Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Literatura

La construcción de la imagen de la mujer en el cuento peruano: el caso de *Actualidades* (1903-1908)

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Literatura

AUTOR

Julia Valeria MARTELL CARO

ASESOR

Dr. Marcel Martín VELÁZQUEZ CASTRO

Lima, Perú

2026



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Martell, J. (2026). *La construcción de la imagen de la mujer en el cuento peruano: el caso de Actualidades (1903-1908)*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Julia Valeria Martell Caro
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	71137393
URL de ORCID	https://orcid.org/0009-0006-9154-5947
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Marcel Martín Velázquez Castro
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	09533945
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-5770-8400
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	María Yolanda Westphalen Rodríguez
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	07944939
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Arquímedes Américo Mudarra Montoya
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	07938890
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Agustín Prado Alvarado
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	09598372
Datos de investigación	

Línea de investigación	E.3.1.5. Estudios de género E.3.7.3. Literatura peruana del siglo XX y XXI
Grupo de investigación	Literatura y arte: prensa, cultura visual y redes trasatlánticas entre Europa y América Latina - LITARTMO
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	Edificio: Universidad Nacional Mayor de San Marcos País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Lima Latitud: -12.056445 Longitud: -77.085994
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2024-2026
URL de disciplinas OCDE	Estudios de literatura general: https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03 Literaturas específicas: https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Profesional de Literatura

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN LITERATURA

El presente Jurado de tesis, integrado por la Dra. María Yolanda Westphalen Rodríguez (Presidente), Dr. Marcel Martín Velázquez Castro (Asesor), Dr. Arquímedes Américo Mudarra Montoya (Informante) y Lic. Agustín Prado Alvarado (Informante), se reunió en sesión presencial el 22 de setiembre de 2026 desde las 15:00 horas, para calificar la sustentación de la tesis titulada **La construcción de la imagen de la mujer en el cuento peruano: el caso de *Actualidades* (1903-1908)** presentada por la bachiller Julia Valeria Martell Caro, para optar el Título Profesional de Licenciada en Literatura.

Después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó la calificación de 19, equivalente APROBADO CON MÁXIMOS HONORES de acuerdo con lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Pregrado.

(19) DIECINUEVE

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el Título Profesional de Licenciada en Literatura a la bachiller Julia Valeria Martell Caro.

Concluido el acto académico a las 4:00 PM, firman la presente acta por duplicado.

Dra. María Yolanda Westphalen Rodríguez
Presidente
Principal T.C.

Dr. Marcel Martín Velázquez Castro
Jurado Asesor
Principal T.C.

Dr. Arquímedes Américo Mudarra Montoya
Jurado Informante
Principal D.E.

Lic. Agustín Prado Alvarado
Jurado Informante
Auxiliar T.C.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
Universidad del Perú, Decana de América

Anexo 1
CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo, Marcel Martín Velázquez Castro en mi condición de asesor acreditado con el Dictamen de la EP N° 010-EPLIT-FLCH/2026 de la tesis, cuyo título es "La construcción de la imagen de la mujer en el cuento peruano: el caso de *Actualidades* (1903-1908)" presentado por la bachiller Julia Valeria Martell Caro, para optar el título profesional de Licenciada en Literatura,

CERTIFICO que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual. Según la revisión, análisis y evaluación mediante la plataforma PIDS, el documento evaluado cuenta con el 7% de similitud, nivel PERMITIDO para continuar con los trámites correspondientes y para su **publicación en el repositorio institucional.**

Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno de los requisitos para la obtención del título profesional de Licenciada en Literatura.

Lima, 17 de setiembre de 2026

Firma del Asesor: 

Nombres y Apellidos del asesor: Marcel Martín Velázquez Castro
DNI: 09533945

La vigencia del presente certificado corresponde a un período de noventa (90) días desde la fecha de su emisión; siempre que no haya observaciones en el texto durante el proceso de revisión por el jurado informante o surja alguna contingencia.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN **3**

ANTECEDENTES Y MARCO CRÍTICO DEL MODERNISMO PERUANO: PRENSA, CUENTO E IMAGINARIOS FEMENINOS **5**

1. Estudios sobre prensa 5
    1.1. Revistas de entresiglos 7
    1.2. Revista Actualidades (1903-1908) 9
        1.2.1. Presentación de la revista 10
        1.2.2. Estudios previos sobre Actualidades 13
2. La crítica sobre el modernismo y el cuento modernista peruano 15
    2.1. El horizonte modernista 16
    2.2. El cuento modernista 17
    2.3. Autores peruanos en Actualidades 21
3. La imagen de la mujer en el modernismo peruano 22
    3.1. Desde una perspectiva masculina 23
    3.2. Desde una perspectiva femenina 26
4. Síntesis 29

LA MUJER EN EL IMAGINARIO LITERARIO **31**

1. La crítica literaria desde una perspectiva feminista 31
2. Una exploración literaria de imágenes de mujer 36
    2.1. Literatura del siglo XIX (Romanticismo y realismo) 37
    2.2. Literatura del siglo XX (feminismo) 39
    2.3. Imágenes de mujer para la investigación 41
3. Género y percepciones: estereotipos en la literatura 41
    3.1. Estereotipos 41
    3.2. Estereotipos de género 43
    3.3. Estereotipos femeninos 46
        3.3.1. Imágenes normativas 47
        3.3.2. Imágenes condenables 48

CARACTERIZACIÓN Y ANÁLISIS DEL CORPUS **52**

1. Caracterización del corpus 52
2. Segmentación y análisis del corpus 59
    2.1. Cuentos vinculados al rol doméstico y al espacio privado 59
    2.2. Cuentos vinculados a la movilidad social y el espacio público 69
    2.3. Cuentos vinculados al cuerpo y la sexualidad 74
    2.4. Cuentos vinculados a la religión y la espiritualidad 82
    2.5. Cuentos vinculados a la actividad intelectual y cultural 88

2.6. Cuentos vinculados al trabajo y al dinero 93
2.7. Cuentos vinculados a la guerra y al conflicto 106

CONCLUSIONES **109**

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS **112**
1. Bibliografía primaria 112
2. Bibliografía secundaria 114
3. Bibliografía terciaria 118

ANEXO **124**

INTRODUCCIÓN

La prensa ilustrada ocupó un lugar fundamental en la formación de la cultura escrita peruana de inicios del siglo XX. En un contexto marcado por el crecimiento urbano, la modernización de los medios de impresión y la ampliación progresiva del público lector, las revistas se consolidaron como espacios donde circulaban noticias, crónicas, ensayos, ilustraciones y textos literarios que contribuían a la construcción del imaginario social de la época. Entre estas publicaciones destacó *Actualidades* (1903-1908), revista que reunió una amplia producción nacional y extranjera y que permitió la difusión de una importante cantidad de cuentos.

A pesar de la relevancia que tuvo *Actualidades* dentro del panorama cultural peruano, gran parte de los cuentos publicados en sus páginas permanecen poco estudiados. La crítica literaria se ha concentrado principalmente en autores y obras canónicas, dejando de lado la producción narrativa difundida en revistas periódicas, así como el papel que estas desempeñaron en la construcción y difusión de determinados modelos culturales. En consecuencia, todavía existen vacíos respecto al estudio de los cuentos publicados en *Actualidades*, de sus autores y de las representaciones sociales que transmitieron a sus lectores.

