indigenista desde dos puntos de vista: interior y exterior. Autores como Arguedas habrían tratado de penetrar en la experiencia interior del indígena, mientras que autores como García Calderón o el propio López Albújar se habrían preocupado de su aspecto exterior (Anselmi, 2006, p. 23).

Por otro lado, se conocen las duras críticas de estudiosos como Tomás Escajadillo O'Connor quien, en su famoso texto de 1994, *Proceso a Ventura García Calderón*, parte de su tesis de doctorado, a pesar de su intento por analizar literariamente la obra del autor, recae en la crítica de cuño moralista de los años veinte. Aun cuando reconoce en García Calderón, como en Valdelomar, la presencia de un *indianismo modernista*, (Anchante, 2009, pp. 578-579), Escajadillo O'Connor insiste en juzgar al autor a la luz de las virtudes del indigenismo (Anselmi, 2006, p. 28).

3.2.2. Nuevos acercamientos críticos a la obra de Ventura García Calderón

Sin embargo, durante los últimos años, ha surgido, tanto entre los críticos literarios como entre los historiadores, un interés particular por la obra de García Calderón. Aunque no son

muchas las investigaciones dedicadas a ella, podemos destacar las tesis de Hugo Rafael Anselmi "*La Venganza del cóndor" de Ventura García Calderón: una nueva aproximación crítica* (2006). En esta tesis, el autor propone leer la obra de García Calderón sin la aproximación moralista a la que sus críticos la han sometido. Además, intenta comprender la obra del autor a la luz de sus planteamientos estéticos modernistas, de suerte que se pueda distinguir entre el autor y el narrador de la obra para establecer el valor literario de la obra (Anselmi, 2006, p.38).

En 2010, el crítico Ricardo Silva-Santistevan propuso ver la obra de García Calderón como una expresión de una poderosa "fuerza imaginativa". Asimismo, destacó que la prosa del autor reproduce elementos formales de la narrativa de Ricardo Palma, razón por la cual es impropio llamarlo un autor "exotista" (Filhol, 2013, pp. 86-87).

Asimismo, en 2010, el profesor Jorge Valenzuela Garcés, encargado de prologar la edición de la *Narrativa Completa* de García Calderón editada por el mismo Ricardo Silva-Santistevan, sostenía que su obra debía verse como una transfiguración desde el *decadentismo modernista* al *exotismo regionalista*. En tal sentido, la crítica indigenista no alcanza a aprehender la naturaleza de una obra caracterizada no solo por su enfoque estético exótico, sino por el planteamiento de ciertos temas fundamentales como la muerte, el paroxismo, el mal o la violencia (Valenzuela, 2011, p. 52).

En la misma edición, el famoso poeta Jorge Nájar destaca, como elementos determinantes en la obra de Ventura, la presencia de las guerras en su vida: la Guerra con Chile, que afectó directamente a su familia, la Gran Guerra de 1914, en la que falleció uno de sus hermanos, la Segunda Guerra Mundial y el fascismo. Esta presencia repercutió en la creación "de uno de los más hermosos espacios literarios donde se conjuntan cierto "indigenismo" peruano, el cosmopolitismo y la extraterritorialidad" (Nájar, 2011, p. 9).

En su tesis, *El Perú en la narrativa de Ventura García Calderón* (2013), el profesor francés Benoit Filhol planteó, como respuesta al crítico Tomás Escjadillo O'Connor, la necesidad de realizar un estudio totalizador de su obra, es decir, no solo estudiar los temas, exóticos o no, que caracterizaron su producción, sino también la forma en que los plasmó en su elegante prosa. Según Filhol, Escjadillo O'Connor, a pesar de su ataque al cuentista, termina por reconocer la falta de mayores elementos de juicio para determinar la verdadera motivación detrás de los cuentos de García Calderón (Filhol, 2013, p. 53).

Por su parte, el profesor Ricardo Sumalavia, en su tesis *La prose moderniste péruvienne et la vision de la modernité chez Manuel González Prada, Clemente Palma et Ventura García Calderón* (2016), propone leer a García Calderón no solo en clave modernista, sino *moderna*. En efecto, para Sumalavia, autores como Clemente Palma o García Calderón manejan un doble discurso por medio del cual se exalta la decadencia y se alaba, al mismo tiempo, todo lo que el progreso aporta de nuevo (Sumalavia, 2016, p. 343).

De otro lado, el historiador Osmar Gonzales Alvarado había ya dedicado un libro, *Ideas, intelectuales y debates en el Perú* (2011), acerca de los debates más importantes entre los intelectuales peruanos. En esta obra, se menciona largamente a *1911*, la novela oculta de Ventura García Calderón. Gonzales resalta esta novela, la única que escribió García Calderón con el seudónimo de Evaristo Galindo, debido a que en ella el escritor ajusta cuentas con toda su generación, especialmente con su amigo José de la Riva Agüero y Osma (Gonzales, 2011, p. 341).

Gonzales corrobora este ajuste de cuentas en el texto de Ventura titulado *Nosotros*. En ella, Ventura narra los sucesos acaecidos en 1911 a raíz del encarcelamiento de Riva Agüero: la marcha que lideró para recuperar la libertad de su amigo, la muerte de uno de los estudiantes que lo acompañaba, y, finalmente, la profunda decepción que le produjo el comportamiento de su amigo antes de organizar la reunión de desagravio en su nombre. Ventura no solo concluía que Riva Agüero no estaba a la altura de los acontecimientos políticos del momento, sino que vaticinaba su fracaso político futuro (Gonzales, 2011, pp. 337-338).

Por su parte, el sociólogo José Luis Rénique publicó en 2016 *Imaginar la nación. Viajes en busca del 'verdadero Perú' (1881–1932)*. En este libro, utilizando la información elaborada por Osmar Gonzales, dedica un artículo a la novela *1911*, a la que considera el testamento intelectual de García Calderón. Según Rénique, Ventura se habría propuesto desmontar el proyecto de nación que su generación intentó consolidar, puesto que había sido testigo de excepción de la debilidad política de su generación frente a los acontecimientos (Rénique, 2016, p. 156).

Finalmente, Juan Carlos Ubilluz, en *La venganza del indio. Ensayos de interpretación por lo real en la narrativa indigenista peruana* (2017), desde un enfoque psicoanalítico, ha abordado el tema de la *venganza* en nuestro autor. Según Ubilluz, es necesario distinguir en la obra de García Calderón al autor, al *autor implícito* y al narrador-personaje. Según Ubilluz, el secreto

de la narración se encuentra en el *autor implícito* presente en los cuentos de García Calderón. Se trata del poder fálico que hace posible, no la justicia, sino una “apoteósica venganza” por parte del indio, de la cual el autor parece ser cómplice (Ubilluz, 2017, pp. 83-84).

Entre los especialistas extranjeros que han estudiado a García Calderón es necesario mencionar la famosa tesis de la profesora argentina Sylvia Molloy “La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle” (1972). En ella, la crítica argentina trata de explicar el vuelco de los franceses por la literatura hispanoamericana a partir de un súbito interés por lo exótico desarrollado especialmente en el París de los años veinte. Es muy probable que el desastre de la Gran Guerra de 1914 haya influido en esta reacción cultural hacia literaturas desconocidas. De hecho, no solo autores latinoamericanos como Horacio Quiroga, Miguel Ángel Asturias, Lydia Cabrera o el propio Ventura García Calderón formaron parte de este nuevo universo literario que los franceses demandaban, sino que, incluso escritores europeos de otras lenguas, fueron traducidos al francés con avidez (Filhol, 2013, pp. 35-36).

Otro investigador importante es el español Francisco López Alfonso quien, en su artículo “Narrativa indigenista y racismo: Ventura García Calderón, Enrique López Albújar y Luis E. Valcarcel” (2009), defiende a García Calderón de los ataques ideologizados de los críticos indigenistas. Así, por ejemplo, describe tres campañas de deslegitimación contra la Generación del 900 y los hermanos García Calderón: la crítica del grupo Colónida, el ensayo de Mariátegui contra Riva Agüero y el artículo anónimo de Luis Alberto Sánchez acerca de los hermanos García Calderón (Filhol, 2013, p. 109).

Asimismo, López Alfonso critica a Antonio Cornejo Polar quien desacreditaba, en términos ideológicos, y no literarios, la obra de García Calderón. López sostiene que lo que escandaliza a Cornejo es precisamente lo que García Calderón pretende denunciar. Además, el crítico español muestra las diferencias ideológicas entre Riva Agüero y García Calderón; así mientras que el primero era acérrimo opositor a González Prada, el segundo había recibido su influencia en muchos aspectos, especialmente en lo que respecta a su acendrado anticlericalismo. Asimismo, desde un punto de vista estético, la literatura de Ventura era deudora de la literatura francesa finisecular (Filhol, 2013, p. 112).

4. Desarrollo y análisis

En esta sección, estudiaremos, por un lado, la literatura de *fin de siglo* y, por otro lado, realizaremos el análisis arquetípico de «Consideraciones sobre “Don Juan”». En la primera parte, estudiaremos tres temas: el horizonte espiritual de la literatura de *fin de siglo*, los planteamientos estéticos de la literatura de *fin de siglo* y el decadentismo modernista de VGC. En la segunda parte, el análisis arquetípico constará de una introducción, en la que trataremos de la crónica según VGC, y una segunda parte dedicada totalmente a la interpretación arquetípica de «Consideraciones sobre “Don Juan”».

4.1. La literatura de *fin de siglo*

4.1.1. Horizonte espiritual de la literatura de *fin de siglo*

4.1.1.1. La impronta del decadentismo francés

Una de las ideas más recurrentes acerca del decadentismo francés es considerarlo una excentricidad de la literatura francesa finisecular o la expresión más acabada de una forma extrema de neurosis romántica. Aunque esta idea no es del todo falsa; sin embargo, el contexto histórico político que rodea su aparición nos muestra que no solo se trataba de un tipo de literatura acorde con los tiempos, sino, sobre todo, de un signo de la historia venidera expresado a través del arte (Carter, 1958, pp. vii-viii).

Si, a propósito de Baudelaire, Théophile Gautier había introducido el término “decadence” hacia 1868, solo con la derrota de Napoleón III en Sedán pudo comprenderse a cabalidad todo lo que este término traía consigo. La teoría de la decadencia era una crítica acerba contra el confort generado por el mito del progreso. El apogeo de la modernidad burguesa francesa, que durante el siglo XIX había encandilado a Europa con los avances científicos asociados al positivismo, comenzaba a declinar. Sin embargo, no solo se trataba del fin de una época, sino del comienzo de otra, más violenta y atroz que la anterior (Carter, 1958, p. viii).

Si algo caracterizó al Segundo Imperio fue el desarraigo humano producido por el desarrollo de la ciencia aplicada a la industria. Las grandes ciudades se llenaron de hombres cuya miseria los obligó a migrar separándolos de los lazos con la cultura tradicional y la naturaleza. De esta manera, el triunfo de la artificialidad no solo implicó el avance de la civilización tecnológica,

sino grandes cantidades de sufrimiento humano. Debido a las atroces condiciones en las que se desarrolló el industrialismo decimonónico, las ciudades se transformaron en lugares antiestéticos e insalubres. Luego de la caída de Napoleón III en 1870, salió a la luz este aspecto horrible de la modernidad burguesa. Como síntoma de esta revelación, surgió el movimiento decadentista, preparado ya por autores provenientes de diferentes áreas culturales: el psicólogo Bourget, el filósofo Taine, el arqueólogo Renán, el pintor Delacroix, los poetas Baudelaire y Gautier, el cuentista D'Aureville, los grandes novelistas como Flaubert y Zola, entre otros (Carter, 1958, p. 148).

La determinación espiritual fundamental del decadentismo fue el *culto a la artificialidad*. En contraposición al romanticismo, caracterizado por la exaltación de la naturaleza y la búsqueda del amor ideal, el decadentismo desarrolló una fijación por lo artificial y la experiencia de las perversiones sexuales. En este sentido, la decadencia fue entendida como la expresión más desarrollada de la civilización y, al mismo tiempo, como su aspecto más oscuro. Si la naturaleza era en realidad malvada, como suponía el Marqués de Sade, entonces lo artificial era el único medio para conjurarla (Carter, 1958, p. 5).

Por tal razón, la decadencia no es propiamente una degeneración natural, sino más bien la elaboración de un complejo mundo interior artificial a partir de los propios efectos adversos de la civilización de *fin de siglo*. En esta dimensión, la sensibilidad del artista reproduce sobre sí misma todos los valores negativos de la cultura en la que vive, de manera que el alma de los escritores decadentistas está dominada por una paradoja: por un lado, odian la civilización moderna y, por el otro, aman los refinamientos que esta misma civilización ha creado (Carter, 1958, p. 6).

De esta manera, el "mal del siglo", representado por el *spleen*, la melancolía, el aburrimiento, y la lasitud, no es otra cosa que la manifestación de esta paradoja interior. A partir de esta posición frente al mundo, el decadentismo reinterpretará aquellos temas que la literatura anterior trataba de denunciar a la luz del ideal humanista. Así, en lugar de ser denunciados, los viejos tópicos literarios serán el último refugio desde el que el artista decadentista, el *dandy*, no solo podrá desarrollar su planteamiento estético, sino su propia vida. En tal sentido, al lado de la sangre fría, los gustos pervertidos, el arte más moderno, y la pasión por la ciudad, lo anormal ocupará un lugar central en la sensibilidad decadentista (Carter, 1958, pp. 149-150).

En este sentido, se puede decir que el decadentismo experimenta la nada universal como una perversión. Debido a que la perfección material de la civilización moderna ha hecho del hombre un ser refinado, es imposible que este pueda reconciliarse consigo mismo. Por el contrario, al haber quedado atrapado en las redes de esta civilización, no tiene otra salida que rechazarla violentamente mediante el desarrollo de una sensibilidad perversa. Los escritores decadentistas aceptan entonces la corrupción de la civilización, pero obtienen de ella un placer perverso (Carter, 1958, p. 25).

En Baudelaire encontramos los gérmenes del decadentismo gracias a su concepción metafísica de lo artificial. A diferencia de Gautier, para quien la Grecia clásica era el antídoto estético a la modernidad, Baudelaire criticaba tanto al arte como a la moral humanitarista de su época. Para el gran poeta francés, la verdadera civilización no podía consistir en el desarrollo de la tecnología, sino en la disminución de las huellas del pecado original. En tal sentido, Baudelaire era un discípulo de San Agustín, pues veía en las pretensiones de la ciencia moderna una manifestación del poder satánico. Paralelamente, al lado de esta consideración teológica, el poeta descubría un aspecto heroico en la banalidad de la vida moderna expresado en la exaltación de determinadas actividades sociales: las visitas a los salones, la dinámica de las fábricas, el mundo de la moda, etc. (Carter, 1958, pp. 9-10).

Introducido por Barbey d'Aurevilly en 1844, el héroe de este nuevo mundo será aquel que pueda tolerar impasiblemente la obnubilación frenética de la vida moderna: el *dandy*. Se trata de un personaje fundamental para entender la naturaleza del decadentismo. En efecto, el *dandy* está hastiado de todas las experiencias, por lo que es indiferente a cualquier estímulo. Por su parte, Baudelaire unirá al *dandy* con la decadencia a partir de las figuras de Delacroix y Allan Poe; así, el *dandy* se transformará en místico (Carter, 1958, pp. 45-47).

Cuarenta años después, en 1884, Joris-Karl Huysmans llevó hasta sus últimas consecuencias el programa de d'Aurevilly, recogido por Baudelaire en su estética teológica. Sin duda alguna, su obra *À rebours* constituyó el manifiesto del decadentismo y la síntesis de una rica tradición cultural contra la modernidad. Jean des Esseintes, el protagonista, encarna el deseo de vivir "a contrapelo" de la horrible vida moderna. Para lograr su objetivo, des Esseintes llevará la artificialidad a su máxima expresión y utilizará, de manera exagerada y disfuncional, instrumentos creados por la propia civilización moderna. Preferirá la belleza de los trenes a la de las mujeres, utilizará una cantidad innumerable de productos cosméticos (perfumes,

lociones, pinturas, maquillaje, etc.), coleccionará orquídeas naturales que parecen artificiales, practicará entre otras cosas el sexo más pervertido. Al mismo tiempo, así como Baudelaire, des Esseintes es un místico, pues, gracias al culto de lo artificial, que equivale a la búsqueda de la beatitud, el personaje, y el autor, se reencuentra con la religión (Carter, 1958, pp. 19-20).

Detrás del paroxismo por lo artificial, no hay otra cosa que una concepción del mundo nihilista y pesimista. Como escribió en su momento (1881) el psicólogo y crítico Paul Bourget a propósito de todos estos autores, la enfermedad del siglo XIX es el resultado del exceso de intelectualismo. Debido a esta condición histórico-espiritual, se ha producido una ruptura en el alma del hombre moderno, cuyas consecuencias han sido la impotencia y la perversión, de manera que el aspecto emocional ha sido destruido por el pensamiento y el cálculo. Al alejarse de los instintos fundamentales, la civilización moderna deriva en una civilización decadente condenada a una extinción cercana (Carter, 1958, p. 88).

Des Esseintes se transformará en el modelo a imitar de los escritores modernistas hispanoamericanos. Rubén Darío será el primero en reconocerlo.