La presente investigación parte del interés por analizar la imagen de la mujer construida en los cuentos escritos por autores peruanos y publicados en *Actualidades* entre 1903 y 1908. Se considera que estas narraciones no solo constituyen manifestaciones literarias, sino también discursos que participaron en la difusión de ideales, estereotipos y modelos de comportamiento femenino en un periodo caracterizado por profundas transformaciones sociales y culturales. En ese sentido, la investigación busca responder de qué manera los cuentos representan a los personajes femeninos y qué modelos de feminidad proponen dentro del contexto peruano de inicios del siglo XX.

Para alcanzar este propósito, el trabajo se sustenta en la revisión y recopilación de la totalidad de los cuentos publicados durante los seis años de vida de la revista. A partir de este corpus se elaboró un catálogo bibliográfico que permitió identificar autores, cantidad de publicaciones y características generales de los relatos. Posteriormente, se seleccionaron los cuentos escritos por autores peruanos y se analizaron las representaciones femeninas presentes en ellos desde una perspectiva vinculada a los estudios de género y a la historia cultural de la prensa.

Asimismo, esta investigación busca contribuir a dos líneas de estudio. Por un lado, a los estudios sobre prensa periódica peruana, mediante la recuperación y organización de un conjunto de cuentos que hasta el momento no habían sido catalogados de manera sistemática. Por otro lado, aporta a los estudios feministas al examinar cómo la literatura publicada en revistas participó en la construcción de modelos de feminidad y en la difusión de valores asociados al papel de la mujer dentro de la sociedad peruana.

La tesis se organiza en tres capítulos, además de las conclusiones finales. El primer capítulo, «Antecedentes y marco crítico del modernismo peruano: prensa, cuento e imaginarios femeninos», presenta el estado de la cuestión de la investigación. En él se revisan los estudios sobre la prensa de entresiglos y la revista *Actualidades* (1903-1908), así como los principales aportes de la crítica sobre el modernismo peruano, el cuento modernista y las investigaciones dedicadas a la representación de la mujer dentro de este horizonte literario.

El segundo capítulo, «La mujer en el imaginario literario», desarrolla el marco teórico que sustenta la investigación. En esta sección se abordan los aportes de la crítica literaria desde una perspectiva feminista, los estudios sobre las imágenes de mujer en la literatura y los conceptos de estereotipo, estereotipo de género e imaginario femenino. A partir de estas

propuestas se establecen las categorías de análisis que orientan el estudio de los cuentos y permiten identificar las principales representaciones femeninas presentes en el corpus.

El tercer capítulo, «Caracterización y análisis del corpus», presenta la descripción del corpus recopilado y el análisis de los cuentos escritos por autores peruanos publicados en *Actualidades*. En primer lugar, se explica el proceso de caracterización y segmentación del corpus; posteriormente, los relatos se analizan a partir de siete ejes temáticos: rol doméstico y espacio privado, movilidad social y espacio público, cuerpo y sexualidad, religión y espiritualidad, actividad intelectual y cultural, trabajo y dinero, y guerra y conflicto. Esta organización permite identificar las imágenes de mujer predominantes, los estereotipos de género que articulan los relatos y la forma en que estos contribuyen a la construcción del imaginario femenino difundido por la revista.

Luego, se presentan las conclusiones generales de la investigación, en las que se sintetizan los principales hallazgos obtenidos y se proponen algunas líneas de investigación que podrían desarrollarse en futuros estudios sobre el cuento peruano publicado en la prensa de inicios del siglo XX.

Para finalizar, quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a mi asesor, el Dr. Marcel Velázquez Castro, por su orientación, sus observaciones y su constante acompañamiento durante el desarrollo de esta investigación. Sus comentarios y sugerencias permitieron enriquecer este trabajo desde sus primeras etapas hasta su versión final.

Agradezco también a la Biblioteca Central Pedro Zulen de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la cual preserva el patrimonio documental consultado para esta investigación y que hizo posible el acceso a las fuentes primarias.

Por último, expreso mi gratitud a mi familia por su apoyo permanente durante todo este proceso y, de manera muy especial, a mi madre, por su paciencia, su confianza y su apoyo incondicional en cada etapa de mi formación académica. Asimismo, dedico esta investigación a la memoria de mi abuela, quien, aunque ya no se encuentra físicamente conmigo, continúa siendo una fuente constante de fortaleza e inspiración. Su cariño, sus enseñanzas y el amor con el que siempre me acompañó siguen presentes en cada uno de mis logros. Confío en que, desde el cielo, comparte conmigo la alegría de haber culminado este trabajo.

ANTECEDENTES Y MARCO CRÍTICO DEL MODERNISMO PERUANO: PRENSA, CUENTO E IMAGINARIOS FEMENINOS

El objetivo del presente trabajo es analizar la construcción de la imagen de la mujer en cuentos modernistas escritos por autores peruanos en la revista *Actualidades* (1903-1908). Se debe considerar que, a inicios del siglo XX, existía una clara relación entre el modernismo y la prensa, debido a la presencia de cuentos y poemas modernistas en las revistas de entresiglos, los cuales tenían un papel relevante en la difusión de estereotipos y roles de género en la sociedad peruana.

En ese sentido, los antecedentes de la investigación se manejarán por medio de una segmentación en tres ejes temáticos principales: estudios sobre prensa del periodo en el que sitúa la revista, estudios sobre el horizonte modernista y cuento modernista peruano, y estudios sobre la imagen de la mujer en el modernismo peruano, ya que cada uno de estos apartados ayudará a tener una comprensión global sobre el periodo en el que se publicaron los cuentos y el campo hegemónico social y literario de la época.

1. Estudios sobre prensa

Respecto al primer eje, este será dividido en dos temas centrales: el papel de las revistas de entresiglos y el contexto en el que se inscriben, y, en un nivel más específico, el análisis de la revista *Actualidades*. Las publicaciones periódicas de fines del siglo XIX e inicios del XX no solo cumplieron una función de difusión cultural, sino que se convirtieron en espacios privilegiados para la circulación de ideas, la consolidación de proyectos literarios y la construcción de imaginarios sociales. Su carácter híbrido, que combinaba prensa y literatura, las volvió un medio particularmente influyente en la configuración de discursos sobre la nación y la definición de modelos de conducta vinculados al género.

Existen numerosos autores que, desde diversas perspectivas, han marcado un inicio en el estudio de medios impresos. Estos investigadores han planteado enfoques que permiten comprender las publicaciones periódicas más allá de su carácter informativo, es decir, como espacios donde también se construyen representaciones culturales.

En esa línea, Darnton (1982) publica un artículo en el que explica la historia del libro y los actores que conforman el circuito de publicación y venta de los mismos. Si bien su estudio aborda un objeto de estudio que tiene marcadas diferencias con la prensa, se puede resaltar el vínculo que demuestra entre el libro y el contexto social y cultural en el que se inscribe:

> La historia del libro se ocupa de cada fase de este proceso y del proceso en su conjunto, con todas sus variaciones en el espacio y el tiempo y todas sus relaciones con otros sistemas, económicos, sociales, políticos y culturales, en el medio circundante (p. 138).