4.1.1.2. El significado del modernismo hispanoamericano

El modernismo literario hispanoamericano surgió como resultado de la expansión globalizada de la civilización europea hacia las culturas periféricas en proceso de apertura. En este proceso, intervinieron varias situaciones históricas: el repliegue de la influencia española, el desarrollo del utilitarismo anglosajón, y la búsqueda de identidad de los países latinoamericanos. Un verdadero choque de civilizaciones preparó el terreno sobre el cual nacería el modernismo.

El modernismo estuvo determinado por una determinación espiritual tan compleja que algunos críticos, como Mariano Siskind, la han llamado *deseo de mundo*. En tal sentido, puede decirse que tuvo como aspiración fundamental la integración de su propio punto de vista al canon literario del "mundo europeo", identificado por lo demás con la cultura francesa. De esta manera, el modernismo significó simultáneamente una negación de lo propio, representado por la literatura española del momento, y una afirmación de lo universal, representado por la literatura mundial, en especial por la francesa. Se trataba de modernizar

estética y culturalmente la América Latina mediante la capacidad artística del propio escritor desde una perspectiva cosmopolita (Siskind, 2016, pp. 151-152).

Así, la contradicción entre particularismo y universalismo fue el motor de las aspiraciones fundamentales de los escritores modernistas. En tal sentido, la búsqueda del cosmopolitismo y el rechazo de la herencia hispánica hicieron del modernismo un movimiento literario doblemente negativo. En efecto, a partir de la referencia al ideal normativo de una *literatura mundial*, el modernismo no solo intentó *negar la existencia* de la herencia hispánica de la que finalmente había surgido, sino que, al mismo tiempo, ensalzó una cultura universal que como tal *no existía*. La *literatura mundial* no era sino un espacio estético imaginario situado fuera de América Latina, concebido como una memoria literaria moderna de carácter mundial, cuya función era alimentar el impulso modernizador de estos escritores (Siskind, 2016, p. 152).

De esta manera, el modernismo creó su propia identidad alrededor de un ideal determinado por la *alteridad*. Así, a diferencia del romanticismo, que concibió la alteridad como algo extraño a su identidad en cuanto movimiento estético, el modernismo consideró esta alteridad como su elemento fundacional. Por esta razón, los escritores modernistas asimilaron las literaturas extranjeras como parte de un bagaje “propio” que les permitiría superar el atraso de la cultura local (Siskind, 2016, p. 154).

Sin embargo, esta paradójica identidad cultural albergó en su interior una tensión que nunca llegó a eliminarse. En efecto, la negación de la cultura local generó la aparición de un nuevo particularismo que constituyó la principal tendencia dentro del modernismo. Así, apareció, como reemplazo al hispanismo local, un nuevo particularismo concebido como una identidad cultural *panlatina* opuesta al mundo anglosajón. A su vez, en oposición a ella, se desarrolló una tendencia secundaria que, en cambio, postulaba un cosmopolitismo radical (Siskind, 2016, pp. 154-155).

Sin embargo, estas dos corrientes del modernismo no solo coexistieron en el seno del movimiento, sino en la propia dirección creativa de cada escritor. Por lo tanto, en autores significativos como Martí, Gutiérrez Nájera, Darío, González Prada o Gómez Carrillo,² no será extraño descubrir, al lado de su concepción particularista, la aspiración a la idea de una

² Este mismo fenómeno se replicará en Ventura García Calderón, pero, como veremos, de manera aún más radical.

literatura mundial. Este paradójico deseo era el intento por superar un fenómeno cultural más profundo: el *vacío ontológico* espiritual de América Latina (Siskind, 2016, p. 156).

A diferencia de la crítica literaria latinoamericana de corte identitario que olvida el discurso cosmopolita en beneficio de una comprensión determinista del proceso cultural latinoamericano, es necesario reconocer la imposibilidad de una síntesis entre particularismo y universalismo si aceptamos la inconmensurabilidad entre ambas posiciones tal como constatamos en la historia reciente de nuestro continente. La tensión entre ambas posiciones solo se resolverá siempre en términos conceptuales, nunca en la historia de los procesos culturales de nuestra región (Siskind, 2016, p. 172).

Ahora bien, la *literatura mundial* por antonomasia era la literatura francesa. Para los modernistas, Francia, o mejor París, era el faro de la civilización mundial. En este sentido, modernidad, cosmopolitismo y literatura serán las manifestaciones más importantes de una misma cosa: la civilización francesa. Rubén Darío será el modernista que llevará esta consigna como un estandarte propio, pues para él el mundo moderno solo podrá ser concebido a partir de la impronta cultural francesa (Siskind, 2016, p. 247).

Sin embargo, será el escritor guatemalteco, conocido como “el príncipe de las crónicas”, Enrique Gómez Carrillo, quien encarne, no solo en su propuesta estética, sino en su propia vida, el ideal parisiense: *dandy*, periodista, viajero y bohemio. Por tal razón, fue acusado, incluso por el propio Darío, de “frívolo” y superficial. Por tal razón, al ser estigmatizada con esta calificación, la literatura de Gómez Carrillo perdió interés para los críticos (Siskind, 2016, pp. 205-206).

A pesar de esta valoración crítica negativa, la obra de Gómez Carrillo es quizás la única, entre los modernistas, que realizó el ideal normativo de una *literatura mundial*. En él, la *alteridad*, concebida por el modernismo como la realización de la futura identidad latinoamericana a través de “lo francés”, se desarrolló plenamente. Con todo, esta disposición no implicaba volverse francés o europeo, sino salir de la propia cultura para devenir universal y cosmopolita (Siskind, 2016, pp. 176-178).

Este será el modelo que la última generación de modernistas latinoamericanos, a la que perteneció Ventura García Calderón, asumirá como reto final de su producción literaria. Como veremos, en *Semblanzas de América*, el propio García Calderón dedicará una crónica a Gómez Carrillo en la que precisamente discutirá acerca de la supuesta “frivolidad” del autor

guatemalteco. Al mismo tiempo, el cronista guatemalteco prologará la obra que investigaremos, *En la verbena de Madrid*, estableciendo un diálogo con el autor peruano. Para García Calderón, la imagen del “príncipe de los cronistas” será muy importante a la hora de escribir sus propias crónicas.

4.1.2. Planteamiento estético de la literatura de *fin de siglo*

4.1.2.1. La belleza del artificio en el decadentismo francés

El término “decadencia” se utilizó por primera vez entre los críticos literarios franceses en referencia a *Las flores del mal* (1868), la obra más conocida de Charles Baudelaire. En ella, una de las ideas más recurrentes del gran poeta francés era el advenimiento catastrófico del fin de la civilización moderna. Por tal razón, la nueva generación de escritores necesitaba un nuevo canon estético-literario que hiciera posible una literatura menos ingenua, así como los instrumentos adecuados para expresar este nuevo sentimiento (Mora 1996: 143-144). En tal sentido, Théophile Gautier, en el prólogo a su edición póstuma, despojó al término de su connotación peyorativa y esbozó la creación de un concepto ligado a un nuevo estilo literario: *el estilo decadente* (Olivares, 1980, p. 58).

Así, gracias a Baudelaire, se introdujo en la literatura francesa una estética capaz de contrarrestar los arrebatos del romanticismo. Su pasión por la obra de Edgar Allan Poe se tradujo en el rechazo de la naturaleza y la inspiración, así como en la reactualización de la creencia cristiana en la “caída del hombre” (Wellek, 1983, pp. 241-242). No es casual que una de sus mayores influencias haya sido el pensador católico contrarrevolucionario Joseph de Maistre, quien veía en la modernidad la manifestación del espíritu de Satán (Hugo 1974: 61-62). De manera similar, Baudelaire veía en el progreso la atrofia del espíritu y el predominio de la materia, cuya máxima expresión estaba constituida por la fealdad de las ciudades y la civilización de la democracia niveladora (Hugo, 1974, p. 57).

Si bien algunos críticos piensan que el *decadentismo* no ha sido propiamente una escuela literaria, sino una manera de experimentar la vida, los escritores decadentistas se nutrieron de muchas de las ideas desarrolladas por los poetas simbolistas. Contra el positivismo, que intentaba explicar racionalmente el mundo, los simbolistas redescubrieron el enigma y el misterio a partir de una crítica a la moral, la estética y la política. Las obras de Baudelaire,

Mallarmé, Verlaine y Rimbaud sirvieron de punto de partida para la nueva actitud literaria (Martino 1948: 165). Por otro lado, alimentados de la filosofía de Schopenhauer y la música de Wagner, los decadentistas también asimilaron el *naturalismo* como parte de su herencia literaria. De esta manera, su pesimismo cósmico se potenció con instrumentos literarios capaces de describir minuciosamente la decadencia humana (Martino, 1948, p. 172).

Hacia 1880, al interior de pequeños cenáculos literarios, aparecieron los primeros escritores decadentistas. Sin duda, el autor más celebrado en este ámbito fue Joris-Karl Huysmans, quien publicó en 1883 su famosa obra *À rebours*. En esta novela, el personaje principal, el duque Jean des Esseintes, renuncia a toda aspiración social y decide dedicarse al cultivo solitario y perverso de su sensibilidad. Muchos críticos han visto en este personaje la consumación de la actitud estética decadentista, la cual consistiría en la búsqueda de la autonomía literaria frente a la influencia de la ciencia y la política (González, 1987, pp. 26-27).

Contra las normas literarias vigentes, especialmente el Naturalismo, emerge, a consecuencia de una profunda crisis espiritual, política y social, una sensibilidad que aporta a la literatura nuevas preocupaciones, como el culto de lo artificial y la proliferación de emociones raras y refinadas. Esto acontece no sólo con miras de violentar la mentalidad burguesa, sino principalmente como una alternativa a las vicisitudes de la vida contemporánea. El culto de lo artificial es un escape y a la vez es un reto a las normas establecidas y por ello el deseo de ir *a rebours* se convierte en ley inviolable para estos escritores. Estilísticamente, el decadentismo se caracteriza por el uso de la sinestesia, la trasposición de las artes, la introducción de diversas estructuras sintácticas, la experimentación en la rima y por el uso de neologismos (Olivares 1980, p. 59).

El *decadentismo* se caracterizó por sublimar los símbolos asociados a la muerte y la declinación, razón por la cual combinó el goce y el temor al tratar tales temas. Asimismo, utilizó un lenguaje naturalista para describir el amor en su faceta perversa, de suerte que tópicos como la necrofilia, el sadomasoquismo, o el vampirismo, se encontraban entre sus preferidos. Por otro lado, los “héroes” decadentes fueron representados por el neurótico lánguido (neurasténico) y el *dandy* estoico, caracterizados por rasgos de resignación, indiferencia y tedio, y encarnados, la mayoría de las veces, en aristócratas en busca de nuevas sensaciones (Mora, 1996, pp. 144-145).

4.1.2.2. La estética del modernismo hispanoamericano

Aunque tuvo muchos detractores en nuestro continente, la sensibilidad desarrollada por el *decadentismo* francés arraigó rápidamente en Hispanoamérica. Sin embargo, hacia 1893 y

luego de una larga polémica, el término *decadentismo* poco a poco fue reemplazado por el más neutro de *modernismo* (Olivares, 1980, p. 75).

El *modernismo* literario se constituyó así en un movimiento de habla española surgido a partir de la asimilación de diversas tendencias del periodo posromántico francés. Constituyó una revolución literaria, puesto que rechazó la herencia del romanticismo, así como las limitaciones de la vieja retórica hispánica. En este sentido, el modernismo no era propiamente una escuela, sino una actitud de rechazo. Por esta razón, encontramos en él todas las huellas de las tendencias literarias francesas del siglo XIX: *parnasianismo*, *simbolismo*, *decadentismo*, *realismo*, *naturalismo* e, incluso, algunas del *romanticismo* (Henríquez Ureña, 1954, pp. 11-12).

Entre los primeros escritores considerados precursores del modernismo, destacaron José Martí, Max Henríquez Ureña, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Manuel González Prada, entre otros. Sin embargo, es Rubén Darío la gran figura del modernismo con su obra *Azul* de 1888.

Del *parnasianismo*, el modernismo recibió la búsqueda por la perfección de la forma. Esta influencia se reconoce claramente en Rubén Darío cuya obra recibió la impronta de Leconte de Lisle, del mismo modo como Julián del Casal recibió la de José María Heredia. Además, el modernismo intentó renovar la expresión poética bajo la influencia del *simbolismo* que rechazaba las limitaciones creadas por la retórica tradicional y que el romanticismo había mantenido (Henríquez Ureña, 1954, pp. 13-14).

Un elemento adicional en el modernismo fue la presencia del *exotismo*, asociado también al parnasianismo, especialmente el de Théophile Gautier y Pierre Loti. Mediante este recurso, los escritores modernistas superaron los límites espaciales y temporales. Los motivos orientales, chinos y japoneses, fueron las manifestaciones más comunes de esta inspiración. Darío, del Casal, Tablada, Rebolledo, entre otros, cultivaron esta temática (Henríquez Ureña, 1954, pp. 21-22).

En cuanto al *decadentismo*, este aparece precisamente en *Azul* (1888), la primera gran obra de Rubén Darío. A pesar de que los críticos como Eduardo de la Barra quisieron “salvar” a Darío de semejante influencia, el poeta nicaragüense jamás renegó de ella. De hecho, en varias de sus obras, *Los raros* (1896) por ejemplo, redactará semblanzas dedicadas a estos escritores

e incluso, durante su estancia en Buenos Aires, utilizará el seudónimo de "Des Esseintes" en homenaje al protagonista de la novela de Huysmans (Olivares, 1980, p. 60). Sin embargo, a pesar de todo, la influencia decadentista será matizada con el culto al amor y a belleza, así como con las preocupaciones de orden social y político típicas del espíritu hispanoamericano (Mora, 1996, pp. 149-150).

La suerte del decadentismo en Hispanoamérica es así: al principio el marbete pasa por su etapa censurable o de incertidumbre en que no se ha delineado con exactitud su carga semántica. Los académicos lo emplean para reprobar la nueva literatura y los que acabaran aceptando el ser denominados decadentes se sienten todavía algo incómodos ante tal apelativo. Después, la mayoría de los adeptos lo acoge como divisa de esta refinada sensibilidad; mientras otros se alían a la nueva estética, pero deploran la "palabreja" y favorecen a partir de 1893, más a menos, su bien establecido sinónimo, el epíteto "modernista" (Olivares, 1980, p. 75).

En poesía, el *modernismo* tuvo como objetivos estéticos la elaboración de la forma, la búsqueda de nuevos metros y ritmos, el culto a la elegancia, la lucha contra el prosaísmo léxico, el uso de la fantasía, el cultivo del arte por el arte, la fijación con los paisajes exóticos, la complacencia en la sensualidad (Schulman, 1969, p. 8). Por su parte, la novela modernista se caracterizó por destacar la oposición entre el sistema de valores del protagonista y el de su entorno, la ostentación de un vanguardismo literario o artístico por parte del protagonista como instrumento de protesta, el vínculo entre el entorno de la ficción con la realidad contemporánea latinoamericana, la focalización del argumento de la novela alrededor de las vivencias del protagonista, el uso del estilo indirecto libre para la representación de estas vivencias, el desarrollo de una sintaxis y un léxico apropiados acorde con la formación literaria del protagonista (Meyer-Minnemann, 1984, p. 435).

El modernismo hispanoamericano tuvo dos etapas bien marcadas. La primera de ellas se caracterizó por el desarrollo del culto preciosista de la forma, de suerte que se creó un estilo refinado, artificioso y, en cierto sentido, amanerado. Destacaron así los símbolos elegantes, como el cisne, el pavo real, el lis; se exploraron temas exóticos y épocas lejanas en el tiempo; se exacerbaban los sentidos a través de la referencia a los colores y las piedras preciosas. Un ansia de refinamiento aparentemente frívolo era la tónica inicial del movimiento. En la segunda etapa, el lirismo personal logró expresiones intensas frente al tópico del misterio de la vida y de la muerte. Hay una búsqueda por encontrar una expresión artística genuinamente

americana mediante la que se intenta captar la vida de los pueblos de América en sus ideales, esperanzas y deseos (Henríquez Ureña, 1954, pp. 33-34).

En el Perú, el modernismo tuvo como pionero a Manuel González Prada. En 1886, en uno de sus discursos en el Ateneo de Lima, exhortaba a los jóvenes poetas a buscar nuevos elementos en otras literaturas. Sus seguidores inmediatos fueron el arequipeño Jorge Polar y el limeño José Santos Chocano. Alrededor de este último se agruparon Clemente Palma, José Antonio Román, José Fianson, Enrique Carrillo (Cabotín), José Tapia, Octavio Espinoza, Florentino Alcorta, entre otros. Sin embargo, a diferencia de Chocano, cuyo *modernismo* se imponía desde las primeras líneas, sus seguidores se alinearon originalmente con el *decadentismo*, especialmente Román, a quien se le llegó a describir como el soñador de fantasías enfermas (Mostajo, 1896, p. 146).

El modernismo peruano tuvo tres etapas bien definidas. La primera de ellas, situada entre 1890 y 1910, estuvo centrada en la figura de Chocano, cuya literatura, como se sabe, si bien formó parte del modernismo inicial, tuvo características propias, puesto que su obra, en lugar de la sutileza y elegancia de la nueva poesía, estuvo determinada por la presencia ampulosa y grandilocuente del romanticismo español (Delgado, 1984, pp. 83-84).