Además, las publicaciones periódicas también eran intervenidas por una gran variedad de personas que conformaban un sistema de producción y venta: los escritores, directores, caricaturistas, impresores, vendedores, etc. De esa manera, la segmentación del circuito editorial que realiza Darnton (1982) también puede compararse con el proceso que sigue la prensa de diversos países.

Por otro lado, McKenzie (1999) aborda el estudio de los textos desde el análisis bibliográfico y la sociología. Este investigador concuerda con Darnton (1982) en la importancia de abordar el circuito de comunicaciones propio de los libros, pero ampliándolo a diversos productos impresos. El investigador insiste en que se debe considerar a la cadena completa de agentes involucrados en la existencia de los textos, puesto que cada uno de ellos interviene en el proceso editorial, ya que introducen decisiones, variaciones y mediaciones

que transforman el texto constantemente. Esto resulta clave para el estudio de la prensa, ya que, como se mencionó, también se producen de manera colectiva, adempas de estar sujetos a aspectos propios, como la periodicidad, convivencia de distintos géneros dentro de una misma publicación, disposición gráfica, etc.

Es así como McKenzie (1999) advierte la problemática de estudiar los textos al margen de la cultura y la sociedad en las que se inscriben. Para el autor, esta limitación puede superarse desde la sociología de los textos, entendida como una perspectiva que "se refiere a una historia del libro y, de hecho, de todas las formas impresas, incluidos los textos efímeros, como registro de los cambios culturales, tanto en la civilización de masas como en la cultura minoritaria" (pp. 30-31).

Asimismo, plantea la necesidad de analizar no solo el contenido de los textos, sino también las formas materiales en los que estos se presentan y circulan. Para McKenzie (1999) las decisiones materiales de los impresos, como la tipografía, la disposición en la página, el soporte, la elección de colores, etc., también contribuyen al sentido de las obras, pues también tienen un impacto entre la relación del texto y los lectores. De esta manera, el autor plantea una mirada transversal que analiza diversos niveles de los productos impresos, considerando el contenido y la forma.

En ese sentido, McKenzie (1999) le brinda importancia a los textos relegados por la crítica literaria, pero que resultan fundamentales para entender la historia cultural de un país. La prensa, desde su perspectiva, son registros de las transformaciones sociales, ya que evidencia las prácticas de lectura, las formas de sociabilidad y la forma en la que influye a sus lectores. De esta forma, los impresos constituyen un objeto de estudio propio, en donde aspectos materiales y de producción pueden ser analizar con el mismo interés que el contenido textual.

Los conceptos planteados por McKenzie (1999) se relacionan directamente con las ideas propuestas por Velázquez (2009). Este investigador propone la noción de "república de papel", la cual permite entender la prensa como un sistema donde los discursos escritos y visuales, conjuntamente, reflejan e interpretan la realidad de un país. Así, la prensa se debe entender como un espacio que produce sentidos que, en muchos casos, van más allá de la intención original de los autores.

Las publicaciones periódicas participan activamente en la configuración de imaginarios sociales, ya que contribuyen tanto a la reproducción de valores dominantes como a la aparición de nuevas formas culturales que dialogan con lo popular. A ello se suma la importancia del soporte material de la revista, pues, como también lo mencionó McKenzie (1999), elementos como su organización interna, sus secciones, su diseño o su uso de imágenes influyen directamente en la manera en que los contenidos son recibidos por los lectores.

De manera similar, un trabajo central sobre las revistas culturales del periodo de entresiglos es el de Tarcus (2020). En su investigación, de manera similar que los autores antes mencionados, propone que las revistas se vinculan con un proceso más amplio de transformación del campo intelectual, en el cual los escritores comienzan a asumir un rol más definido dentro de los circuitos de producción y difusión. Así, la prensa también se constituye como un medio donde se establecen debates y se construyen redes intelectuales dentro del campo literario.

En consecuencia, más que entender las revistas culturales únicamente por su especialización temática, resulta más pertinente considerarlas como plataformas desde las cuales distintos grupos buscan posicionar determinadas agendas culturales. Para la presente investigación, se tomará la definición de Tarcus (2020) al respecto:

> Nos atendremos aquí a nuestra definición de revistas culturales como voceros de grupos que se proponen postular una agenda y desplegar una política cultural,

> mediante una intervención en el campo intelectual que adopta la forma de un juego de disputas y alianzas con otras revistas por el reconocimiento, el prestigio y la legitimidad (p. 29).

De este modo, las revistas no solo reflejan el contexto en el que surgen, sino que también actúan como agentes que intervienen en la configuración de discursos sobre la nación, la modernidad o la identidad. En el caso latinoamericano, y particularmente en el Perú, estas publicaciones desempeñaron un papel fundamental en la circulación de ideas y en la consolidación de un espacio intelectual en el que se debatieron los principales problemas culturales y sociales de la época.

Así, en el marco de la presente investigación, los aportes de los autores mencionados evidencian que los cuentos pueden ser abordados como unidades autónomas que están en relación directa con el medio que los contiene: su ubicación dentro del número, su relación con secciones específicas, su proximidad a noticias o anuncios, las ilustraciones que los acompañan e incluso su extensión o fragmentación responden a lógicas propias del medio periodístico.

En ese sentido, el estudio de *Actualidades* resulta clave porque permite observar de manera concreta cómo diversos procesos sociales y culturales se materializaron en el Perú. Se trata de una revista que no solo reunió a escritores de distintas generaciones, sino que también dialogó con tendencias internacionales y con la estética modernista en pleno desarrollo. De este modo, su análisis no se limita a revisar sus contenidos literarios, sino que busca entender la función cultural que desempeñó dentro de la sociedad limeña de entresiglos, así como la manera en que contribuyó a moldear el mundo moderno a través de la prensa.

1.1. Revistas de entresiglos

Las revistas de entresiglos constituyen un pilar fundamental del presente trabajo, ya que el corpus que se va a analizar se inscribe en una de estas. Se debe comprender que en el contexto social en el que trabaja es uno donde abundan los cambios de paradigma, debido a que comienza un proceso de modernización que incluye a toda Latinoamérica. En ese sentido, las revistas tuvieron un rol importante en la trasmisión de nuevos valores y expectativas de cada país, ya sea por medio de artículos reflexivos, de noticias o de textos narrativos.

Un aspecto que se debe destacar son las revistas ilustradas que tomaron relevancia en las primeras décadas del siglo XX. Al inicio del siglo XIX, la prensa peruana no solía incluir material gráfico, en gran medida debido a la ausencia de tecnologías como la fotografía, por lo que se privilegiaba el contenido escrito, que en muchos casos constituía la totalidad de los números publicados. Esto fue cambiando gradualmente, primero en otros países, como Argentina, y finalmente llegando a cobrar relevancia en el Perú en el periodo mencionado.

Respecto a este punto, Velázquez (2009) menciona que durante el siglo XIX en el Perú, el mundo de lo impreso configuró un ámbito de intercambio diverso donde comenzaron a delinearse las nociones iniciales de nación, junto con distintas identidades, imaginarios colectivos y modos de relación con los lectores. De ahí, la importancia de la cultura gráfica en el país, el cual atravesaba diversos cambios sociales y culturales que tenían un impacto directo en la prensa epocal.