La segunda etapa estuvo constituida por dos movimientos: la generación arielista del 900 y el movimiento Colónida. El primero de ellos tuvo como representantes a José de la Riva Agüero, los hermanos Francisco y Ventura García Calderón, Víctor Andrés Belaúnde, Alberto Ureta, José Gálvez, Luis Fernán Cisneros, entre otros. Sus influencias fundamentales fueron Rodó y Darío, aunque Riva Agüero siempre rechazó el talante afrancesado de ambos. La presencia del parnasianismo, simbolismo y decadentismo sumada al aristocratismo arielista caracterizó las producciones de estos escritores (Delgado, 1984, pp. 101-102).

Paralelamente, surgió el movimiento Colónida conformado por Abraham Valdelomar, Alfredo González Prada, Augusto Aguirre Morales, Federico More, Percy Gibson. Se caracterizó por ser un modernismo arraigado en el sentimiento provincial y costumbrista, en el que destacaba la intensidad por la búsqueda de la belleza y la intuición antiretórica. De alguna manera, con este movimiento la literatura dejó el entorno académico y se insertó en la vida de la sociedad peruana, pues significó la insurgencia de la provincia con respecto a la capital (Delgado, 1984, pp. 102-103).

Finalmente, la tercera etapa se identificó con la figura de José María Eguren quien, a pesar de ser contemporáneo del propio Chocano y mayor que los arielistas y los colonidas, publicó sus obras posteriormente. Eguren tuvo la virtud de desarrollar el modernismo en una dirección completamente nueva: la interiorización poética (Delgado, 1984, p. 107). En efecto, Eguren reemplazó el exotismo mundano por los viajes interiores de la ensoñación poética, de suerte que la búsqueda de belleza del modernismo se transformó en descubrimiento de una mitología personal llena de personajes singulares (Delgado, 1984, pp. 108-109).

4.1.3. Decadentismo y modernismo en Ventura García Calderón

4.1.3.1. Elementos de la literatura de Ventura García Calderón

El profesor francés Benoît Filhol describe, en su tesis doctoral, algunas de las características más importantes de la obra de Ventura García Calderón que nos servirán para tratar *En la verbena de Madrid*. Tales características podemos organizarlas en cuatro grupos de problemas: las *influencias* de su obra, los *temas* tratados en ella, el *modo* en que estos temas son tratados, y la *concepción del mundo* que el autor deja entrever en sus textos.

4.1.3.1.1. Influencias literarias

Respecto a las influencias literarias que pueden rastrearse en García Calderón, aparece la obra del inglés Rudyard Kipling y del polaco naturalizado inglés Joseph Conrad, maestros de lo exótico, pero, sobre todo, de los procedimientos narrativos para describir “los problemas psicológicos y morales que surgen al vivir entre personas de cultura diferente” (Nájar, 2011, p. 8).

Sin embargo, la influencia más importante es la de Guy de Maupassant. En efecto, lectores y estudiosos del narrador peruano, como Gabriela Mistral, Raymond Ronze y Julio Ortega, destacan esta influencia por su manejo de la *ironía*, su maestría para el ejercicio del *cuento corto*, así como por el acercamiento de tipo *naturalista* con el que afronta los temas de sus obras, todas estas cualidades provienen de la literatura francesa naturalista desarrollada por Maupassant. Al mismo tiempo, es necesario añadir que, según Mistral, la calidad de su prosa proviene del uso simultáneo del idioma francés y del ejercicio del género de la crónica (Filhol, 2013, pp. 126-127).

Por su parte, estudiosos como Alberto Escobar, Augusto Tamayo Vargas y José Antonio Bravo consideran a Ventura García Calderón como el máximo exponente del cuento *modernista*

peruano (Filhol 2013: 58-59). Sin embargo, otros críticos, como Estuardo Núñez y Francisco Carrillo, ven en él al representante de un regionalismo incipiente ataviado de lenguaje modernista (Filhol 2013: 60-61). Finalmente, Ricardo González Vigil sostiene que García Calderón combina temas regionalistas con aspectos modernistas, naturalistas y decadentistas (Filhol, 2013, p. 62).

Otra de las influencias que enriquecen su obra es la del *discurso científico* de su época, especialmente el desarrollado por las ciencias naturales francesas. En efecto, en muchos de sus cuentos, se aprecia el uso de tecnicismos médicos para describir determinados procesos fisiológicos, así como terminología zoológica para dar cuenta de la vida animal salvaje (Filhol, 2013, pp. 162-163).

Lamentablemente, Filhol no identifica, en su investigación, el origen de esta influencia tan decisiva en la narrativa del escritor peruano. Felizmente, el propio García Calderón nos ha mostrado tal origen en un extracto de su ensayo *Nosotros* (1946). En este texto, retoma las ideas que el biólogo francés Claude Bernard desarrolló en su libro *La medicina experimental*, obra que sirvió a Émile Zola para desarrollar su concepción de "novela experimental" en el marco del naturalismo. Desde esta perspectiva, García Calderón considera que, así como el investigador científico debe poetizar para establecer una hipótesis, el escritor es el más capacitado para penetrar en la psicología colectiva de un pueblo (García Calderón, 1986, pp. 572-573).

En efecto, Zola sostenía que la literatura naturalista debía ser *experimental*, es decir, debía preocuparse por establecer las condiciones de aquello sobre lo que versaba la narración y no su causa. Al igual que el fisiólogo, el novelista solo debe constatar lo que aparece ante él y, solo después de este primer momento, debe razonar y conceptualizar lo que ha percibido. De esta manera, la función del novelista se desdobra en observador y experimentador. Así, la operación experimental consiste en tomar los hechos tal como aparecen, estudiar sus mecanismos y actuar sobre estos mediante la modificación de las circunstancias (Zola, 2002, pp. 48-49).

4.1.3.1.2. Temas predilectos

Entre los temas que destacan en la obra de García Calderón, pueden destacarse dos universos de temas bien diversos y delimitados. Como sostiene Valenzuela Garcés, el primero de ellos

corresponde a la primera etapa de la prosa creativa de Ventura. Se trata del *modernismo decadentista* que le permite establecer “una postura crítica frente a las frivolidades y excesos” de su época, expresados en la “vanidad y concupiscencia” de sus personajes. A esta época y universo corresponden las obras *Dolorosa y desnuda realidad* y *1911 Novela peruana* (Valenzuela, 2011, p. 61).

El segundo universo de temas, marcado por la presencia del *sujeto exótico*, se caracteriza por la exacerbación del decadentismo en clave regional. En esta segunda etapa de su producción, García Calderón narra historias en las que la maldad y la muerte poseen un lugar central. Sus cuentos se caracterizan por una gran morbidez y violencia, así como por el uso de una prosa de belleza excepcional. A esta etapa de su producción pertenecen obras como *La venganza del cóndor* y *Peligro de muerte* (Valenzuela, 2011, p. 61).

Sin embargo, de todos los temas, la *venganza* ocupa el lugar más importante, sea en clave “indigenista”, modernista, decadentista o naturalista. En efecto, Henri de Régnier, Augusto Tamayo Vargas, Herbert Van Leisen y Edmond Vandercammen resaltan como tópico central este motivo (Filhol, 2013, p. 130).

Más modernamente, Juan Carlos Ubilluz ha penetrado en el secreto de este tema recurrente en García Calderón. Según el crítico literario, Ventura trata el tema de la venganza con una frialdad sorprendente. Así, a diferencia de la venganza descrita en el *Conde de Montecristo*, en la que el lector se identifica con el personaje y, de esta manera, satisface también su deseo de venganza, en García Calderón la resolución de la venganza no se realiza, sino que adquiere un carácter *mítico y sobrenatural*: el indio se transforma así en el cóndor y la venganza en el vehículo de reivindicación frente al episodio de la Conquista (Ubilluz, 2017, p. 69).

Sin embargo, el análisis de Ubilluz no se detiene ahí. Desde su punto de vista, el recurso a lo mítico es solo una estrategia discursiva del autor que, en realidad, tiene por misión ocultar y, al mismo tiempo, revelar algo más inquietante: lo *siniestro*. Según Ubilluz, lo siniestro en García Calderón es el fantasma de la venganza inscrito en la psique del indio (Ubilluz, 2017, p. 71). Esta es la realidad fantasmal que García Calderón ha tratado de describir en sus obras.

La clave para conectar ambas etapas de su producción nos la da el propio Ubilluz. En efecto, como habíamos mencionado, para abordar a García Calderón, el crítico, siguiendo a Seymour Chatman (2013), distingue entre el autor, el *autor implícito* y el narrador-personaje para dar

cuenta adecuadamente de lo que ocurre en la obra. Sin duda, la función del *autor implícito* es decisiva para descubrir la intencionalidad de la narración. El *autor implícito* es una figura que se construye a partir del relato, es decir, es aquello que se identifica con toda la información que el narrador pondrá en juego al narrar. No es, por tanto, ni el autor, externo a la obra, ni el narrador-personaje, interno a la obra (Ubilluz, 2017, p. 73).

Según Ubilluz, en la obra de García Calderón, mientras los narradores-personajes luchan o bien por la civilización o bien por la barbarie, el *autor implícito* es un partidario nato de la barbarie. Hay en este conjunto de saberes algo muy distinto de lo que planteaba tanto Cornejo Polar como Escajadillo O'Connor: *la exaltación del exceso y la violencia*. En efecto, esta potenciación del elemento bélico no corresponde a lo que ellos han identificado en García Calderón como “espíritu de casta de los encomenderos coloniales” o como “defensa de un estado social oligárquico”. Este exceso no corresponde a la mentalidad colonial, si es posible semejante anacronismo, sino a la mentalidad del conquistador, a la que Ventura parecía estar más cercano (Ubilluz, 2017, p. 83).

4.1.3.1.3. Modo de abordar los temas

Respecto al *modo* en que García Calderón trata los temas de sus obras, el crítico belga Edmond Vandercammen, sostiene que refleja las tres cualidades del paisajista, del narrador y del psicólogo (Filhol 2013: 121-122). Debido a la naturaleza de estos temas, las narraciones de García Calderón se desarrollan en atmósferas *irracionales* y *pavorosas* que propician una experiencia poética de alta intensidad (Filhol, p. 2013, p. 128).

Otro elemento fundamental en el modo de narrar de Ventura es la oposición entre la ficción y la realidad. Según Ricardo Silva-Santisteban, García Calderón nunca estuvo interesado en reproducir verazmente la realidad del indígena, sino más bien utilizar su figura en una *fabulación* de dimensiones cinematográficas. En este sentido, las narraciones de García Calderón poseen importantes elementos *irracionales* (Filhol, 2013, p. 123). En este sentido, como afirman Harry Belevan y Juana Martínez Gómez, también puede ser considerado un continuador de la obra de Clemente Palma en la medida en que constituye un segundo momento de lo fantástico en la literatura peruana (Filhol, 2013, p. 129).

Por otro lado, García Calderón es plenamente consciente de la labor del escritor como “mentiroso”, es decir, como recreador de las experiencias vividas. Como el mismo solía decir:

“la realidad es más jocosa que nuestros sueños”. En tal sentido, el escritor de cuentos, a diferencia del novelista, es un hechicero, un creador de ilusiones. Sin embargo, para poder crear una ilusión el cuentista debe transformar la realidad dada, de suerte que necesita hacer referencia tanto a la realidad como a un cierto tipo de dramatización para convencer al lector de la verosimilitud de su relato (Filhol, 2013, pp. 145-146).

En este sentido, uno de los recursos de García Calderón para evocar la “realidad” es el uso de documentos extraliterarios, históricos, científicos o pseudocientíficos. De esta manera, aparecen referencias reales de la geografía o la historia, incluso se describe con fidelidad animales como las hormigas de la selva o las boas. Asimismo, recurre al saber popular para justificar alguna situación o dar alguna explicación respecto a un acontecimiento determinado (Filhol, 2013, pp. 151-152).

Por tal razón, García Calderón *aborda* la narración con una preocupación extrema por el *realismo* y la verosimilitud, razón por la que se empeña en mostrar geografías reales y concretas (Filhol, 2013, pp. 146-147). Simultáneamente, añade un momento de paroxismo mediante el cual la *intensidad dramática* de la narración llega a su máxima expresión (Filhol, 2013, p. 147). Finalmente, como sostienen Enrique Anderson Imbert y Efraín Kristal, mediante el uso de la *ironía* García Calderón anula repentinamente la intensidad del relato y muestra, de un solo golpe, la totalidad de lo narrado en una única visión sintética (Filhol, 2013, p. 131).

De esta manera, la obra de García Calderón se inscribe en lo que algunos críticos han llamado la “crisis de conciencia” del cuento decimonónico. En efecto, a diferencia del cuento tradicional, que busca restaurar verdades morales, el cuento del siglo XIX asume, como premisa fundamental, el pesimismo en el que todo está predestinado a su disolución en la nada o, peor, en un sinsentido (Filhol, 2013, p. 146). En este sentido, se mezclan lo fantástico con el realismo, de suerte que se introduce una tensión siempre creciente entre ambos aspectos de la realidad. Así, García Calderón logra, a través de la intensidad de los acontecimientos descritos, una extrañeza que pone en cuestión la explicación racional del mundo (Filhol, 2013, p. 148).

Es preciso entonces distinguir entre las obras en las que predomina la presencia de lo *fantástico*, es decir, de fuerzas paralelas que ejercen, de alguna manera, su influencia sobre los personajes y los acontecimientos; y las obras caracterizadas por el *dramatismo*, esto es,

por la presencia del paroxismo, la locura, la violencia, la ira o el amor traicionado que doblegan la psique humana (Filhol, 2013, p. 149).

En este sentido, podemos destacar, entre otra de las estrategias de García Calderón para presentar una narración, la recuperación del *feísmo*. En efecto, a diferencia de autores como Poe o Lugones, Ventura rechaza el horror gratuito, de manera que intenta siempre demostrar la pertinencia de lo horrible en la realidad, social o natural. Lo horrible es “el cumplimiento inflexible de lo natural”. Así, la estrategia narrativa de Ventura consiste en asociar el suspenso con una escritura experimental en el sentido de Zola, es decir, acompañarlo de una descripción minuciosa del evento. De esta manera, García Calderón retoma el *feísmo* de la literatura naturalista hispanoamericana en la que se aprecia un “gusto por la crueldad, lo horrible y lo patético desgarrador” (Filhol, 2013, p. 209).

4.1.3.1.4. La concepción del mundo de Ventura García Calderón

Finalmente, respecto a la *concepción del mundo* del autor, es necesario mencionar que sus cuentos nos proporcionan una clave importante de su visión de la vida y de la literatura. En efecto, la intensidad poderosa de los acontecimientos y personajes descritos, cercana a la locura, nos informa de una concepción en la que *fuerzas irracionales*, sobrenaturales y psicológicas, se apoderan de la personalidad humana. Desde esta perspectiva, García Calderón pone en entredicho la estabilidad de la subjetividad centrada en el yo y reconoce la existencia de influencias extrañas a él en la constitución de la verdadera subjetividad humana (Filhol, 2013, pp. 148-149).

En su obra temprana, en la que el modernismo cumple un papel fundamental, es posible reconocer una concepción del mundo en la que la *decadencia* constituye su núcleo estético (Sumalavia, 2014, p. 342). En efecto, el decadentismo modernista, con sus principales exponentes Poe, Chejov y Baudelaire, pretende dar cuenta de un realismo, no social, sino estético, es decir, analizan los males sociales en función a la búsqueda de belleza, de ahí la extraña convivencia entre la decadencia y el ideal (Valenzuela, 2011, pp. 23-24).

Indudablemente, como sostiene Valenzuela (2011, p. 61), es preciso ver una continuidad entre las obras modernistas y exotistas de García Calderón, pues todas están atravesadas por aquella extraña combinación de literatura experimental naturalista; descripción de personajes y situaciones-límite determinados por la violencia, el paroxismo, lo sobrenatural o la

venganza; y, aunque parezca sorprendente y paradójico, la presencia de los valores aristocráticos del *arielismo*, pero interpretados en clave *concreta*, esto es, encarnados en los comportamientos de personajes situados en un universo irracional.

En este sentido, puede afirmarse, como hace Ubilluz (2017, p. 85), que García Calderón está mucho más cerca de Calibán que de Ariel, según la famosa fábula descrita por Shakespeare en *La tempestad*. No es casual que Ventura, en *Semblanzas de América*, se haya distanciado del *arielismo* y haya despotricado contra Rodó luego de que este publicara *Motivos de Proteo* (1908). En efecto, “de ese arielismo idealista, que empieza a desvanecerse en Ventura en los primeros años de la década del diez, al modernismo, no hay más que un paso, pero el paso de alguien que busca ahora ‘la punta del dolor, el clavo ardiente’ y no los escritos ‘en tinta rosa para educandas timoratas’” (Valenzuela, 2011, p. 18).

4.1.3.2. El decadentismo modernista de Ventura García Calderón

Gracias a la edición de la narrativa completa de Ventura García Calderón, preparada por Ricardo Silva-Santisteban, el profesor Jorge Valenzuela le ha dedicado un amplio estudio en el que ha clasificado la producción cuentística de García Calderón en dos etapas: el *modernismo decadentista* y el *exotismo regionalista* (Valenzuela, 2011, p. 9).