En esa misma línea, el investigador Wood (2019) analiza distintas revistas peruanas ilustradas del periodo como *La ilustración peruana, El correo del Perú,* etc., con el objetivo de explicar cómo la fotografía e ilustraciones tuvieron un papel central en la difusión de este tipo de medios impresos:

> Las revistas ilustradas pueden, entonces, considerarse simultáneamente como causa y efecto de la modernidad: eran una causa de nuevas formas de pensar por los textos

> que exploraban temas científicos, por el uso de imágenes para construir una idea del Perú como Nación-estado que formaba parte del mundo occidental, y por la presencia de avisos que confirmaban su lugar en el mercado capitalista internacional. (p. 457).

Como se puede observar, las revistas ilustradas mantuvieron un vínculo estrecho con la modernidad; sin embargo, es importante precisar que la publicidad en la prensa peruana no se inicia con estas revistas. Desde el siglo XIX, periódicos como *El Comercio* (1839) ya incluían avisos, y publicaciones como *El Correo del Perú* (1871–1878) desarrollaron secciones publicitarias más sistemáticas. En ese sentido, las revistas ilustradas de inicios del siglo XX no introducen la publicidad, sino que intensifican su dimensión visual al introducir más ilustraciones.

Este cambio, como menciona Rodríguez (2023), se relaciona con la incorporación progresiva de técnicas como el fotograbado, la litografía y la entrada de la fotografía en la prensa peruana en el periodo de entresiglos. En ese contexto, la imagen adquiere un papel central, en sintonía con un proceso más amplio de expansión de la cultura visual. Así, estas revistas se convierten en un espacio atractivo para comerciantes y empresas que buscaban ofrecer productos y servicios mediante anuncios visualmente más elaborados.

De esta manera, se configuró un sistema en el que un mayor número de personas se incorporó al campo social y literario, pues los textos narrativos comenzaron a incluir imágenes y, en consecuencia, a ser considerados accesibles para públicos más diversos. A partir de ello, se crearon apartados específicamente dirigidos a la mujer, que incluían consejos de moda y belleza, así como secciones infantiles en las que la imagen cumplía un papel central.

Respecto a este nuevo horizonte de lectores, se tiene el estudio de la autora Fletcher (1981), quien analiza los cuentos modernistas dentro de diferentes periódicos y diarios de la prensa argentina (*La Argentina*, *Artes y Letras, Buenos Aires Ilustrados*, etc.), centrándose en las reproducciones que se hacían de los relatos de Ruben Darío, y de los escritores argentinos. El enfoque del estudio también evidencia la relación de la prensa con el modernismo, lo que se puede tomar como referencia para el caso peruano. Como menciona:

> Así, por un lado negativo—la escasez de libros, y por otro positivo—la abundancia de publicaciones periódicas (los diarios, las revistas, los periódicos, los almanaques, las gacetas), resultó que fuesen éstos en donde más se leyeron los escritos modernistas. El papel de estas publicaciones fue indispensable en la difusión del modernismo como nunca lo fue para los otros movimientos. (p. 17).

Asimismo, se puede mencionar la investigación de Marín (2016), quien analiza dos revistas colombianas (*El Gráfico* y *Cromos*) que mantienen similitud con *Variedades* y *Actualidades* en el hecho de articular el sistema de prensa y publicidad, a la vez que abrían el campo periodístico a diversos sectores sociales. Según se menciona:

> La prensa y, sobre todo, las revistas, como productos culturales y comerciales, evidencian en su materialidad y en sus contenidos ambos aspectos de esta distinción social: el económico y el simbólico, y permiten revisar el proceso concomitante de la diversificación del público lector en la época. (p. 185).

Esto resulta relevante porque *Actualidades* es una revista ilustrada que, a lo largo de sus distintos números, destinaba varias páginas a la publicidad. Asimismo, si bien desde sus inicios acompañaba las noticias con ilustraciones, a partir de su tercer año comenzó a incorporar dibujos también en los textos narrativos, como los cuentos, lo que favoreció el interés de un público más amplio. A ello se suma la aparición de los ilustradores, quienes gozaban de cierta popularidad y contribuían, aún más, a incentivar la suscripción a la revista.

En esa línea, puede evidenciarse la estrecha relación que se establece entre la prensa y el modernismo, pues precisamente estas nuevas estrategias empleadas para atraer a un mayor número de lectores permitieron ampliar el alcance de las publicaciones dentro de la población peruana. De este modo, se asumía que los contenidos difundidos a través de la prensa ejercían una influencia significativa en la mentalidad y en las prácticas culturales de la sociedad.

Un ejemplo de análisis de revistas más cercano al contexto peruano es el de la revista chilena *Zig-Zag*, a la que diversos investigadores dedican un estudio detallado en el libro *Concisa, original y vibrante: lecturas sobre la revista Zig-Zag*. Al igual que las revistas peruanas de entresiglos, *Zig-Zag* desempeñó un papel central en la consolidación de los ideales modernistas en la nación chilena, debido a su amplia popularidad y a la diversidad de temáticas que abordaba. Esta experiencia resulta comparable a la de *Actualidades*, pues en sus páginas también se discutían asuntos variados y la revista gozó de una notable aceptación por parte del público peruano. Es así que se puede comparar con lo que dicen Dussaillant y Urzúa (2020) respecto a *Zig-Zag:* "[...] esta se esboza como una revista que acompañó los procesos de modernización del Chile de inicios de siglo XX y así ayuda a comprender, entre otros fenómenos, el desarrollo industrial, político, social y cultural del país." (p. 11-12).

En el caso peruano, el autor Juan Espinoza (2015) realiza varios estudios respecto a la relación del caso específico de la revista *Variedades* con el cambio de la República Aristocrática y el inicio del Oncenio de Leguía. Espinoza menciona que para el nuevo proyecto de nación que se estaba formando en el Perú se buscaba delegar roles específicos a los distintos individuos peruanos, de manera que se comenzó a revalorar lo criollo y a tomar como inspiración literaria los eventos populares como el carnaval. En ese contexto, *Variedades* surge como un medio que apoya el proyecto que busca que todas las clases del Perú se comprometan a la modernización del país. Este será un tema que también se repetirá en *Actualidades*, ya que ambas revistas mantenían líneas editoriales similares, dándole importancia incluso a las provincias del país por medio de apartados donde representaban lugares importantes de cada ciudad o abrían el campo literario a escritores de distintos departamentos del Perú.

No obstante, se debe considerar que en el contexto de modernización también surgió una élite que buscaba excluir lo popular del nuevo proyecto de nación que estaba en formación. En ese sentido, *Variedades* se modeló como una revista que si bien aceptaba el discurso de la élite modernizadora, también apoyaba lo criollo-popular. De todas maneras, es evidente que, como menciona Espinoza (2015), también se originaron estereotipos de género que buscaban indicar conductas aceptables en la nueva sociedad, para lo cual la revista toma un rol central:

> *Variedades* fue una institución editorial y una red comunicativa que aportó en el proceso de elaborar y transmitir determinados modelos de comportamiento femeninos y masculinos propios de la racionalidad moderna. La revista, en su intención de conectar e impactar en sus lectores, pretendió «modelar sus conductas» en una suerte de proceso de disciplinamiento. (p. 115).