Contra la vieja crítica de estirpe marxista, Valenzuela ha podido calar en el espíritu de la obra de García Calderón gracias a una lectura minuciosa de sus fundamentos estético-políticos, cuyos orígenes se pueden encontrar en el *Ariel* de Rodó. Como se sabe, el *arielismo* se configuró como una postura idealista opuesta al positivismo, al socialismo y al pragmatismo norteamericano, todas escuelas filosóficas materialistas. Políticamente, propuso la conformación de una élite que tuviera como objetivo acabar con las expresiones bárbaras de nuestra sociedad (Valenzuela, 2011, p. 15).

García Calderón se aleja del *arielismo* sin renunciar al ideal de belleza moral y al culto a la palabra que ha heredado de este. De alguna manera, su entrada en el modernismo hispanoamericano ha sido posible por aquel idealismo social nutrido de las obras de Bergson, Croce y Nietzsche. En efecto, gracias al culto a la palabra, que lo distancia del romanticismo español, el modernismo se acerca a la literatura francesa bajo la impronta del simbolismo iniciado por Baudelaire (Valenzuela, 2011, p. 18).

En general, el *modernismo* tiende a revalorar el pasado clásico; sin embargo, García Calderón, influenciado por el decadentismo, sitúa su visión en el presente, especialmente cuando se trata de describir la descomposición moral de determinados ambientes y personajes. Al mismo tiempo, construye universos y sujetos exóticos debido a la distancia establecida entre el observador y el mundo observado. Finalmente, también aporta una renovación a nivel del lenguaje poético en cuanto posee una visión cosmopolita de la lengua e incluyen léxicos provenientes de los más variados ámbitos sociales (Valenzuela, 2011, p. 19).

Sin duda, el primer momento de la literatura de García Calderón lo constituye el modernismo. El gran narrador peruano no solo desarrolló una prosa modernista, como la que ofrece en *Dolorosa y desnuda realidad*, sino que, como hicieron antes de él José de la Riva Agüero (1908) y Clemente Palma (1895), la fundamentó desde un punto de vista histórico-literario en su conocido ensayo *Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos*, publicado en 1910 (Sumalavia, 2014, p. 273).

En este sentido, puede sostenerse que la intención de García Calderón ha sido legitimar su propio discurso literario, así como el de su generación. Para alcanzar tal objetivo, en su ensayo no solo ha realizado una reflexión sobre la naturaleza del modernismo, sino que lo ha hecho mediante el ejercicio de una prosa *también* modernista. De esta manera, García Calderón nos muestra simultáneamente, en una suerte de autoconciencia literaria, al modernismo como discurso y como problema (Sumalavia, 2014, p. 273).

Para García Calderón, el modernismo, a diferencia de los anteriores movimientos literarios, como el romanticismo y el naturalismo, tiene la ventaja de ser un producto cultural netamente latinoamericano. Por tal razón, considera que su aparición se encuentra en diálogo crítico con la literatura colonial, descrita por él como un “monótono panegírico” resultado de la violencia y la barbarie de la Conquista (Sumalavia, 2014, p. 274).

Asimismo, para García Calderón, el modernismo, en cuanto intento de crear una literatura latinoamericana propia, forma parte de un proceso histórico y cultural de mayor envergadura. Así, a pesar de la superficialidad con la que los escritores latinoamericanos han asumido el aporte occidental, desde su punto de vista, el modernismo se ha constituido en el vehículo por el que la civilización latinoamericana puede visualizar su futuro a través de la imaginación (Sumalavia, 2014, p. 275).

De esta manera, el modernismo latinoamericano, y especialmente el peruano, lleva consigo la herencia del *criollismo*, caracterizado por el lenguaje satírico, picaresco y ligero, que tiñe todas las escuelas literarias con su visión del mundo. En este sentido, el modernismo es una forma suavizada de romanticismo que absorbe indiscriminadamente todas las influencias que tiene a su disposición (Sumalavia, 2014, p. 279).

Ahora bien, en el caso específico de García Calderón, el modernismo ha tomado una forma estética muy precisa: la *decadencia*. En efecto, los personajes de sus obras se encuentran inmersos en ambientes burgueses “saturados de sus propios vicios”. Al mismo tiempo, García Calderón trata de “exaltar la subjetividad del yo del artista” a partir del erotismo y del hedonismo (Sumalavia, 2014, p. 343).

En este sentido, el modernismo de García Calderón es, como sostiene el profesor Valenzuela Garcés, “más una actitud o sensibilidad frente al mundo (un mundo en descomposición que ciertamente cuestiona), que un conjunto de principios establecidos por una escuela” estética. El combate contra el utilitarismo es fundamental para nuestro autor que, desde dos frentes, ataca a la civilización materialista. Así, no solo valora el arte por sí mismo, sino que logra, con su ejercicio, mostrar la degradación de la burguesía de comienzos del siglo XX (2011, p. 21).

Su etapa de narrador modernista decadentista se extiende de 1914 a 1924, año en que publica *La venganza del cóndor*, y destacan especialmente dos obras: *Dolorosa y desnuda realidad*, publicada en 1914, y *1911: novela peruana*, publicada tardíamente en 1941. La primera de ellas es un homenaje a los maestros decadentistas del siglo XIX: Baudelaire, Sade y Wilde. Se trata de una obra violenta y desgarradora llena de personajes decadentes y libertinos sexuales. La segunda, materia de nuestro trabajo, retrata cierto ámbito de la alta burguesía limeña, sofocada por la hipocresía religiosa y la satisfacción de mezquindades personales (Valenzuela, 2011, p. 10).

La postura crítica de Ventura García Calderón frente a la vida superficial y llena de excesos de su época ha sido dilucidada en su etapa de modernismo decadentista. Sin embargo, este decadentismo no desaparece de su obra, sino que constituye el sustrato sobre el cual se va a construir el *exotismo regionalista* de su segunda etapa. En efecto, este regionalismo parece ser una continuidad del programa modernista en clave costumbrista. Como sostiene Jean-Claude Villegas, el *exotismo cosmopolita* del modernismo se transforma en *exotismo*

regionalista y se abre paso a la “barbarie”, es decir, a la búsqueda de la civilización primigenia que toma la forma de un “exotismo interior” (Filhol, 2013, p. 34).

El cosmopolitismo universalista burgués desaparece y, en su lugar, aparece la búsqueda de un exotismo *ctónico*, ligado a la experiencia concreta de la tierra. Por esta razón, los temas mórbidos y violentos del decadentismo se potencian en el duro y complejo contexto americanista y peruano de su época. El sujeto exótico, construido a partir de lo extraño y misterioso, reaparece ahora bajo un nuevo ropaje: el indígena serrano o selvático, y la denuncia de su condición degradada, en un nuevo ambiente: la sierra o la selva peruana (Valenzuela, 2011, p. 61).

A diferencia del profesor Valenzuela, para quien García Calderón es, ante todo, un *modernista decadentista* ligado a la herencia de Darío y Rodó, pensamos que la impronta de la cultura francesa en su obra ha sido mucho más importante. En realidad, García Calderón es, en principio, un autor afín al *decadentismo* que, de manera coyuntural entronca con el *modernismo*, del mismo modo como lo hace con el *exotismo regionalista* que caracterizó la segunda etapa de su obra. Seguramente, esta impronta decadentista ha hecho que Juan Carlos Ubilluz vea en García Calderón más a un seguidor de Calibán que de Ariel (Ubilluz, 2017, p. 84).

Sin embargo, la analogía se queda corta, pues aquello que precisamente caracterizó al *decadentismo* fue una espiritualidad visceral que, lejos de negar la inteligencia y los valores trascendentes, los exacerbó, pero en clave negativa e, incluso, satánica. En tal sentido, vemos, en García Calderón escritor decadentista, una unión perfecta de aquello que Rodó había separado: Ariel y Calibán, la carne y el espíritu. Así, nos enfrentamos a un escritor decadentista francés que escribe en castellano en el contexto de la expansión del modernismo latinoamericano literario. Por tal razón, debemos invertir la fórmula de Valenzuela y considerar a Ventura García Calderón como un escritor adscrito al *decadentismo modernista*.

4.2. Estudio de «Consideraciones sobre “Don Juan”»

4.2.1. Introducción

Antes de realizar el análisis arquetípico de la crónica escogida, es necesario una introducción que permita esclarecer algunas cuestiones relativas tanto a la naturaleza y función de la crónica modernista, como al giro personal que García Calderón le imprime a partir del uso de la *frivolidad* y del *retrato literario*.

En segundo lugar, haremos un comentario a la crónica «Consideraciones sobre “Don Juan”» que estamos estudiando con la finalidad de mostrar las principales ideas y puntos de vista de García Calderón sobre ella.

Finalmente, realizaremos el análisis arquetípico de la crónica en cuestión, introduciendo previamente un estudio acerca de los orígenes del mito de Don Juan y un análisis del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla.

4.2.1.1. La crónica modernista

El modernismo absorbió diversas escuelas literarias, específicamente francesas, en conjunto: romanticismo, parnasianismo, decadentismo, simbolismo, naturalismo, entre otras. Los escritores modernistas adoptaron elementos de todas ellas; sin embargo, el temperamento de cada escritor decidió cuál tendría el papel principal en su producción literaria.

Por otro lado, desde un punto de vista histórico, el lazo estético entre decadentismo y modernismo puede parecer en algún punto forzado si consideramos las diferencias existentes entre las realidades histórico-sociales y culturales que dieron origen a ambos movimientos. Sin embargo, tales condiciones histórico-sociales no podrían haber sido las mejores para la instauración de tal vínculo común, ya que ambos movimientos tuvieron su origen en sendos momentos de *decadencia*: la derrota de Francia frente a Prusia en el último tercio del siglo XIX, en el caso del decadentismo; y la derrota del Imperio Español frente a los EE.UU. a fines del siglo XIX, en el caso del modernismo (Meyer-Minnemann, 1984).

Aunque ambos sucesos corresponden a diferentes procesos históricos regionales, ambos están determinados por un único movimiento histórico global: la nueva lucha de las grandes potencias por la supremacía mundial. Así, el espíritu de la decadencia se reprodujo a los dos lados del Atlántico. En Hispanoamérica, se experimentó como preludio al advenimiento de la

modernidad; y en Francia, como preludio a la desaparición de la modernidad. En ambos casos, la modernidad estuvo en juego si bien en puntos opuestos del proceso modernizador.

Como sostienen algunos críticos, el género que permitió la asimilación de tantas variaciones literarias con sus respectivos métodos y objetivos fue la *crónica*. Gracias a ella, los escritores modernistas pudieron hacer literatura y periodismo simultáneamente. Así, fue la crónica, no la poesía ni la novela, el género privilegiado de estos escritores. Por tal razón, de alguna manera, el ejercicio literario se transformó en un taller en el que el genio del escritor desarrolló su capacidad creadora, al perfeccionar su propia visión del mundo, adaptando la literatura a los acontecimientos de actualidad. Esta conjunción trajo consigo la sorprendente aparición de narraciones literarias dedicadas a informar, introduciendo el *pathos* novelesco en la anodina cotidianeidad. Asimismo, la crónica sirvió de vehículo de los autores y sus obras, de manera que creó una red que permitió la configuración de un movimiento literario unitario en Hispanoamérica (González, 1983, p. 63).

Por otro lado, la crónica tuvo la ventaja de asumir diversas expresiones, lo cual también proporcionó al artista una mayor libertad para la innovación, especialmente en el aspecto estilístico. Así, la crónica fue semblanza o retrato literario, diario de viajes, ensayo, cuento poemático, crítica, relato. Los temas eran lo suficientemente variados como para alcanzar un amplio espectro de posibilidades discursivas: acontecimientos históricos, como “El terremoto de Charleston”, inmortalizado por Martí; eventos sociales de gran envergadura, como “La Noche Buena en México”, de Gutiérrez Nájera; motivos fascinantes, como “En una fumería de opio anamita”, del famoso Gómez Carrillo; personajes famosos, como “Walt Whitman”, de Martí; un estado de ánimo subjetivo, como “Crónica color de Bitter”, de Gutiérrez Nájera; viajes a lugares exóticos, como “De Marsella a Tokyo”, de Gómez Carrillo, entre otros temas (Jiménez, 2014, pp. 546-547).

En suma, la crónica modernista apareció en el horizonte cultural hispanoamericano gracias a las transformaciones políticas, sociales y económicas producidas a fines del siglo XIX. La filología francesa, desarrollada especialmente por el erudito Ernst Renán, sirvió a la nueva crónica de intermediario entre la cultura moderna y la cultura de masas; al mismo tiempo, la *chronique* de los diarios franceses se constituyó en el modelo para las crónicas hispanoamericanas. Gracias a esta penetración en la cultura de masas propia del periodismo, la crónica modernista “estetizó” la representación de la realidad y, al mismo tiempo, asumió

nuevos temas para la literatura. En la crónica modernista, se enfrentan, en tensión permanente, la literatura y el periodismo en el marco de nuevas relaciones de poder; en tal sentido, el escritor modernista tiene la voluntad de reconstruir, a través de la belleza, la totalidad perdida en el mundo moderno. Finalmente, gracias a la crónica, los escritores modernistas alcanzaron su autonomía social, al punto que se propició la profesionalización de la actividad periodística (Colombi, 2020, pp. 6-7).

4.2.1.2. La crónica según Ventura García Calderón

4.2.1.2.1. La frivolidad como concepción

Según la hipótesis de nuestra tesis, VGC transformó la crónica modernista gracias a la impronta *decadentista* que él le impuso. De esta manera, a la inversa de sus maestros modernistas, nuestro autor hizo que el decadentismo constituyera el núcleo espiritual de sus producciones. En este sentido, el testimonio del famoso Enrique Gómez Carrillo, el *príncipe* de las crónicas modernistas, acerca de *Frívolamente* (1908), una de las primeras obras de VGC, quizás nos pueda ayudar a comprender esta transformación:

“¿Frívolamente?” ...Sí; Ventura García Calderón escribe frívolamente. Él lo asegura por lo menos. Mas yo me digo: “si esto es frivolidad, ¿cómo no estimar lo frívolo?” ...Porque ante todo se trata de saber lo que las palabras significan. La Academia, definiendo la que nos interesa, dictamina: “Fútil, de poca substancia”. Si esto es verdad, García Calderón se equivoca...Y si García Calderón no se equivoca, la Academia nos engaña (Gómez Carrillo, 1986, p. 103).

¿Es la *frivolidad* un signo de decadentismo? En efecto, lo es. Fueron los hermanos Goncourt quienes introdujeron esta cualidad en la literatura francesa, recogida luego en la obra del padre del decadentismo, Joris-Karl Huysmans, así como en la de sus continuadores, Octave Mirbeau, y, posteriormente, el gran Marcel Proust. A diferencia de los franceses, los escritores modernistas supieron combinar esta frivolidad con los asuntos urgentes de Hispanoamérica a través precisamente de la crónica. De esta manera, el mundo interior, tan desarrollado por los decadentistas, se expandió hacia el exterior gracias al periodismo y los modernistas pudieron afrontar el reto de crear una literatura moderna en Hispanoamérica (González, 1983, p. 82).

Sin duda alguna, los principales exponentes de la crónica modernista fueron José Martí, Miguel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Rubén Darío, José Enrique Rodó, y el gran Enrique Gómez Carrillo. En Martí, la crónica modernista aún se mantiene en los límites de la objetividad histórico-natural romántica; en cambio, Gutiérrez Nájera realiza un repliegue

hacia el mundo interior acercándose al decadentismo; finalmente, Del Casal concibe un mundo interior completamente negativo y pesimista (González, 1983, p. 119).

Con Gómez Carrillo, la crónica modernista llega a su máxima expresión no solo en cuanto estilo y forma discursiva, sino también respecto de los temas que el escritor guatemalteco trató a lo largo de su intensa vida. Su concepción de la crónica prepara el advenimiento de la obra de García Calderón, pues llevará hasta sus últimas consecuencias la actualización del ideal cosmopolita mediante la gran cantidad de viajes realizados a los lugares más exóticos del planeta, así como la del *ethos* del viaje como conversión, confesión y peregrinaje (González, 1983, p. 167).

Según Gómez Carrillo, García Calderón habría logrado tal maestría en el manejo de la frivolidad que ya no era posible oponerle la profundidad. En tal sentido, nuestro autor habría logrado sistematizarla transformándola en un método para aprehender la realidad. García Calderón era, en realidad, un filósofo de la frivolidad. ¿Qué implicaciones tiene esta afirmación?

Sí, de seguro, es la Academia la que se engaña y nos engaña. En el libro que acabo de leer, nada es fútil y todo tiene importancia. ¡Qué digo! Todo tiene trascendencia. Todo es hondo, todo es fuerte, todo es preocupante. Que se trate de Colette Willy y de sus gracias perversas, o que se trata del cerebro de Nietzsche, lo mismo da. Nuestro autor es siempre un filósofo (Gómez Carrillo, 1986, p. 103).

La frivolidad tiene su origen en el cultivo de la percepción sensible; su núcleo lo constituye el placer en el sentido más amplio del término. La interacción entre la consciencia y el cuerpo es el ámbito donde esta experiencia tiene lugar. Por tal razón, la literatura se transforma en un laboratorio de sensorialidad enmarcada en la temporalidad subjetiva. Si el decadentismo tiene algún método, debemos considerar la sistematización de estas experiencias como tal método. En ellas se despliega lo que algunos críticos han llamado *impresionismo* literario, asociándolo con el movimiento pictórico del mismo nombre.

Yo, sin ahondar mucho, siento que, gracias al esfuerzo de un grupo juvenil, la uniformidad de la prosa ha sido al fin rota entre nosotros, como lo fue en Francia cuando Flaubert y los Goncourt se impusieron al rebaño académico. Hoy ya pueden citarse páginas castellanas que, sin ser más bellas o más puras que las de hace veinte años, tienen mayor vida rítmica y mayor variedad expresiva. Valle Inclán es armonioso cual un poeta y Javier Valcarce es casi tan poeta como él. Otros son pintores. Otros son acuafortistas, y otros son escultores. Pero entre todos el único que saber ser "impresionista" es el autor de *Frívolamente*.

Su prosa, más tarde, será citada como un modelo. Es una prosa hecha para la crónica, una prosa que salta, que hace piruetas, que se desarticula, que se extiende en espirales y que de vez en cuando, como para probar su fuerza funambulesca, se quiebra y se retuerce en saltos mortales.

— Es la prosa frívola-me dice él.

Yo le contesto siempre:

— Es la prosa de la crónica (Gómez Carrillo, 1986, p. 107).

Según el testimonio del maestro de las crónicas modernistas, García Calderón es un verdadero escritor impresionista, un filósofo de las crónicas, uno de los herederos de los hermanos Goncourt y Flaubert en el mundo hispanoamericano. Si, como dice Aníbal González, el modernismo promovió una renovación formal y una reforma cultural en las letras hispanas en función a los ideales del esteticismo, el cosmopolitismo y cierto tipo de misticismo, lo hizo gracias a la poderosa influencia de la obra de Ernst Renán. Sin embargo, el éxito de esta empresa solo pudo alcanzarse mediante la ampliación impresionista del *paisaje interior* desarrollada por Huysmans, adoptada paulatinamente por los modernistas (González, 1983, p. 54).

El decadentismo de la crónica modernista trajo consigo la reinterpretación estética de los acontecimientos de la actualidad. Gracias a esta reinterpretación, el mundo objetivo de las noticias y la historia se transformó en un paisaje interior de grandes dimensiones. En esta medida, el yo subjetivo del novelista se proyectó sobre el mundo vivido de la época creando así un yo subjetivo histórico-cultural.

Del mismo modo, como objetivo literario personal, Ventura García Calderón intentó subjetivizar la realidad mundana, perfeccionando aún más la metodología modernista. En este sentido, llevó la *frivolización* del mundo prosaico a su máxima perfección. El impresionismo literario encontró en él a su más ferviente discípulo hispanoamericano.

4.2.1.2.2. El retrato literario como método

El *retrato literario* fue una de las modalidades, quizás la más popular, que la crónica modernista tomó entre sus cultores. En líneas generales, se le define como la descripción física, moral y psicológica de una persona (Estébanez Calderón, 2001, p. 933). Si bien este tipo de descripción existió desde la época grecolatina, a fines del siglo XIX este género o subgénero literario se difundió plenamente gracias al auge de la prensa. Tanto en las secciones especiales

de ciertas revistas como en la propia prensa diaria aparecían columnas dedicadas al retrato literario (Arnas Mur, 2011, p. 11).

El gran Rubén Darío compuso con retratos literarios su famoso libro *Los raros*. Sin duda, su fuente de inspiración era la cabeza del decadentismo francés, Joris-Karl Huysmans, quien publicó sus *Apuntes parisienses* (1880), obra en la que la descripción del mundo objetivo se fundía con la sensibilidad del escritor. En ella, Huysmans se dedicó, a la manera de un crítico literario de nueva estirpe, a retratar a artistas y escritores, como Moreau, Degas, Cézanne, y Wagner, entre los más conocidos (Fuente Ballesteros y Pascual Gay, 2020, p. 97).

Gracias a este nuevo género literario, se desarrolló plenamente el *impresionismo* propio del decadentismo. Al parecer, las exigencias de velocidad, concisión y síntesis del periodismo sirvieron de disparadores a este nuevo estilo literario. La prosa rebuscada dejó lugar a elementos prosaicos y coloquiales que, sin embargo, fueron transformados por los recursos literarios aportados por los escritores. A diferencia de la prosa periodística común, el escritor-cronista del modernismo tenía como objetivo seducir al lector con la información, no adoctrinarlo. La subjetividad del artista tuvo entonces un rol fundamental en la nueva crítica artística (Fuente Ballesteros y Pascual Gay, 2020, pp. 93-94).

En el caso de Rubén Darío, la fusión entre el yo del poeta y el yo del crítico literario hizo posible la nueva "crítica artística", caracterizada por el equilibrio entre la observación objetiva y el comentario impresionista. En *Los raros*, el poeta nicaragüense empieza, por lo general, con la descripción física del retrato literario de algún autor conocido, al que se añaden las cualidades sociales respecto a su comportamiento social, su manera de vestir, y aquellos rasgos que sirvan para develar el estilo literario del autor tratado (Conejero, 1985, pp. 226-227).

Poco después, Enrique Gómez Carrillo, el "príncipe de las crónicas modernistas", teorizó sobre la manera de concebir el nuevo estilo literario. Para él, se trataba de comunicar las sensaciones del autor de manera artística, creando una especie de obra de arte dedicada al lector de espíritu curioso y afinado. Sin embargo, no se trataba de renunciar a la objetividad del análisis, sino más bien de integrarla a la reinterpretación estetizante del texto periodístico (Fuente Ballesteros y Pascual Gay, 2020, pp. 94-95).

En su libro de ensayos *Semblanzas de América* (1920), al igual que Rubén Darío, Ventura García Calderón, ya había practicado el retrato literario, dedicando uno de ellos al gran poeta

nicaragüense. En su caso, las semblanzas parecen haber sido de su predilección, ya que no se limitó a redactarlas como crónicas, sino que, en muchos casos, las redactó como largos ensayos. En este sentido, se puede descubrir en su prosa una intención especial, más allá de la definición clásica del retrato literario: penetrar en la esencia del protagonista de la narración.

De esta manera, García Calderón, más que retratos, ha creado verdaderas idealizaciones de los autores a quienes dedica sus semblanzas, pues en ellas coloca toda su admiración y respeto, incluso cuando es irónico. Podríamos sostener que el autor peruano realiza, en cada retrato, un extravagante culto a la personalidad por medio de la literatura.

4.2.2. Análisis arquetípico de «Consideraciones sobre "Don Juan"»

En esta crónica, quizás la más arquetípica de todas, García Calderón intenta penetrar en lo que considera "el alma española". A pesar de ser una crónica sobre un personaje imaginario, el tratamiento que le da es el de una semblanza; es decir, describe el alma de España a través del retrato literario del personaje de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla.³

Ahora bien, la crónica «Consideraciones sobre "Don Juan"» de VGC trae consigo un replanteamiento de la leyenda literaria de Don Juan, ya que toda crónica es, en realidad, el recorrido autoconsciente de una historia. De esta manera, se añade una nueva perspectiva al argumento de la propia obra estudiada, pues respecto de *El burlador de Sevilla, Don Juan Tenorio* implica tanto una inversión de contenido como de género literario o, en la

³ El primer Don Juan literario proviene de la obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina (1630), en la que se ilustra el debate teológico entre la predestinación y el libre albedrío. Según Gregorio Marañón, la obra puede haberse inspirado en un famoso personaje de la época, al que Tirso conoció muy bien: el conde de Villamediana, cuyo verdadero nombre era Don Juan de Tassis. Este personaje tenía todas las características del Don Juan literario, pues no solo era un jugador empedernido, también sufrió destierros constantes, además de poseer una estampa física envidiable y ser un amante lujurioso que lo llevó a seducir o bien a una de las amantes del rey Felipe IV o bien a la propia Isabel de Borbón, su esposa, hecho que, al parecer, fue la causa de su asesinato en 1622. A esto se añade que, ese mismo año, Villamediana fue, junto con un buen número de cortesanos, acusado de "pecado nefando", es decir, de homosexualismo. El escándalo llevó a muchos de estos conjurados al cadalso y al exilio, pero, al momento del suceso, Villamediana ya había sido asesinado, al parecer por orden del rey, según el famoso sonero de Luis de Góngora, amigo cercano de Villamediana (Marañón 1940: 108-110). En esta versión de la leyenda, se crea la figura paradigmática del joven aristócrata español, seductor de mujeres, quien no solo es capaz de profanar el acto amoroso, sino de burlar al padre muerto de una de sus conquistas. Sin embargo, la versión romántica de Zorrilla, estrenada en 1844, le dará a *Don Juan Tenorio* la oportunidad de salvarse del fuego del infierno. Su comportamiento es reinterpretado a la luz de la nueva filosofía romántica, de suerte que su sensualidad, producto de sus inclinaciones naturales, lo absuelve y glorifica (Chiampi, 2000, pp. 60-61).

terminología de Northrop Frye, de *modos ficcionales*.⁴ Esta nueva perspectiva aportada por VGC es la experimentación de la historia de Don Juan desde el punto de vista del *autor implícito*. Tenemos así, además de los dos argumentos previos, dos historias: la historia de Don Juan y la historia aportada por la crónica de VGC.⁵

En la crónica de VGC, podemos identificar tres momentos: la descripción del "alma española" según VGC, la identificación de Don Juan como arquetipo universal, y la interpretación del propio VGC del drama donjuanesco. Como veremos, esta interpretación nos permitirá elaborar nuestra hipótesis sobre el decadentismo modernista de VGC.

4.2.2.1. Don Juan y el alma española

García Calderón se centra en el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, personaje asimilado por el romanticismo español, con la finalidad de descubrir en él el alma española. Sin duda, García Calderón se identifica plenamente con el personaje, a quien le llama con cercanía "Don Juan

⁴ Según Frye, el criterio para establecer los *modos ficcionales* es el poder de acción que, en la narración, posee el protagonista respecto al lector, es decir, el valor representativo de la obra frente a la sociedad. De esta manera, cada uno de los modos ficcionales establece diversas relaciones de representación entre el protagonista y el lector de la obra: así, en el caso del modo *mitológico*, el héroe es superior en clase tanto a los demás seres humanos como al medio en el que se encuentra; en el modo *romance*, el héroe es superior en grado a los demás hombres y a su entorno; en el modo *mimético elevado*, el héroe es superior en grado a los demás hombres, pero no a su entorno; en el modo *mimético bajo*, el héroe ha perdido su calidad de tal, porque ni es superior a los demás hombres ni al propio medio ambiente, en tal sentido es semejante a nosotros; finalmente, en el modo *irónico*, el héroe es inferior tanto a los demás hombres como al propio ambiente (Frye, 1991, pp. 53-55).

⁵ Siguiendo la teoría de Northrop Frye, *El burlador de Sevilla* se resuelve en un *modo ficcional irónico*, es decir, en una descripción en la que los personajes carecen del poder y la inteligencia que deberían colocarlos por encima del lector. Al destacarse su elevado origen social, la abyección de los personajes se potencia, puesto que deberían presentarse como líderes de opinión o modelos de conducta social. Al contrario de ello, aparecen como personajes pusilánimes cuyos intereses se debaten entre el goce sensorial y sexual (Frye, 1991, p. 54).

Sin embargo, habría que añadir algo más. La narración acerca de *El Burlador de Sevilla* estaría constituida, a su vez, de dos modos ficcionales: *comedia* y *tragedia*, cosa nada extraña para una obra del Siglo de Oro que está clasificada como *comedia palatina* (Vásquez, 2003, p. 127). Como se recuerda, la comedia palatina se caracteriza, entre otras cosas, por la ambigüedad de los personajes que genera un constante ocultamiento de su personalidad a través de las máscaras y los fingimientos (Zugasti, 2003, p. 164). En tal sentido, la obra de Tirso potencia este aspecto, porque está organizada por dos historias, la primera de las cuales se resuelve a favor de Don Juan (*comedia*), mientras que la segunda se resuelve contra Don Juan (*tragedia*). En este sentido, la obra de Tirso cumpliría en sí misma además con el ciclo completo de la ironía como *mito del invierno* descrito por Frye, según el cual cada modo ficcional recorre un ciclo de seis estadios que van de la comedia a la tragedia (en el caso de la ironía y del romance) y del romance a la ironía (en el caso de la tragedia y la comedia).

En el caso de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, la comedia palatina de Tirso se invierte, ya que la primera historia se resuelve contra Don Juan (tragedia), mientras que la segunda se resuelve a favor de Don Juan (comedia), razón por la cual esta obra se resuelve en un *modo ficcional romance*, con el añadido de poseer también el ciclo completo del romance como *mito de la primavera* (Frye, 1991, p. 55).

del alma mía". Según el escritor peruano, el conflicto teológico entre la predestinación y la libertad se resuelve, en la versión de Zorrilla, de una manera muy española: la voluntad de Dios y la de Don Juan coinciden admirablemente. Gracias a una proyección fantasmal de su muerte próxima, Don Juan decide hacer un acto de contrición por todos sus pecados. Triunfan, así, la gracia divina y la voluntad de una mujer.

Parece un auto sacramental, una tragedia mística. El gran conflicto escolástico de los siglos medios entre la predestinación y la libertad, aquí se resuelve de la más simpática y española manera. "Está de Dios" que Don Juan se salve. Se respetará, sin embargo, su libertad, su albedrío, pero, mostrándole en una fantasmagoría la muerte próxima, se le invita eficazmente al acto de contrición. Es un "acomodo con el cielo", uno de esos santos tartufismos que inventara a menudo la caridad peninsular y sobre todo la andaluza. Triunfan la gracia santificante y la voluntad de una mujer (García Calderón, 1986, pp. 209-210).

En efecto, la gracia divina y la voluntad de una mujer se unen, en el alma española, en la figura de Inés, la enviada de la virgen María, María Santísima. Cada mujer lleva en su psique a la madre de Dios, nuestra abogada, que rescata al alma del amante inescrupuloso. En un solo acto, la religión y el amor se unen en una misma cosa, de manera que la santidad se integra en el mundo profano. Don Juan ya no ama a una mujer concreta, sino que su amor está poseído, a través de una de sus delegadas, por la Virgen, su nueva novia. Es el amor mismo el que lo salva.

No olvidéis que estamos en la tierra de María Santísima. Y es una delegada suya, una de esas pálidas y meladas sevillanas de Murillo, la que llega del otro mundo a rescatar el alma del amador. ¡Cuál tarea más santa y cuál rescate más profano! El pecador no sabe si se convierte o ama, la religión y el amor se asocian, la ruta al Cielo se transforma en un viaje de novios (García Calderón, 1986, p. 210).

Esta curiosa conclusión, en la que los opuestos, la materia y el espíritu, se fusionan por un momento, fue llamada por la psicología jungiana *enantiodromía*. Se trata del momento alquímico en el que la psique humana sufre una profunda transformación gracias a la desaparición de las antiguas oposiciones (Jung, 2015a, pp. 38-39).

Sin embargo, esta fase no es eterna, acontece en un momento determinado del proceso de transformación de la psique. García Calderón cree encontrar este momento objetivado en la cultura española en general, al punto que las grandes obras literarias y los principales íconos hispánicos están determinados por él. Se trata de un tipo especial de conocimiento que el cronista llamará, siguiendo la ruta medieval de los místicos cristianos y los poetas islámicos, *intelecto de amor florido*, árabigo lujo de tpos.

Pero hay muchos otros “españolismos” que voy notando al pasar, para comprender el éxito asombroso de este drama. Todo es innegablemente español aquí. Lo es la arrogancia fanfarrona con las mujeres. Mirad en la calle el desenfado con que la requiere de amores el más hampón transeúnte. Recordad la facilidad con que Don Quijote, a pesar de su mala catadura y su fino entendimiento, cree y razona el amor rendido de Altisidora. Es español – leed cartas de novela popular y los “avisos” amatorios de los periódicos- este intelecto de amor florido, este arábigo lujo de tropos con que se adorna aquí la frase apasionada (García Calderón, 1986, p. 210).

Desde el Don Juan de la obra, García Calderón se lanza a recorrer la sociedad española para buscar otras manifestaciones de esta cultura donjuanesca: la novela popular, los avisos amatorios de los periódicos y el fanfarrón de la calle comparten esta actitud. Este salto a lo social es muy significativo, pues implica un *segundo momento* en la búsqueda del arquetipo literario. De manera intencional, García Calderón sigue un método para encontrarlo encarnado en la vida social concreta.

Y la aventura donjuanesca, la conquista por la conquista más que por la presa, el afán sin tregua ni término, están delatando la voluntad antigua de Teresa, de Quijote, de Ignacio. ¿No es idéntico tesón con objetos diversos? Un corazón, el cielo, la ínsula, Dulcinea, doña Inés, todo es semejante blanco para la puntería de estas almas certeras y aceleradas (García Calderón, 1986, p. 210).

García Calderón descubre así el núcleo del alma donjuanesca: la *voluntad*. Sin embargo, se trata del ejercicio de una voluntad desatada, cuyo objetivo es ella misma, pues se realiza *a sí misma* a través de su finalidad. En tal sentido, la finalidad, paradójicamente, no es el verdadero objetivo de la voluntad, sino únicamente un pretexto para que aquella pueda descargarse hacia alguna dirección. Extraño descubrimiento que muestra una potencia anárquica e inaudita en el alma española, ejemplificada también en las figuras de Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola y el propio Don Quijote, personaje imaginario, pero igual de importante a la hora de representar esta cualidad.