Así, se nota cómo se dio la construcción de roles de género específicos, los cuales tomaron la revista como un soporte de difusión, ya que estaban en un periodo en el que el público lector femenino aumentaba cada vez más. Sobre los estereotipos se ahondará en el tercer apartado de esta sección, ya que profundizan en la imagen que los redactores, en su mayoría hombres, buscaban consolidar en el público femenino.

1.2. Revista *Actualidades* (1903-1908)

Para esta sección, se dividirá el estudio de los antecedentes en dos apartados. En primer lugar, se detallarán aspectos materiales de la revista para poder comprender el contexto y formato

que se manejaba para la publicación. En segundo lugar, se pasará a mencionar estudios previos que hayan analizado cualquier aspecto de misma, tanto a nivel textual como a nivel gráfico.

1.2.1. Presentación de la revista

Actualidades fue una revista peruana publicada entre 1903 hasta 1908, una época llena de cambios que representaban el tránsito de un siglo a otro. Durante sus años de publicación contó con una gran fama debido a la popularidad de sus colaboradores y del novedoso uso de ilustraciones que acompañaban los textos y noticias. Ello se menciona en la página web del portal "Fuentes Históricas del Perú": "Junto con *Prisma, Variedades, Lulú, Mundial* y otros, forma parte del grupo de revistas ilustradas limeñas más importantes de las primeras décadas del siglo XX." (Lemonnier, 2020).

Como se mencionó en el apartado anterior, *Actualidades* comparte características con las revistas de entresiglos, ya que, como ellas, buscó llegar a un público más amplio por medio de distintos métodos de difusión, como el uso de imágenes, los apartados destinados a la publicidad, una gran cantidad de textos cortos y de rápida lectura, entre otros. Es por ello que incluso el lema del semanario era "Revista ilustrada", debido a la importancia que adquirieron los materiales gráficos en la época.

Actualidades fue un semanario publicado los sábados. A lo largo de su trayectoria tuvo tres directores: Juan José Reinoso —fundador de la revista—, Andrés Aramburú y Octavio Espinoza. Su contenido era variado e incluía secciones como crónicas, teatro, moda, poesía, narrativa breve y caricaturas, entre otras, lo que le permitió captar un público diverso y alcanzar notable difusión en su época. El primer número apareció el 3 de enero de 1903 y el último el 22 de agosto de 1908, con un total de 275 ediciones. La extensión de cada número era variable, aunque generalmente rondaba las 16 páginas. En algunas ediciones se añadía una sobrecubierta, compuesta por páginas sueltas que incluían contenidos adicionales, como noticias del extranjero o crónicas de moda, y, para el final de la revista, estas páginas se dedicaban mayoritariamente a la publicidad.

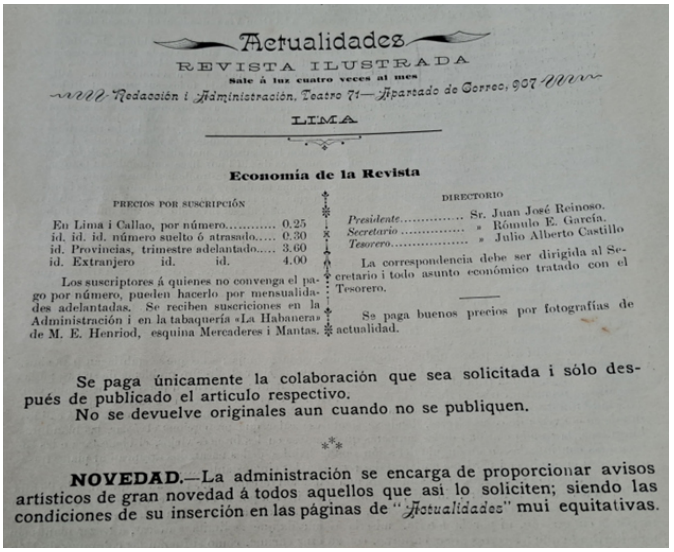
En el número 19, al final de la publicación, aparece por primera vez la mención a los precios. En este apartado, mencionan explícitamente el pago a sus colaboradores, ya que Actualidades fue uno de los primeros semanarios que establecía una retribución económica a quien decidía aportar con textos a sus números, marcando el inicio de la profesionalización del escritor. Como menciona Mendoza (2016): "fue la primera publicación que estableció en Lima la colaboración pagada" (p. 321), de manera que si bien habían escritores que publicaban gratuitamente, tenían una mayor cantidad de autores al ofrecer una compensación económica por sus escritos, lo que eventualmente tuvieron que copiar las demás revistas.

También se puede observar el precio, el cual variaba en Lima y Callao, costando veinticinco centavos por número; en provincias, costando tres soles con sesenta centavos por trimestre y en el extranjero costando cuatro soles por trimestre. Además, se podían comprar números sueltos o atrasados, que costaban treinta centavos cada uno.

Además, se menciona a las personas encargadas de la revista. Al tratarse del primer año, Juan José Reinoso figura como director; Rómulo E. García —escritor del periodo— aparece como secretario; y, por último, Julio Alberto Castillo como tesorero. Esta estructura evidencia la necesidad de una organización interna definida, probablemente debido a la carga laboral que implicaba sostener una publicación de esta envergadura, considerada una de las más importantes del país en ese periodo.

Figura 1

Economía de la Revista



Actualidades

REVISTA ILUSTRADA

Sale á luz cuatro veces al mes

Redacción i Administración, Teatro 71—Apartado de Correo, 907

LIMA

Economía de la Revista

PRECIOS POR SUSCRIPCIÓN

En Lima i Callao, por número.....	0.25
id. id. id. número suelto ó atrasado.....	0.30
id. Provincias, trimestre adelantado.....	3.60
id. Extranjero id. id.	4.00

Los suscriptores á quienes no convenga el pago por número, pueden hacerlo por mensualidades adelantadas. Se reciben suscriciones en la Administración i en la tabaquería «La Habanera» de M. E. Henriod, esquina Mercaderes i Mantas.

DIRECTORIO

Presidente.....	Sr. Juan José Reinoso.
Secretario.....	» Rómulo E. García.
Tesorero.....	» Julio Alberto Castillo

La correspondencia debe ser dirigida al Secretario i todo asunto económico tratado con el Tesorero.

Se paga buenos precios por fotografías de actualidad.

Se paga únicamente la colaboración que sea solicitada i sólo después de publicado el articulo respectivo.
No se devuelve originales aun cuando no se publiquen.

***

NOVEDAD.—La administración se encarga de proporcionar avisos artísticos de gran novedad á todos aquellos que así lo soliciten; siendo las condiciones de su inserción en las páginas de "Actualidades" mui equitativas.

Nota. Tomado de *Actualidades*, 1903, n.° 19.