Esa misma recomendación devota, es idea del Cielo como un concurso en donde amistades y compadrazgos pueden aprobar o suspender al postulante, ¿no la hemos compartido todos, cuando creíamos? Y en fin, las vacilaciones de Don Juan en el cementerio y en el banquete, su brusca duda sobre la realidad del mundo –por donde Calderón se acerca a la filosofía alemana- ¿no fue siempre, como en la aventura de Segismundo, el minuto de fatiga en el esforzado, el minuto en que el árabe soñador suplanta al capitán de tercios de matarifes? (García Calderón, 1986, pp. 210-211).

En España, el mito de Don Juan parece haber tenido un éxito especial, ya que no solo fue asimilado por grandes obras de la literatura clásica, como es el caso de Tirso de Molina y José Zorrilla, sino también por las propias costumbres populares. En este sentido, la presencia de

un mito en una sociedad determinada echa raíces siempre y cuando las necesidades psicológicas de esta sociedad lo exijan. En el caso propiamente español, estas exigencias parecen estar relacionadas con la necesidad de independencia masculina y de libertad sexual que, al haber sido reprimidas por la cultura religiosa hispánica, adoptan manifestaciones más bien agresivas y sádicas. Así, en contraposición al padre de familia monógamo español, surge la imagen fantástica del Don Juan, caracterizada precisamente por aquello de lo que aquel carece y que sirve como forma de compensación: su promiscuidad sexual (Pratt, 2005, p. 176).

Así, en España, el mito de Don Juan puede descubrirse en cuatro grandes ejemplos. El primero de ellos es la vigencia literaria del mito desde Tirso a Zorrilla; junto a ella, destaca la figura popular del “guapo”, el matón donjuanesco que defiende a la comunidad; en tercer lugar, está el culto al “machismo” como expresión del hombre real, asociado especialmente a la violencia y a la fortaleza física; finalmente, tenemos el arte de la tauromaquia, expresión suprema del donjuanismo cultural hispánico, caracterizada por la violencia, el valor, la burla al toro, el vigor, la belleza física y la inteligencia con la espada (Pratt, 2005, p. 180).

Estos ejemplos ponen de manifiesto la necesidad de reivindicar la hombría en el seno de la cultura española. El arte de la tauromaquia y la puesta en escena del drama de Don Juan expresan ambos la necesidad de una reivindicación ritual de la masculinidad. No se trata únicamente de la defensa de una masculinidad frustrada por la dedicación de la mujer a la familia, sino de la propia estructura psicológica de la organización familiar española. En este sentido, el rol de la mujer-madre en las familias mediterráneas (portuguesa, española, italiana y griega) parece ser fundamental. Por esta razón, el hombre español reacciona con una especial rudeza contra las mujeres, caracterizadas por su gravedad y autosuficiencia, en las que ve la imagen de la madre que dominó su vida y frente a las cuales siente un menoscabo de su virilidad (Pratt, 2005, pp. 181-182).

De esta manera, en el caso de la familia española, el mito de Don Juan tiene la ambigua función de “salvaguardar” la virilidad del hijo frente a la madre. La relación madre-hijo, establecida en el seno de la familia española, tiene como condición fundamental el hecho del “abandono”. En efecto, la madre abandona al hijo por la familia, el padre, el amante o el siguiente hijo. Así, el temor a ser abandonado hace que el hijo se identifique con la madre agresiva que lo dejó. Este vínculo negativo se reproducirá en sus próximas relaciones con las mujeres, de manera que las abandonará como su madre lo abandonó a él. De esta manera, el varón hispánico

siente inconscientemente que toda mujer, empezando por su madre, es una embustera que debe ser tratada como tal (Pratt, 2005, p. 182).

Las tres cualidades del Don Juan hispánico serán la masculinidad agresiva del machismo, la rivalidad con otros varones por la posesión de la hembra, y el abandono casi inmediato de esta. Así, mediante el abandono, se cumplirá el ritual de la *sustitución* simbólica que se halla en la base de este mito y que se reproduce, en clave hispánica, en el abandono infligido por Don Juan a las mujeres. En este sentido, el abandono del hijo por la madre es el núcleo fundamental tanto del mito en su forma arcaica como de su expresión católica moderna (Pratt, 2005, pp. 183-184).

Finalmente, en el caso de Don Juan Tenorio, nos encontramos con una situación diferente. Influenciado por el romanticismo, Zorrilla cambia el final de la historia y, en lugar de condenar al libertino, lo salva por mediación de una mujer. De esta manera, el espíritu y la naturaleza se reconcilian con este final, pues las proezas sexuales del protagonista son conjuradas por el amor de Doña Inés. Por primera y última vez, Don Juan puede experimentar la emoción del amor y es salvado por Dios en su hora final (Pratt, 2005, p. 185).

Más allá del mito español, VGC descubre tres aspectos interrelacionados que determinan su propia interpretación de la figura de Don Juan: la coincidencia de opuestos (enantiodromía), el intelecto de amor florido y la realidad de la voluntad.

Según Jung, la coincidencia de opuestos forma parte del principio de individuación de la psique. Se trata de un fenómeno recurrente cada vez que la psique sufre una transformación. Así, siempre que un arquetipo emerge de lo inconsciente colectivo en la consciencia, se hace necesaria una integración mutua que evite la enfermedad psíquica.

El intelecto de amor florido es un concepto que hace referencia a un tipo de conocimiento aprehendido a través de la experiencia amorosa. Para acceder a este tipo de conocimiento, es necesario que el experimentador mantenga un tipo de relación con el objeto amado, generalmente de carácter contemplativo. En Occidente, Dante Alighieri ha sido el poeta del "intelletto d'amore" por antonomasia, si bien esta tradición literaria parece provenir de la poesía árabe a través de la literatura provenzal.

Finalmente, la realidad de la voluntad, cuyos máximos ejemplos son los místicos españoles (Santa Teresa, San Ignacio), implica la fuerza del amor dirigida hacia sí misma. Se trata

precisamente del ejercicio del deseo como un principio de autorrealización espiritual. Sin embargo, esta manera de realizar el deseo, al estar dirigida a Dios (Jesús), aniquila la psique individual en vistas a una transformación interior a partir del amor.

Estos tres elementos nos dan una descripción precisa de aquello que es el alma española según VGC. En efecto, el ejercicio de la voluntad como un principio de autorrealización espiritual hace posible que el poeta se enamore de lo divino y, por tanto, acceda a un tipo de conocimiento espiritual dirigido por el amor. El encuentro entre lo divino y lo humano a través del amor constituye precisamente la coincidencia de los opuestos. Tenemos ante nosotros una interpretación mística del "alma española" y de la figura de Don Juan.

4.2.2.2. Don Juan como arquetipo

Ahora, en un *tercer momento*, García Calderón lleva su reflexión fuera de España, hacia la humanidad en sí. Don Juan no solo es un arquetipo cultural español, sino una figura de la cultura universal presente en el alma de todos los hombres. En este punto, nuestro autor nos acerca al objetivo de nuestra tesis, pues ha descubierto un patrón de la psique colectiva.

Es español nuestro héroe, pero es también universal. ¿Quién no lleva a un Don Juan adentro? Un Don Juan que no siempre puede salir a luz pero sueña, por lo menos con ver rendidas a todas las mujeres. El Tenorio es nuestro mal pensamiento, nuestro querido mal pensamiento de los veinte años. Los tuvo siempre este hombre y fue tal vez su tragedia. La nuestra es no tenerlos sino una vez. Envejecemos. A la pereza de corazón le llamamos fidelidad, y al miedo a la aventura "sentar la cabeza". Pero con melancolía sedentaria miramos a los divinos nómadas del amor para quienes tiene un sentido terrible la palabra eterno. Fue el resquemor de Don Juan. ¡Cariño eterno! ¿Existe acaso? Cuantos han amado os dirán, si son sinceros, que se disipa luego, por lo menos, la dulzura del primer diálogo y la virginal torpeza del beso. Amarse es pronto una costumbre y un confort. No mudamos muchas veces de mujer ni de domicilio, por no desordenar algunos pensamientos y algunos libros (García Calderón, 1986, p. 211).

El Don Juan "interior" no es más que la conducta estereotipada de un contenido arquetípico, pues este siempre aparece como una representación absoluta y universal. No existen tales absolutos en la realidad concreta, porque el individuo es siempre contingente y particular. Ahora bien, como dice García Calderón, la conducta "donjuanesca" está reprimida socialmente, aunque su influencia sea constante.

Si Don Juan fuera una persona concreta, debería ser calificado de "adicto a la pasión", pues, incapaz de detenerse, necesita afirmar su virilidad constantemente. En cambio, el individuo

concreto siempre tiende a detenerse, razón por la cual solo posee una oportunidad para apasionarse. Por ello, la tragedia de Don Juan es exactamente opuesta a la del hombre concreto, pues para este es psicológicamente imposible mantenerse en la pasión.

Pero allí, en cualquiera esquina emboscada, nos espera la mujer ideal –ideal porque es distinta, encantadora porque el hábito no la ha desprestigiado aún. Si la aceptamos, pasará luego este minuto como los otros. En vano los poetas, urgentemente cordiales, están urdiendo halos morosos para la pasajera santidad del amor. Toda la lírica no ha sido sino un reproche al cariño que se disipa, que no puede menos que disiparse. ¡Pólvora en salvas! Quizá no existe la Elegida, la Unica. No siempre fue mala ventura; sino le dimos a Dulcinea tan soñado entendimiento de hermosura que en ninguna venta del mundo la hallaremos. No me extraña que un gran poeta hay tenido por compañera de su vida a una cocinera. Si no llega la que no puede venir, ¡qué más dan fregonas o marquesas! (García Calderón, 1986, p. 211).

Precisamente, la mujer-ideal no existe en el mundo de Don Juan, solo aquellas que fueron engañadas; sin embargo, sin saberlo, la busca en cada una de ellas. Un impulso sin rostro se apodera de su alma y viaja, de mujer en mujer, a ningún lugar. La voluntad sin finalidad es una pulsión en realidad. Don Juan es un poseso. Sin embargo, la mujer-ideal lo salva al final de la historia.

En cambio, el hombre concreto aspira siempre, entre todos sus ideales, a conquistar una mujer ideal. A diferencia de Don Juan, su búsqueda es consciente y, por ello, nunca tiene éxito, o mejor, su éxito es efímero. Sin embargo, a diferencia de Don Juan, ninguna mujer-ideal salva al individuo al final de su vida; sino a la inversa: ella inicia al hombre concreto en el amor en el minuto en que él la encuentra.

Con todo, Don Juan y el hombre concreto fracasan finalmente, pues en ambos la mujer-ideal es un fantasma. Ahora bien, este fracaso, lejos de ser una banalidad, constituye el núcleo de la vida del individuo. Sin él, sería imposible el deseo, pues el individuo quedaría enganchado a su primer mundo afectivo. Gracias a él, la especie se perpetúa, como afirmará García Calderón.

Vamos tropezando con lo que Schopenhauer llamaría las emboscadas de la especie. Esta mujer que pasa, es precisamente y con urgencia, la felicidad. Sigámosla, abandonemos todo para seguirla hasta la esquina en donde la trocaremos por cualquier otra. La primavera pérfida colabora a estos altos de gala en el camino. Todos hemos sentido en esos peligrosos días tibios, macerada el alma en ternuras, la necesidad de balbucear sandeces o penas viejas. “Lloró sobre mi chaleco”, dice la burla de Francia. ¿Sobre cuántas blusas que pasan vamos a hacer lo mismo?

Instalaríamos en un pisito discreto a cada mujer y si nos niegan la golosina, somos capaces de no dormir según el código romántico (García Calderón, 1986, p. 212).

Sin embargo, está claro que, a pesar de sus esfuerzos, Don Juan no puede separarse de la tierra que lo vio nacer, es decir, al final, el mito de Don Juan nos muestra que solo la hembra prevalecerá. Todo el esfuerzo por independizarse de ella es vano. En tal sentido, no solo el mito de Don Juan, sino todos los mitos de la cultura occidental se han construido a partir del vínculo negativo con la mujer. Por tal razón, debemos ver en este vínculo negativo el verdadero origen del mito de Don Juan, así como de todas las expresiones culturales asociadas a él. Detrás de Don Juan siempre está el Héroe y con él, la Gran Madre.

A partir del *Burlador de Sevilla* y de la primera parte de *Don Juan Tenorio*, es posible reconocer en el personaje de Don Juan, caracterizado como un galán que utiliza la trampa y la violencia para seducir mujeres, un primer mito cuyo núcleo es la imagen del *burlador* o el *sustituto*. Según esta figura, el protagonista asume falsamente la personalidad del enamorado que promete matrimonio con la finalidad de conquistar a su víctima, para luego abandonarla a una suerte desdichada. De esta manera, el burlador transgrede constantemente las normas sociales (Pratt, 2005, p. 167).

El origen de la figura e historia de Don Juan lo encontramos en el ejemplo transgresor del dios Zeus. Son bastante conocidas sus aventuras con las mujeres mortales de las que nacieron los Héroes o semidioses. Para evadir la censura de su mujer Hera, Zeus toma formas inimaginables que le permiten acceder a diferentes ámbitos de la realidad humana con tal de inseminar a las mujeres: aparece como lluvia, o como el doble de otro hombre, o como animal, etc. Zeus es el gran sustituto, el burlador y el violador, poseedor del don de la fecundación y la juventud perpetua. En términos religiosos, este acto divino fue encarnado y representado por los rituales de fecundación de los sacerdotes de medio oriente y los faraones egipcios en el propio acto sexual (Pratt, 2005, p. 168).⁶

⁶ Al lado de la imagen del falso enamorado, Tirso introduce la de su oponente: Don Gonzalo, el convidado de piedra. Su aparición se produce a raíz de la invitación que Don Juan le hace a la estatua de Don Gonzalo, su otrora futuro suegro y a quien ha dado muerte. Finalmente, la estatua de piedra se venga y Don Juan es enviado al fuego del infierno. Se trata de otro antiguo mito desarrollado alrededor de la figura del *héroe castigado* por los propios dioses que le ayudaron debido a su transgresión (Pratt, 2005, p. 172).

Con la aparición del cristianismo, estos dos mitos serán reinterpretados de acuerdo a la narrativa escatológica de la nueva religión. Así, el *rito de la fecundidad* asumirá la forma de sacramento con el bautismo y la confirmación; los aspectos sexuales del rito fueron integrados al funcionamiento de la institución religiosa, de manera que el sacerdote cristiano ya no tendrá que realizarlos. En este contexto, Zeus, el gran inseminador de las mortales, pasó a formar parte de la antigua religión campesina pagana bajo la forma del Dios Cornudo amante de las brujas. Para la Iglesia, este dios se integrará al mito cristiano como el Diablo (Pratt, 2005, p. 170).

Sin embargo, la figura del gran dios griego es relativamente reciente en la historia de la mitología religiosa; en realidad, esta potencia fertilizadora es el resultado de la degradación de un mito mucho más antiguo, ligado ciertamente a los *cultos de la fertilidad*,⁷ anterior a la llegada de los indoeuropeos y asentado en el Mediterráneo antiguo. Entre estos antiguos *cultos a la fertilidad*, destacan los dedicados a Atis, Adonis, Osiris, Perséfone y Dionisos; sin embargo, el culto original parece haber sido el de Tammuz o Adonis, divinidad babilónica, asociado a la versión más antigua de la Gran Madre, la diosa Ishtar (Frazer, 2014, pp. 231-232).

De esta manera, la sacralidad del sexo, específicamente el femenino, se identificó con el misterio de la creación expresado en tres fenómenos religiosos: partenogénesis, hierogamia y orgía ritual. A partir de este momento, la sexualidad de la mujer se asoció a los ritmos lunares, a la tierra y al misterio de la vegetación. Tal misterio exigía la “muerte” de la semilla con la finalidad de preparar un nuevo nacimiento aún más glorioso. La existencia humana quedó así asimilada a la vida vegetal, de manera que, progresivamente se fue creando una nueva civilización con sus respectivos ritos e instituciones. De esta manera, surgieron las

⁷ Gracias al descubrimiento de la agricultura, acontecimiento que trajo consigo la revolución neolítica, se introdujo un nuevo tipo de culto religioso. Este culto tenía como novedad “la solidaridad mística entre el hombre y la vegetación”, es decir, el reemplazo de las relaciones religiosas con el mundo animal propias del paleolítico por las del mundo vegetal. La domesticación de las plantas, realizada por las mujeres, trajo consigo la identificación entre la fertilidad de la tierra y la fecundidad de la mujer, considerada, a partir de ahora, como concedora y responsable del misterio de la vida y de la muerte (Eliade, 1999, p. 69).

culturas agrícolas con una forma de religión cósmica, cuyo misterio fundamental será “la renovación periódica del mundo” (Eliade, 1999, pp. 69-70).⁸

Entre los griegos, el mito del hijo-amante, *puer aeternus*, está presente en los famosos *Misterios de Eleusis* en las figuras de la Gran Madre Démeter y su hija Perséfone. Sin embargo, a diferencia de los misterios de Démeter y Perséfone, los misterios alrededor de la centralidad del culto a Dionisos hacen que, por un momento, olvidemos la función primordial de la Gran Madre (Eliade, 1999, p. 453).

Como vemos, a diferencia de los otros mitos de la fertilidad de la zona del Mediterráneo, el mito de Dionisos carece de una referencia directa a la Gran Madre y, más bien, introduce la figura de un Gran Padre, Zeus, de quien nace por segunda vez, pero que, finalmente, pasa a un segundo plano en los ritos dionisiacos. Esta ausencia de la Gran Madre parece haber sido sustituida por el mismo Dionisos, de manera que, en su figura, se fusionan las dos funciones arquetípicas del todo y la parte, manifestadas en la relación entre la naturaleza en su conjunto y la semilla individual. Sin embargo, la diferencia más importante respecto del mito original es la experiencia de un tipo especial de *locura o embriaguez*, asociada al vino. Dionisos enloquece a sus fieles a través del éxtasis (Eliade, 1999, p. 466).

Con las figuras de Dionisos y Zeus, el culto a la fertilidad originario ha sido trastocado. Sin embargo, se trata de una nueva versión del mito en el que la figura de la naturaleza, la Gran Madre, ha desaparecido gracias a la imposición de la nueva civilización patriarcal. A partir de ahora, el principio de la fertilidad aparecerá separado de su suelo original. De sus cenizas, surgirá otro mito con un nuevo y poderoso arquetipo que dejará, como veremos, su marca en la historia de la civilización: el arquetipo del *héroe*.

⁸ Sin embargo, al interior del mito, es necesario diferenciar las funciones de la gran diosa madre y del hijo-amante. En realidad, la gran diosa madre se identifica con la totalidad del ciclo lunar, mientras que su hijo-amante, que emerge de ella y retorna a ella, representa las fases lunares. Ambas constituyen las dos caras de la vida: la eterna y la transitoria. El hijo-amante personifica las formas de vida, que siempre mueren y siempre se renuevan, ya sean humanas, animales, o vegetales. Relacionados con los ciclos de estaciones terrestres, el hijo-amante encarna la vida vegetal. Los momentos de transición del ciclo agrícola se conmemoran con fiestas de duelo y regocijo y en los grandes dramas míticos que expresan la misteriosa analogía entre la vida de la luna, la de las plantas y la de los seres humanos (Baring y Cashford, 2005, pp. 178-179).

El mito del *héroe* no solo se encontrará en todas las civilizaciones antiguas que doblegaron a la originaria cultura matriarcal, así como en las actuales y mal llamadas culturas primitivas, sino también en la propia sociedad moderna. Los mitos se reproducen en los sueños y fantasías del hombre moderno, especialmente el mito del *héroe*, porque el mito es un sueño impersonal y el sueño, un mito personal (Campbell, 2005, p. 17).

Como arquetipo psicológico, el *héroe* adopta diversas manifestaciones a medida que es asimilado por la consciencia.⁹ Sin embargo, en muchas ocasiones, no llega siquiera a iniciar su viaje, porque la propia consciencia no lo ha asimilado del todo. En tal sentido, pueden identificarse una serie de etapas en la evolución del arquetipo del *héroe* que nos informan acerca de su asimilación consciente (Henderson, 2002, p. 111).¹⁰

Según VGC, a diferencia del Don Juan literario, el héroe siempre aspira a la mujer-ideal, razón por la cual nunca tiene éxito, pues esta mujer no existe en el mundo concreto. En este sentido, vemos una vez más el mito del *puer aeternus* en su concepción. Ahora bien, en términos psicológicos individuales, este es un arquetipo que, cuando determina la vida de un individuo, tiene manifestaciones específicas: conducta psicológica adolescente, acompañada de una excesiva dependencia de la madre. Por lo común, esta dependencia termina distorsionando la relación del sujeto con el sexo opuesto, de lo que resulta o una tendencia a la homosexualidad o al donjuanismo precisamente (Franz, 2006, pp. 13-14).

En el caso del héroe de VGC, el donjuanismo es la cualidad fundamental de su vida afectiva. Esto se debe a que, en el donjuanismo, el *puer aeternus* ha interiorizado la imagen de la madre

⁹ Se pueden distinguir cuatro etapas en su desarrollo. La primera es el héroe-granuja (*trikster*), caracterizado por tener la mentalidad de un niño, interesado solo en satisfacer sus necesidades primarias, razón por la cual puede ser cínico y cruel. Le sigue el héroe-fundador, caracterizado por tener la energía de un joven, capaz de sacrificarse por alguna finalidad de la comunidad. Luego, aparece el héroe-conquistador, caracterizado como un adulto, poseedor de ciertos poderes con los que enfrenta a las fuerzas de la obscuridad. Finalmente, tenemos al héroe-dios, que ha completado el despliegue de su poder, tornándose peligroso para el mundo y la humanidad (Henderson, 2002, pp. 111-112).

¹⁰ En cada una de las etapas por las que pasa la psique en el *proceso de individuación*, siempre existe el riesgo de "inflación psíquica". Se trata de la identificación del Yo con los diferentes arquetipos mencionados. Cuando esto ocurre, el Yo se separa de la consciencia y se transforma en un instrumento de los arquetipos. El Yo se siente todopoderoso por ser el receptáculo de la energía de lo inconsciente colectivo y padece delirios de grandeza. De esta manera, se produce una escisión en la psique del individuo que trae consigo el estancamiento del *proceso de individuación* y, con él, la enfermedad mental (Jung, 2010, pp. 52-53).

en su psique, de manera que trata de reproducirla en cada mujer con la que se relaciona, pero el ideal materno nunca coincide con la mujer concreta, así que está condenado a cambiar de pareja constantemente (Franz, 2006, p. 14).

De esta manera, podemos concluir que, a diferencia del Don Juan literario, concebido a partir de la figura del simple burlador/transgresor del orden social, VGC concibe un Don Juan plenamente conquistador/transformador. En tal sentido, el arquetipo del *puer aeternus* domina su concepción desde la raíz, recuperando, de esta manera, el viejo modelo patriarcal encarnado en la figura de Dionisos, que tiene como cualidad, no solo la burlería de Zeus, sino el perpetuo renacimiento.

4.2.2.3. Un Don Juan decadente y modernista

Finalmente, la especie es el reducto final, aunque inconsciente, de aquella felicidad que el hombre concreto busca, como símbolo de la inmortalidad, en el deseo. Para García Calderón, admirador de Don Juan, el matrimonio conduce inexorablemente a la muerte del deseo, es decir, a la vejez. De alguna manera, al retornar a la especie, retornamos a la madre en otro estadio en la evolución de nuestro linaje humano. Schopenhauer es el guía en esta dimensión en la que la voluntad de vivir se equipara con la muerte del deseo individual.

¿Compartió Don Juan tales ansias? Lo anterior me parece expresar precisamente “lo que no sintió Don Juan”. Tuvo demasiada salud espiritual para hacer el ridículo como Alfredo de Musset en Venecia. Estaba en primavera siempre. Si quisiéramos valernos del manoseado mito griego, diríamos que la flecha de este arquero ejemplar iba directa al blanco. Era el halcón de las monterías viriles y no esta golondrina nostálgica de aleros en que ha venido a simbolizarse nuestro vacilante y cobarde amor. Mi amigo Giovanni Papini, el admirable florentino, escribió un cuento: *El hombre que no pudo amar*. Era Don Juan (García Calderón, 1986, p. 212).

Según el escritor peruano, Don Juan nunca amó. En efecto, el amor necesita del deseo para desarrollarse, y el deseo presupone necesariamente el fracaso individual. La “salud espiritual” de Don Juan de la que habla García Calderón es, en realidad, la negación del deseo y de la condición humana. Se trata de la “salud espiritual” de una pulsión, no del alma de un ser humano real. El hombre concreto está condenado a perder su felicidad en bien de la especie, es decir, a negar su pulsión en aras de la comunidad.

Estoy de acuerdo si reputamos al amor como un abandono, como una entrega. Y Don Juan no se ha entregado nunca. Le gusta hojear mujeres. Es un precoz aficionado al “roman psychologique” de cada vida. Le suponemos ahora como un Stendhal curioso infinitamente. No dirá, como los vulgares amadores, que todas las mujeres son

iguales. Sabrá discernir en cada cual gracia y modales sin duplicado. Y concebimos que pueda sentir, al envejecer, la melancolía del químico moribundo sin haber agotado las experiencias. Por este resquicio tiene cabida la mística (García Calderón, 1986, p. 212).

El amor es abandono y entrega, nos dice Ventura. Don Juan no conoció jamás esta experiencia, razón por la cual ve a las mujeres como objetos y, al mismo tiempo, como sombras de una mujer-ideal. En él, aún podemos reconocer la relación primigenia con el cuerpo materno. Sin embargo, un Don Juan capaz de discernir a las mujeres como lo hace un químico ya no es propiamente un Don Juan. La imaginación de García Calderón acaba de mostrarnos una nueva presentación de Don Juan. Se trata ahora de una mente científica, completamente racional, que experimenta con las mujeres con la finalidad de descubrir su esencia. Habla el escritor peruano, no el personaje de Zorrilla.

¡Miseria! No podemos acaparar todos los éxitos. Mil tres dicen que fueron los suyos, pero hay millones de enamoradas probables, y ante la melancolía de esta parquedad, excuso que un espíritu delicado vaya a la Iglesia para emplear su amor sobrante. Ya, por lo demás, el amor a Inés significa la fatiga de Don Juan. Dice que ama en ella la virtud y esto infiere vejez. Para los paladares estragados fue siempre condimento la pureza. Pero el buen apetito de Casanova acepta todo, monja u horizontal, sin preferencias (García Calderón, 1986, pp. 212-213).

¿El amor a Inés es síntoma de vejez? La pureza y la virtud conducen, según nuestro autor, a emplear el amor sobrante en la vida religiosa. En este punto, García Calderón comienza un ataque a lo que considera la deformación del verdadero sentido del amor. A pesar de haber sido un gran admirador de Santa Teresa, no confía en la virtud normativa de la Iglesia Católica. Sin duda, los místicos están más cerca del amor de los poetas que los sacerdotes y sus feligreses.

Se ha enmohecido la veleta. Desde entonces ya no nos interesa o nos seduce de otro modo. Nietzsche hubiera seguido en este Juan amortiguado, la trepadora floración de la "mala conciencia". Considerado como la lucha del catolicismo en un alma fuerte, el drama se profundiza y se eterniza. Don Juan es el instinto joven. Tal vez prolonga la selvática independencia del bárbaro. Me lo figuro como a un mozo visigodo a quien de pronto unos hombres tristes le enseñan a llamar pecado a su ardor pánico. Se va a reír algunos años, retando hasta a las sombras con desacato pueril y exagerado, pero el morbo está dentro y el morbo se llama remordimiento. No me digáis que es solo el drama de un mozo calavera. Toda España está aquí debatiéndose con una tristeza importada de Samaria. ¡Y otra vez has vencido, Galileo! (García Calderón, 1986, p. 213).

García Calderón le confesó a Gómez Carrillo ser un pagano educado en un colegio católico. Esa confesión la encontramos aquí plasmada en la defensa de Don Juan. El triunfo de Doña

Inés sobre Don Gonzalo solo es posible en el mundo ideal de la vida individual; en cambio, en nuestro mundo, este triunfo está en manos de la iglesia y la institución del matrimonio. Como Ventura, Don Juan también es un pagano que ha sido obligado a convertirse: un visigodo poseído por el dios Pan. En realidad, el alma completa de España ha sido obligada a convertirse al suplicio católico de la “mala conciencia”.

Mas persiguiendo al amor, la Iglesia le ha dado vida nueva aunque enfermiza. Al habituar a escarbarse la conciencia en el examen penitente, abre el camino de la “delectación morosa” que tanto combatieron los teólogos. Se saborea dos veces el pecado: al cometerlo y al expiarlo. Además, el seductor cobra el prestigio diabólico de Fausto. Mientras más cándida sea Margarita, más fácilmente la misión evangélica de convertir al pecador, la entrega desarmada. Doña Inés vence al cabo, más no olvidemos que su galeote de amor está ya un poco neurasténico (García Calderón, 1986, p. 213).

La “mala conciencia” es la nueva vida que la Iglesia le ha dado al amor. Como ha anotado García Calderón, se trata del principio organizador de toda una civilización: el cristianismo. El pecado de amor se configura ahora como un proceso afectivo que va de la comisión del acto a su expiación. Nietzsche es el psicólogo de esta “mala conciencia” tan desarrollada por el mundo occidental. Sin embargo, el final de este amor, objetivado en la figura de Doña Inés, es la neurastenia.

Porque no podemos imaginar a Don Juan detenido en una ventura. Aquí no hablamos solo del personaje de la ficción, sino del “homme-a-femmes” que todos hemos visto alguna vez. Pone su genio en su vida como Wilde. ¿Concebimos a un novelista que no escribiera más novelas porque la postrera fue excelente? En el amor hay también una especie de producción constante, de genio creador. Tal vez ninguna gloria se equipara a la del viviente drama en tres actos, a la del sublime tríptico: la frescura matinal de la primera escaramuza, la gloriosa certidumbre de poseer y la crueldad del abandono. ¿Crueldad? Don Juan no puede mirar atrás. Su error es ayer y su obra de arte mañana. Manón sería su amante ideal; pocas mujeres se llaman así, la más, Ofelia o Gretchen (García Calderón, 1986, p. 214).

Sin embargo, el hombre que se dedica a las mujeres, el Don Juan, no puede detener su ímpetu ante la virtud religiosa. La fuerza del deseo es más grande que la norma moral; no puede parar y si lo hace tomará nuevas formas para expresarse, como ocurre con el genio artístico. Sin embargo, Don Juan no es un artista creador, sino un conquistador destructor. En él, el deseo se realiza en los actos, no en las obras. Por ello, la religión y el arte se disputan el deseo.

Gajes del oficio son las quejas de la mujer preterida, pero muy útiles para el seductor las jeremiadas. Por cada Ofelia muerta, se duplica el prestigio de Hamlet. Y está probado que cuando se quema una falena, acuden enjambres a quemarse. En el amor

al peligro ha hallado un francés filósofo la mejor base para la moral. En el mismo fundamento reposa el amor a las mujeres. Cuando la señora de Bovary se va a la cita con Rodolfo, su mayor deliquio es pensar que el excelente Carlos podría despertarse y sorprenderla. Por lo demás, poco les importa llorar después. Para consolarlas siempre hay iglesias iluminadas, la fantasmagoría del enamorado místico. Tienen allí el asilo las inválidas de corazón que verán a Dios. Y es la más admirable contribución del catolicismo al amor, la de haber enseñado a las víctimas de Don Juan, que hay un sabor excelso en las lágrimas (García Calderón, 1986, p. 214).

Con este párrafo, en el que García Calderón remata su crítica a la cultura religiosa hispánica, se cierra la pesquisa acerca del “alma de España”. El amor al peligro es el fundamento de la moral, porque esta tiene como objetivo conjurarlo. Al mismo tiempo, el amor a las mujeres se origina en el peligro, porque el deseo implica siempre la transgresión de la conquista. De esta manera, García Calderón cierra la “historia del alma de España” retornando al hombre concreto que lleva consigo estas determinaciones. En este punto, vemos la concepción de Don Juan que tiene VGC. A diferencia de las versiones anteriores, se trata del retorno al mundo heroico precristiano. Veamos las diferencias.

En *El Burlador de Sevilla*, el drama se desarrolla bajo la forma de un *triángulo edípico negativo*, es decir, de una relación edípica entre padre e hija: Don Juan, Don Gonzalo y Doña Ana. Se trata de la historia de la hija desposada por el padre y raptada por el “amante-hijo”, quien, a su vez, está atrapado en su propia historia edípica con su madre, la gran ausente en ambos lados de la historia. En efecto, solo un “narcisista edípico” como Don Juan podría osar romper la estructura social patriarcal en donde la hija es parte del mobiliario del padre. Con este acto, el “narcisista edípico” reproduce el goce de matar al padre tantas veces como puede; y, al mismo tiempo, busca, de mujer en mujer, a la madre perdida (Puchol, 2017, p. 13).

En cuanto transgresor social, Don Juan debe ser visto como un psicópata, es decir, como un personaje que posee la psique de un depredador. En tal sentido, Don Juan está poseído por una pulsión, ya que carece por completo de límites y capacidad reflexiva. Como mencionamos, el psicoanálisis ha estudiado esta figura bajo el concepto de “narcisismo edípico”, cuya característica es la compulsión al goce, es decir, a la repetición. Se trata de la famosa *pulsión de muerte* descubierta por Freud (Puchol, 2017, p. 11)

Por otro lado, en la obra de José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, estrenada en 1844, el argumento se complica notablemente, pues, además de los dos momentos presentes en la obra, ahora Don Juan tienen también dos facetas en su personalidad: el engañador demoníaco y el

enamorado sublime. Su faceta de engañador compulsivo, de *trickster*, la lleva a cabo mediante la apuesta que le hace a Don Luis Mejía, a quien jura que le robará su prometida, Doña Ana Pantoja. Pero esta apuesta tiene un efecto colateral, pues Don Juan Tenorio estaba previamente comprometido con Doña Inés de Ulloa, cuyo padre, Don Gonzalo de Ulloa, al enterarse de la apuesta, anula de inmediato el compromiso.