Por otro lado, las portadas de cada número de la revista variaban en algunos detalles. En la mayoría de las portadas se tiene, en primer lugar, el título de la revista; abajo de este, se pone "Revista Ilustrada". Luego hay una franja que menciona, de izquierda a derecha, el año de la revista, la ciudad y la fecha, y el número de la misma; a veces estos aspectos iban debajo del título o iniciaban la portada. Después de esto, generalmente se pasaba al contenido mismo de la revista, ya sean noticias o creaciones literarias. No obstante, en algunos números, en lugar de pasar a una noticia, en la portada se ponía una imagen haciendo referencia a algún tema central que se tocaría en ese número. Incluso, en pocas ocasiones, primero se daba paso a notas editoriales que mencionan pequeños cambios ya sean administrativos o de aspectos formales del semanario. Y, en algunos números, se iniciaba con un recuento de los temas que se tocarían dentro de la revista, a manera de índice.

Los contenidos de los números tuvieron cambios notables al pasar los años. Por ejemplo, en el primer año, la cantidad de noticias y contenido literario era similar, sin predominancia por alguno. Además, las fotografías únicamente se usaban para las notas informativas. En este año, surge la sección de Cabotín, "Pall Mall", centrada en la moda de la época. También aparece la sección "Crónica alegre", a cargo de Leonidas Yerovi. Asimismo, existían secciones deportivas, teatrales, entre otras, mientras que la poca participación de escritoras femeninas estaba relegada a artículos de moda. Un aspecto resaltante es que, en este primer año, no hay ni anuncios ni ilustraciones, algo que cambia con el pasar del tiempo. En los siguientes años se incluyen apartados y se eliminan otros. Por ejemplo, en el tercer año, se crea la famosa sección "Viendo pasar las cosas" a cargo, también, de Cabotín, centrada en crónicas urbanas y que constituyó un referente de este género en el país. Además, en este año aparece una sección titulada "Páginas para los niños", donde se publican cuentos infantiles traducidos. Esto demuestra el reconocimiento de un público lector emergente, como también ocurrió con la población femenina.

Si bien desde el inicio se reconoce la presencia de las lectoras femeninas, es a partir del cuarto año donde aparece la primera sección dedicada a ellas: "Kaleidoscopio", páginas sueltas al inicio de cada número, centradas en temas de moda, cuidado del hogar y crianza de los niños. Para resaltar al público al que estaba dirigida, las páginas, en la mayoría de los casos, eran de color rosado, lo que mostraba el espacio al que se buscaba relegar a la mujer en la época y el ideal que transmitía la prensa de entresiglos.

Respecto a la participación femenina, desde el tercer año se ve una mayor aceptación de escritoras; sin embargo, la mayoría de estas eran de origen extranjero. Se publicaban textos de Emilia Pardo y Bazán y de diversas autoras francesas, pero muy pocos escritos de mujeres peruanas. Cuando se comienzan a publicar a más autores nacionales, también se seleccionaron mujeres, como Lastenia Larriva de Llona, Dora Mayer, Elvira García y García y María Augusta Arana, pero contaron con una participación muy limitada.

A partir del segundo año se ve un incremento en el material literario, es decir, aparecen más cuentos, poemas, narraciones, entre otros. Además, la crónica toma relevancia en el periodo, lo que se manifiesta en la revista, la cual albergará al menos uno de estos textos en cada uno de sus números. Este formato mezclaba lo literario y lo informativo, lo cual era una manera efectiva de conseguir lectores interesados en las noticias diarias, pero que preferían una manera más refinada de presentar los hechos. Asimismo, en 1905 se comenzaron a publicar novelas de folletín, algo que había ganado gran relevancia en la prensa extranjera, especialmente, con el público femenino. Cabe resaltar que la mayoría del material literario que se presentaba eran traducciones de textos de autores de otros países, aunque paulatinamente, escritores peruanos también fueron capaces de publicar sus escritos de manera constante.

En ese sentido, *Actualidades* se consolidó como uno de los espacios más importantes para la participación de jóvenes actores culturales a inicios del siglo XX, especialmente vinculados a la llamada Generación del 900. En sus páginas confluyeron escritores de entresiglos, como Miró Quesada, junto con figuras de una generación anterior, como José Gálvez, lo que permitió un diálogo intergeneracional poco frecuente en otras publicaciones de la época. A diferencia de revistas con un perfil cultural o ideológico más homogéneo, *Actualidades* se caracterizó por ser un espacio de confluencia diverso, donde coexistieron distintas sensibilidades, perspectivas y propuestas intelectuales, lo que amplió su alcance y la convirtió en un medio particularmente representativo de los cambios culturales del momento.

En esa línea, resulta pertinente detenerse también en el tipo de lector que la revista construye a lo largo de sus números. Si bien *Actualidades* buscó ampliar su alcance hacia distintos sectores, el tipo de lector al que hace referencia es, en un inicio, un sujeto alfabetizado, con interés por las novedades culturales y sociales del momento. No obstante, la incorporación progresiva de secciones dirigidas a mujeres y niños evidencia una diversificación del campo de lectores, los cuales si bien ya existían, no habían sido plenamente considerados por la prensa anterior.

La revista también mostraba eventos ocurridos en provincias y en el extranjero, con secciones específicas para ese tipo de contenido. En estas, se publicaban fotografías de los lugares emblemáticos y noticias de los distintos departamentos del Perú y de diversos países.

Con el paso del tiempo, el material gráfico de la revista —caricaturas, ilustraciones, fotografías, decorados visuales, etc.— fueron un añadido importante que aparecía en la mayoría de textos. Caricaturistas como Málaga Grenet, Alcántara La Torre, Sixto Montealegre, entre otros, fueron relevantes para la parte gráfica de las publicaciones; incluso, en algunos números, contaron con secciones propias.

Actualidades, en algunas ocasiones, anunciaba concursos con diferentes premios. La mayoría relacionados con publicaciones anteriores de su revista. Por ejemplo, uno de ellos consistía en adivinar a qué actrices pertenecían los ojos que mostraban, siendo que estas ya habían sido publicadas en la sección teatral en números anteriores. Otro concurso de naturaleza similar, consistía en adivinar a qué personaje de las caricaturas de Málaga Grenet pertenecía la nariz que mostraban.

Sobre los anuncios, su ingreso a la revista fue paulatino. Al inicio no había ninguno, pero con el pasar de los años, comenzaron a aumentar. Primero, aparecían unos pocos al final de la revista; luego, para el cuarto año, se tenían páginas sueltas al inicio de cada número

dedicados específicamente a ellos. No obstante, la situación llega a su punto más alto el último año, donde incluso las portadas de todos los números tuvieron una publicidad intermitente de cognac y de licor francés. Cabe resaltar que los anuncios que se publicaron a lo largo de la revista eran diversos, es decir, referían a productos, servicios, etc.

En conjunto, todos estos elementos permiten entender a *Actualidades* no solo como una publicación representativa de la prensa ilustrada de entresiglos, sino también como un espacio en el que confluyen transformaciones clave del periodo, tanto en el ámbito literario como en el social. Su estructura, sus contenidos y sus estrategias de difusión evidencian una clara intención de ampliar su público lector, al mismo tiempo que reproducía y negociaba los valores y jerarquías propios de la época, lo que la convierte en un objeto de estudio fundamental para analizar las dinámicas culturales del Perú de inicios del siglo XX.

En ese sentido, esta caracterización no solo permite comprender las condiciones materiales y discursivas en las que se produce la revista, sino que también resulta fundamental para el análisis del corpus seleccionado, ya que los cuentos publicados en sus números se enmarcan dentro de las mismas lógicas de circulación, representación y construcción de públicos, lo que incide directamente en la manera en que se configuran los personajes femeninos en los relatos.