A diferencia de la versión de Tirso, donde la *persona* y la *sombra* no están diferenciadas, en esta versión se pueden distinguir las dos esferas del Yo consciente. El primer triángulo debe ser interpretado como "el circuito de la *persona*", pues está construido en base a un matrimonio socialmente arreglado entre Don Juan y Doña Inés. El segundo triángulo constituye "el circuito de la *sombra*", pues en él se desata la transgresión de Don Juan. Asimismo, a diferencia de la versión barroca, en la que la versión negativa del *espíritu* (Don Gonzalo) devora a Don Juan, en la versión de Zorrilla se abre la puerta al *ánima* (Doña Inés) que lucha contra aquél. Es evidente que en la versión de Zorrilla la psique está mucho más diferenciada (persona, sombra, ánima), de manera que la figura de Don Juan tiene mayores posibilidades de desarrollarse. Esto vale no solo para la figura literaria, sino especialmente para la sociedad que creó tal figura.

Ahora bien, para comprender el "suicidio psicológico"¹¹ de Don Juan en ambas obras, es necesario retomar las descripciones de Jung¹² acerca del arquetipo del *trickster*¹³ en su forma de héroe-granuja. El *trickster* es un personaje primordial mitológico, mitad dios mitad bestia, superior al hombre en capacidades, pero inferior a él en juicio y reflexión. Al mismo tiempo, carece del instinto animal plenamente desarrollado, razón por la cual comete actos abominables y estúpidos (Jung, 2015b, p. 248).

¹¹ Ahora bien, ¿por qué Don Juan se enfrenta a su propia psique inconsciente a través de los fantasmas de Don Gonzalo y de Doña Inés? Según Jung, la psique posee su propio sistema de autorregulación, de manera que los procesos inconscientes tienen la finalidad de "compensar" los estados conscientes cuando estos ponen en peligro la totalidad de la psique (Jung, 2010, pp. 106-107).

¹² Como vimos en el marco teórico, la estructura de la psique está compuesta de cinco dimensiones inconscientes: la persona, la sombra, el ánima/animus, el espíritu, y el sí-mismo. En contraposición a toda esta estructura psíquica inconsciente, se encuentra el Yo en cuanto *sujeto de la consciencia*. Constituye el núcleo del aspecto consciente de la personalidad, a la que da continuidad e identidad, puesto que articula todos los actos conscientes en una unidad. Se encuentra limitado por todo aquello que la consciencia desconoce, sea externo o interno, ya que el conocimiento que aporta la consciencia es precisamente el fundamento del Yo (Jung, 2011, pp. 7-8).

¹³ *Trickster* significa embaucador, tramposo, estafador.

Dadas sus características, el *trickster* puede asimilarse sin problemas al concepto psicológico de *sombra*, constituyéndose así en su arquetipo fundamental. En tal sentido, el *trickster* es la figura colectiva de la *sombra*, puesto que encarna toda la negatividad depositada en esta. En la medida en que es asimilada por la consciencia, el arquetipo del *trickster* presente en la *sombra* aporta también elementos positivos a la personalidad (Jung, 2015b, p.254).

Cuando el arquetipo del *trickster* se manifiesta a través de la *sombra*, el *trickster* no es más que un granuja engreído; sin embargo, cuando el propio Yo se identifica con este arquetipo, nos enfrentamos a una personalidad psicopática de cierta peligrosidad. El Yo adoptará entonces todas las cualidades del *trickster*, de manera que estas ya no serán invasiones momentáneas de la *sombra* inconsciente, sino expresiones de un patrón de conducta constante promovido por la propia consciencia. Precisamente, este es el caso del *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, así como de la primera parte de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, en el que el *trickster* y el Yo se han identificado.

Sin embargo, como vimos en el acápite dedicado al arquetipo de Don Juan, este no es el caso del Don Juan Tenorio de VGC, puesto que, en esta nueva versión, el arquetipo fundamental es el *puer aeternus*. El *trickster* ha quedado relegado a ser un residuo de la impronta cultural del catolicismo español en la literatura. En tal sentido, en cuanto resultado de la represión social impuesta por la Iglesia a la sociedad, no es más que una figura que habita la *sombra* de la psique.

Concebir el *puer aeternus* como núcleo del alma española o de la psique universal masculina tiene implicancias de gran alcance. En primer término, este arquetipo trae consigo la regeneración, sea en el contexto de la vida social como en el de la individual. Por otro lado, también implica la posibilidad de un nuevo proceso de individuación, pues es uno de los arquetipos fundamentales del *sí-mismo*.

Sin embargo, la lectura que hace VGC de la figura de Doña Inés es, desde el punto de vista jungiano, incorrecta, pues ella representa al *ánima*, no a la Iglesia ni al matrimonio. A pesar de ello, esta lectura equivocada nos revela con mayor claridad la propia posición de VGC al respecto. En su perspectiva, el *ánima* ha desaparecido, pues la mujer-ideal, a pesar de acompañar en sus aventuras al héroe donjuanesco, pasa a un segundo plano. Esta lectura errónea proviene del rechazo, por parte de VGC, del mundo secular heredado del catolicismo.

Así, esta curiosa combinación de un *héroe* precristiano determinado por el arquetipo del *puer aeternus*, pero sin conexión con el *ánima*, o la Gran Madre, es indudablemente la expresión de una contradicción. Se trata de la conjunción de un arquetipo arraigado en la cultura antigua y de la negación del ideal tal como ocurre en la civilización contemporánea. En este sentido, VGC es deudor de su estética decadentista modernista, pues el Yo identificado con el *puer aeternus*, enfrentado al nihilismo moderno, no tiene más opción que empoderarse en su identidad, aunque para ello tenga que sacrificar la parte más preciada de su ser.

5. Conclusiones

El decadentismo modernista, especialmente el de VGC, consiste en la articulación del pasado clásico y del nihilismo moderno.

Gracias a la estética del decadentismo modernista, VGC ha podido reinterpretar las crónicas modernistas que le precedieron, puesto que ha combinado los elementos míticos de la antigüedad con los elementos nihilistas de la modernidad tardía.

La teoría de los arquetipos de lo inconsciente colectivo de C.G. Jung ha hecho posible la identificación del mito del *puer aeternus* y del arquetipo correspondiente como fundamento histórico-psicológico de la figura de Don Juan Tenorio y, por extensión, de la mentalidad española.

El alma española tiene como fundamento la experiencia de los místicos españoles. Tal experiencia tiene como elementos la unión de los opuestos, el ejercicio del amor hacia Dios, y el despliegue del intelecto de amor. Esta experiencia no es un saber exclusivo limitado a los conocedores, sino que se ha extendido a toda la civilización española por medio de diferentes canales. Está presente en el arte, en las costumbres, en las actitudes y, especialmente en los vínculos amorosos.

La figura de Don Juan Tenorio ha sido reinterpretada, no a partir del arquetipo del *trickster*, como ocurre en Tirso de Molina y en José Zorrilla, sino a partir del arquetipo del *puer aeternus*. Esto significa que la figura de Don Juan deja de ser concebida negativamente, como un aspecto de la *sombra* de la personalidad, y, en su lugar, es pensada como expresión de la regeneración de la vida, como un aspecto del *sí-mismo*.

La figura de Doña Inés ha sido reinterpretada, no a partir del arquetipo del *ánima*, como debería haber sido, sino como expresión de la represión social instaurada por la Iglesia católica. En este sentido, puede decirse que el aspecto femenino de la psique ha desaparecido en VGC, situación que traerá consigo el nihilismo, la desaparición de los ideales y la imposibilidad de una diferenciación mayor de la psique.

La articulación del *puer aeternus* y de la ausencia del *ánima* es el resultado de la experiencia estética del decadentismo modernista. En efecto, en ella se descubren un arquetipo precristiano y la negación secular poscristiana de otro arquetipo. De esta manera, el

modernismo se encuentra expresado en el redescubrimiento de una figura de la antigüedad, mientras que el decadentismo halla su expresión en el nihilismo secular.

6. Limitaciones y prospectiva

El estudio de los arquetipos en el marco de la historia de la literatura puede parecer engorroso; sin embargo, es muy útil a la hora de identificar las representaciones presentes tanto en las obras literarias como en la época en que fueron escritas. En realidad, se trata de un acercamiento teórico de carácter antropológico, ya que tiene por finalidad el descubrimiento de los presupuestos mítico-arquetípicos de tales representaciones.

En el caso de nuestra investigación, nos hemos limitado a aplicar las categorías arquetípicas de manera general, es decir, hemos identificado los arquetipos y el mito correspondiente. Sin embargo, la investigación hubiera podido extenderse si nos hubiéramos propuesto identificar, por ejemplo, las estructuras presentes en cada mito, así como su evolución específica. Tal investigación hubiera requerido más espacio, razón por la cual decidimos limitarla.

Finalmente, queda como promesa la realización y profundización de este tipo de investigaciones en un futuro cercano. Este Trabajo de Fin de Máster ha sido la oportunidad adecuada para iniciar un camino teórico nuevo.

Referencias bibliográficas

- Anchante Arias, J.A. (2011). Ficción y realidad en la narrativa de Ventura García Calderón. *Tomás G. Escajadillo. Aportes a la Crítica y a los estudios literarios. Actas del Coloquio Internacional de Crítica Literaria "Tomás G. Escajadillo", 08-10 julio del 2009*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- Arnas Mur, S. (2011). *El arte del retrato y de la biografía en Ramón Gómez de la Serna*. [Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza]. Zaguán. <http://zaguan.unizar.es>
- Baring, A. y Cashford, J. (2005). *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*. Fondo de Cultura Económica.
- Bowra, C.M. (1951). *La herencia del simbolismo*. Editorial Losada.
- Campbell, J. (2005). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.
- Carter A. E. (1958). *The idea of decadence in french literatura 1830-1900*. University of Toronto Press.
- Castro, B. (2009). Introducción. En Rodó, J.E. *Ariel*. Ediciones Cátedra.
- Cirlot, J-E. (1991). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor S.A.
- Colombi, B. (2020). La crónica modernista. Para una arqueología de su crítica. *Textos híbridos. Revista de Estudios sobre Crónica y Periodismo Narrativo*, 7(2), 5-17.
- Conejero, M. de los A. (1985). Rubén Darío, crítico literario. *Anales de literatura hispanoamericana*, 14, 223-236.
- Chiampi, I. (2000). *Barroco y modernidad* (cap. III, pp. 60-83). Fondo de Cultura Económica.
- Delgado, W. (1984). *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Ediciones Rikchay Perú.
- Durand, G. (1974). *La imaginación simbólica*. Amorrortu Editores.
- Eliade, M. (1974). *Tratado de historia de las religiones*. Tomo I. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- _____. (1999). *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Volumen I. *De la Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis*. Editorial Paidós.

- Ellenberger, H. (1970). *El descubrimiento del inconsciente. Historia y evolución de la psiquiatría dinámica*. Editorial Gredos.
- Escobar, A. (1960). *La narración en el Perú*. Librería-Editorial Juan Mejía Baca.
- Estébanez Calderón, D. (2001). *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial.
- Filhol, B. (2013). *El Perú en la narrativa de Ventura García Calderón*. [Tesis doctoral, Universidad de Alicante]. Rua.
https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/36318/1/Tesis_benoit_filhol.pdf
- Franz, M.-L. Von. (2006). *El Puer Aeternus*. Editorial Kairós.
- Frazer, G. (2014). *La rama dorada. Magia y religión*. Fondo de Cultura Económica.
- Frye, N. (1991). *Anatomía de la crítica*. Monte Ávila Editores.
- Fuente Ballesteros, R. de la y Pascual Gay, J. A. (2020). Introducción. En Darío, R. *Los raros*. (pp. 9-170). Ediciones Cátedra.
- García Calderón, V. (1908). *Frívolamente. Sensaciones parisienses*. Garnier Hermanos.
- _____. (1910). *Del romanticismo al modernismo*. Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas Ollendord.
- _____. (1920). *Semblanzas de América*. Ediciones Cervantes.
- _____. (1941). *1911 novela peruana*. La novela hispano-americana.
- _____. (1947). *Páginas escogidas*. Javier Morata.
- _____. (1986). Nosotros. En *Obras Escogidas*. Prólogo, selección y notas de Luis Alberto Sánchez. (pp. 507-625). Ediciones Edubanco.
- _____. (1986). En la verbena de Madrid. En *Obras Escogidas*. (pp. 199-293). Ediciones Edubanco.
- _____. (2011). *Narrativa completa*. Tomo I. *1911 novela peruana*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gómez Carrillo, E. (1986). Ventura García Calderón, cronista. En García Calderón, V. "Bajo el clamor de las sirenas". *Obras Escogidas*. (pp. 103-108). Ediciones Edubanco.
- González, A. (1987). *El intelectual moderno en Hispanoamérica*. Editorial Gredos.

- Gonzales Alvarado, O. (2011). Evaristo Galindo y 1911. La novela oculta de Ventura García Calderón. En *Ideas, intelectuales y debates en el Perú*. (pp. 323-357). Universidad Ricardo Palma.
- Henderson, J.L. (2002). Los mitos antiguos y el hombre moderno. En Jung, C.G. *El hombre y sus símbolos*. (cap. II, pp. 103-156). Caralt Editor.
- Henríquez Ureña, M. (1954). *Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Hugo, F. (1974). *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*. Seix Barral.
- Jung, C.G. (1970). Consideraciones psicológicas sobre la naturaleza de lo psíquico. En *Arquetipos e inconsciente colectivo* (pp.103-171). Editorial Paidós.
- _____. (2010). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Editorial Paidós.
- _____. (2015a). Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo. En *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. (pp. 3-40). Obra Completa. Volumen 9/1. Editorial Trotta.
- _____. (2015b). Acerca de la psicología de la figura del *trickster*. En *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Obra completa. Volumen 9/1. (pp. 239-256). Editorial Trotta.
- Loayza, L. (1990). *Sobre el Novecientos*. Hueso Húmero Ediciones.
- Marañón, G. (1940). *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*. Espasa-Calpe.
- Martino, P. (1948). *Parnaso y simbolismo (1850-1900)*. Librería y Editorial "El Ateneo".
- Meyer-Minnemann, K. (1984). La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea de fin de siglo: puntos de contacto y diferencias. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII (2), 431-445.
- Mora, G. (1996). *El cuento modernista hispanoamericano*. Latinoamericana Editores.
- Mostajo, F. (1896). Los modernistas peruanos. *La Neblina* 12, 13, 14. San Marcos
- Nájar, J. (2011). La narrativa francesa de Ventura García Calderón: tapices flamencos por el revés. En Silva-Santisteban, R. (ed.). *Ventura García Calderón. Narrativa Completa II*. (pp. 7-34). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Olivares, J. (1980). La recepción del decadentismo en Hispanoamérica. *Hispanic Review*, 48 (1), 57-76.

- Planas, P. (1994). *El 900. Balance y recuperación*. CITDEC.
- Pratt, D. (2005). El mito de Don Juan. *Revista de Estudios Taurinos*, (19/20), 167-190.
- Puchol, M. (2017, septiembre 27). *En busca de Don Juan: Psicoanálisis del mito* [Conferencia].
Lecturas y relecturas, Instituto Cervantes, Universidad de Alcalá, España.
<https://mercedespuchol.com/es/category/conferencias/>
- Rénique, J.L. (2015). *Imaginar la nación. Viajes en busca del 'verdadero Perú' (1881-1932)*.
(pp.145-166). Instituto de Estudios Peruanos, Fondo Editorial del Congreso del Perú y
Ministerio de Cultura.
- Rodó, J.E. (2009). *Ariel*. Ediciones Cátedra.
- Sánchez, L.A. (1986). Presentación. En García Calderón, V. *En la verbena de Madrid. Obras
escogidas*. (pp. 201-205). Ediciones Edubanco.
- Schulman, I.A. (1969). *El modernismo hispanoamericano*. Centro Editor de América Latina.
- Siskind, M. (2016). *Deseos cosmopolitas*. Fondo de Cultura Económica.
- Sumalavia R. (2014). *La prose moderniste péruvienne et la vision de la modernité chez Manuel
González Prada, Clemente Palma et Ventura García Calderón* [Tesis doctoral, Université
Michel de Montaigne-Bordeaux III]. Hal Theses. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01142505>
- Tamayo Vargas, A. y Ortega, J. (eds.). (1966). *Abraham Valdelomar y Ventura García Calderón*.
Editorial litográfica La Confianza.
- Tamayo Vargas, A. (1973). Prólogo. En García Calderón, V. *La venganza del cóndor*. (pp. 7-13).
Ediciones PEISA.
- Ubilluz, J.C. (2017). *La venganza del indio. Ensayos de interpretación por lo real en la narrativa
indigenista peruana*. Fondo de Cultura Económica.
- Valenzuela Garcés, J. (2011). La experiencia narrativa de Ventura García Calderón: del
decadentismo modernista a la cuentística del exotismo regionalista. En Silva-Santisteban,
R. (ed.). *Ventura García Calderón. Narrativa Completa I*. (pp. 9-61). Pontificia Universidad
Católica del Perú.
- Vásquez, L. (2003). "El burlador de Sevilla y convidado de piedra" como comedia palatina. En
Galar, E. y Oteiza B. (eds.). *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de
Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO*. GRISO/Revista Estudios.

Wellek, R. (1983). El término y el concepto de simbolismo en la historia literaria. En *Historia literaria. Problemas y conceptos*. (pp. 221-244). Laia.

Zola, É. (2002). La novela experimental. En *El naturalismo*. (pp. 41-94). Península.

Zorrilla, J. (1996). *Don Juan Tenorio*. Alianza Editorial.

Zugasti Zugasti, M. (2003). Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro. En Galar, E. y Oteiza B. (eds.). *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO*. GRISO/Revista Estudios.