1.2.2. Estudios previos sobre *Actualidades*

Respecto a los estudios previos, no se ha identificado hasta el momento un trabajo que analice de manera sistemática el contenido textual de la revista *Actualidades*. Ello puede explicarse, en parte, por su aparición temprana dentro del proceso de modernización peruano y por su corta duración, a diferencia de la revista que la sucedió, *Variedades*, la cual sí ha sido objeto de numerosos estudios. Esta última contó con una mayor longevidad y apareció en un momento de consolidación del movimiento modernista, factores que han favorecido su mayor atención crítica.

A nivel general, Gonzales (2025) analiza la relación de *Actualidades* con la figura de escritores como Octavio Espinoza y Ricardo Palma. Aunque no analiza profundamente ningún contenido literario, sí explica la importancia de la revista en el periodo, con un enfoque en el tipo de lector a la que iba dirigida:

> Era una publicación imprescindible que el lector de entonces tenía para enterarse de la actualidad peruana e internacional. Los temas que abordaba eran variados, revelando la sociedad y cultura modernizadora que iba expandiéndose de la mano de la expansión capitalista, aunque en permanente contradicción con los propietarios hacendados poseedores de una mentalidad señorial y tradicionalista. (p. 89).

Como se ve, hay un énfasis en su relevancia en cuanto a noticias nacionales e internacionales, así como las temáticas que abordaban. Además, también hacen un recuento de algunos autores que publicaban textos en *Actualidades*, nombres que se repiten constantemente en la labor periodística y cuentística de la revista.

A nivel textual, está el artículo de Varillas (2020), el cual analiza el cuento “El corrector de pruebas” de Jorge Miota. El investigador también describe aspectos centrales de la revista, poniendo énfasis en la figura del escritor que comienza a publicar ahí:

> La generación que llegó a publicar en esta revista parecía ser claramente consciente de la precariedad del campo artístico-literario local y, a su vez, de las posibilidades que la prensa podría abrir a esa misma generación. En diferentes secciones de la revista y desde diferentes voces, se buscó visibilizar que la escritura literaria había dejado de ser una práctica idealizada o desinteresada, ajena a las presiones económicas. (p. 250).

Se destaca el contexto en el que apareció la revista y las distintas voces que aportaron a sus páginas. A pesar del análisis detallado del cuento que realiza Varillas (2020), en el texto no

hay representaciones femeninas, por lo que sus aportes al presente trabajo se centran en la descripción que realiza de *Actualidades.*

Asimismo, existen dos investigaciones de Velázquez (2024) que analizan parte del contenido periodístico y cuentístico de la revista: el libro *Cuerpos vulnerados* y un artículo publicado en el *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. Ambos trabajos resultan relevantes para el presente estudio, ya que, desde distintos enfoques, se vinculan con el objeto de análisis y aportan antecedentes importantes para la investigación propuesta.

Por ejemplo, en *Cuerpos vulnerados* se ofrece una descripción general de la revista, similar a la desarrollada en la sección anterior del presente trabajo, aunque no de manera detallada. Según menciona respecto al cuento: "[...] Además publicaba constantemente cuentos de autores nacionales y extranjeros bajo impronta naturalista, decadentista y modernista." (p. 95). Ello demuestra la confluencia de corrientes que tenían influencia en los escritores, lo que se replicaba en la revista.

Asimismo, dado que el libro se centra en el análisis de la violencia y el abuso ejercidos contra la población infantil, se examina una noticia publicada en *Actualidades*, en el número 8 (28 de febrero de 1903), titulada "El martirio de Andrea". En ella se denuncia el maltrato sufrido por una niña, prestando especial atención tanto a la forma de presentación de la noticia como a las imágenes que la acompañan. Además, se analiza un cuento titulado "Historia clínica", publicado en el primer número, el 03 de enero de 1903. Este relato también será abordado en el tercer capítulo de esta investigación, aunque Velázquez (2024) lo analiza desde un enfoque distinto, centrado en la problemática discursiva de la violencia y discriminación, y no en la representación femenina del relato.

Cabe señalar que en dicho estudio no se analizan otros cuentos ni se realiza una catalogación sistemática de la revista; el aporte más relevante, al igual que con Varillas (2020), es su análisis del contenido textual de la revista.

En cuanto al artículo del mismo investigador, este se alinea en mayor medida con los objetivos del presente trabajo, ya que se centra en el análisis de dos cuentos de la escritora María Augusta Arana, uno publicado en *Novedades* y otro en *Actualidades*. La investigación de Velázquez (2024b) resulta particularmente relevante, pues María Augusta Arana es la única autora femenina que publica un cuento en el conjunto de la revista.

En lo que respecta al análisis propuesto por Velázquez, el cuento presenta a una mujer como uno de sus personajes centrales, por lo que su estudio aborda, de manera indirecta, la representación femenina. No obstante, el énfasis del trabajo se encuentra en las técnicas narrativas y en las temáticas desarrolladas por la escritora, más que en un análisis tipológico del personaje femenino. De este modo, aunque constituye un antecedente valioso, su enfoque difiere del presente estudio, que busca examinar de forma más amplia y comparativa los modelos de representación femenina en el corpus seleccionado.

Como se ha señalado, ambas investigaciones constituyen antecedentes directos del presente estudio, tanto por la presentación general de la revista como por su aproximación al nivel textual de sus contenidos. Además, se trata de algunos de los primeros trabajos en analizar los cuentos publicados en *Actualidades*; si bien el corpus abordado es reducido, estos estudios ya evidencian la relevancia del género narrativo dentro de la prensa de la época y ponen de manifiesto la necesidad y urgencia de desarrollar investigaciones más amplias y sistemáticas al respecto.

En cuanto a las ilustraciones, Rodríguez (2017) analiza la obra gráfica del caricaturista Málaga Grenet en la revista, estableciendo una relación entre su participación en *Actualidades* y su desempeño en el ámbito de la caricatura y la publicidad, enfoque que no resulta directamente pertinente para los objetivos del presente trabajo. No obstante, el estudio incluye un apartado breve en el que se consignan algunos datos relevantes sobre la revista,

como su amplio alcance y la participación de diversos actores vinculados a su producción y circulación.

> *Actualidades* gozó de una rápida aceptación no sólo por la calidad de la presentación sino también porque en ella alternó un notable grupo de intelectuales "lo más granado de nuestra bohemia artística y literaria" (Cabotín, 2007, p. 515). Junto a Málaga Grenet participaron del proyecto editorial Teófilo Castillo, Luis Astete, Federico Larrañaga, Francisco y Ventura García Calderón, Óscar Miró Quesada, José de la Riva-Agüero, José Gálvez, entre otros. (Rodríguez, 2017, 107).

También resulta importante destacar un artículo que si bien está más centrado en el escritor Jorge Miota, hace alusión a un cuento publicado en la revista, el cual fue atribuido erróneamente al autor mencionado (Wise, 2020). En el trabajo no se llega a realizar un análisis del cuento, ni se establece una relación con el medio en el que está publicado, por lo que no se considera como un análisis del contenido textual, sino como un estudio que menciona de manera poco relevante la revista y, por ende, no tiene un aporte relevante al trabajo.

Además de dichos estudios, existen pequeñas menciones respecto a aspectos formales de la revista en estudios mayores de la prensa peruana (Gargurevich, 1991; Porras, 1970). Estos, al mencionar diversas publicaciones en periodos amplios, no suelen profundizar en las revistas que abarcan, sino simplemente hacer mención a datos poco minuciosos sobre la prensa seleccionada. Un ejemplo es el trabajo de Mendoza (2016), quien estudia cien años de periodismo en el Perú, abarcando cuarenta y ocho años desde el inicio del siglo XX. En este, solo le mencionan aspectos formales de *Actualidades*, como el precio, la periodicidad, directores, etc., lo que se repite en la mayoría de estudios de prensa peruana referidos. En el mismo libro, explica la línea editorial de la revista y los contenidos que proveía:

> *Actualidades* inauguró el periodismo informativo y literario, una combinación de dato noticioso de la semana, pero sobre todo comentario de artes, letras y sociedad: producción literaria, actividad cultural, notas sociales y suplementos artísticos. Contenidos todos ilustrados con fotograbados, fotografías y caricaturas políticas en un momento que no eran novedad. (pp. 319-320).

En síntesis, se entiende que la revista que se va a estudiar constituyó una parte importante de la formación de la nación, ya que, por medio de sus textos e ilustraciones, se buscaba consolidar un discurso modernista que establecía ciertos roles para las distintas comunidades del Perú. Asimismo, al ser partícipe del periodo de entresiglos, se pueden notar los cambios de paradigmas existentes, en cuanto si bien se intentan mantener los estereotipos que se tenían antes, las mujeres van adquiriendo mayor participación en la esfera pública.

2. La crítica sobre el modernismo y el cuento modernista peruano

Respecto al segundo eje, resulta relevante analizar la aparición del cuento modernista en el horizonte peruano ya que, según lo dicho, el modernismo mantiene un relación central con la prensa, ya que por medio de revistas y periódicos se comenzaron a publicar poemas y textos pertenecientes al movimiento. Es en ese sentido que surge la necesidad de comprender las características del modernismo para poder realizar un claro estudio sobre la producción del mismo en revistas como *Actualidades*.

En este eje se agrupan las investigaciones al respecto, las cuales se organizan en dos apartados. En primer lugar, se consideran los estudios que analizan el panorama general del surgimiento del modernismo en el Perú y su desarrollo inicial. En segundo lugar, se abordan aquellos trabajos que se enfocan específicamente en el análisis del cuento modernista peruano como género.

2.1. El horizonte modernista

Resulta importante señalar la escasez de estudios que analicen la formación del modernismo en el Perú, lo cual suele atribuirse a la idea de que este horizonte estético se manifestó de manera tardía en el país. No obstante, debe considerarse que el modernismo constituyó un momento relevante para el Perú, no solo en el ámbito literario, sino también en los campos social, cultural y político (Monguió, 1952).

En esa línea, García-Bedoya (2021), en un artículo reciente, examina la trayectoria del modernismo peruano desde una perspectiva histórica, centrándose en figuras centrales del movimiento. El estudio se organiza en tres partes. En la primera, el autor recopila y discute diversas posturas críticas sobre el tema, sintetizando las principales interpretaciones existentes y, al mismo tiempo, propone una nueva vía para el estudio del modernismo peruano, basada precisamente en el análisis de textos publicados en la prensa de la época:

> En el caso particular peruano (y quizá también en otros), un aspecto limitante ha sido organizar su cronología a partir exclusivamente de las fechas de publicación de los libros de los autores modernistas más representativos, cuando la mayor parte de la producción de esos escritores se difundió generalmente por medio de periódicos y revistas, con frecuencia varios años antes de la recopilación de esos textos en formato de libro. (p. 282).

En la segunda parte se ve la evolución del modernismo peruano, dividido en modernismo emergente, dominante, declinante y residual. Se ve, en primer lugar, el inicio con la figura de González Prada, para después llegar a un auge con la poesía de Chocano y otros personajes que realizaron publicaciones en prensa por medio de artículos, novelas o cuentos. El momento declinante se dará con publicaciones como *Colónida*, mientras que el periodo residual terminará con *Amauta,* que marca el comienzo de la relevancia del indigenismo y el vanguardismo.

En ese sentido, según la clasificación propuesta, se puede considerar que los cuentos que conforman el objeto de estudio de la presente investigación conformarían el periodo del modernismo dominante, ya que, aparte de que entran en el rango de años propuesto para el periodo, son textos que dejan atrás el periodo de confusión por el cambio y consolidan el esteticismo que caracteriza al movimiento, además de tener un soporte estable en donde hacer sus publicaciones, que son las revistas ilustradas. De esta manera, dicho estudio es relevante para esta investigación, ya que pone en contexto el periodo y movimiento en el que se está trabajando gracias al historicismo que plantea.

Un estudio similar al planteado es el que forma parte del volumen tres de *Historia de las literaturas en el Perú* en el que Manickam y LaGreca (2021), estudian el contexto histórico del modernismo, pero que, a diferencia del estudio de García-Bedoya (2019), tiene el foco en aspectos esenciales del movimiento que se ven en la narrativa y el cuento:

> El modernismo peruano, entonces, critica los valores de la sociedad burguesa y la decadencia social; a la vez, indaga en la energía decadente del sujeto que explora los deseos ocultos reprimidos por esa misma sociedad. Este gesto doble de rebeldía en contra de las normas y que, al mismo tiempo, propone una nueva forma de ser, en diálogo con la literatura y la historia nacional es uno de los aspectos más valiosos del modernismo peruano. (p. 294).

Se debe considerar que la mayoría de estudios que abordan el modernismo en el Perú están centrados en la poesía, por lo que la narrativa y la cuentística se suelen dejar de lado. Un ejemplo de este tipo de estudios es el de Monguió (1952), quien si bien se centra en la poesía y la prosa de Chocano y Prada, menciona algunos aspectos generales del modernismo

peruano: “Esta teorización del modernismo en sus comienzos en el Perú exhibe pues las características que este adoptaba allí: eclecticismo, libertad, individualismo, naturalismo mitigado, notas simbolistas, revolución técnica formal basada en el deseo de trasladar el ritmo interior al exterior.” (p. 227).

Esto resulta importante, ya que el contexto en el que sitúan los cuentos a estudiar es similar al de la poesía, debido a que la prosa modernista comparte ciertas características generales del movimiento, el cual, como se vio en los estudios planteados, atraviesa diferentes momentos y representa un cambio de paradigma relevante para el Perú, a pesar de su formación tardía.

Más allá del contexto literario, se puede hacer una última mención al artículo de Velázquez (2020), el cual está centrado en la modernización social y cultural del periodo:

> Entre 1895 y 1919, Lima se convierte en un laboratorio sociocultural: nuevas urbanizaciones, políticas higienistas que pretenden rediseñar el uso del espacio y la sanidad de la urbe (léase: control de los sectores populares y marginales), emergencia de nuevos actores sociales (obreros y estudiantes), nuevas tecnologías de comunicación (gramófono, teléfono, cine) y transporte (tranvías eléctricos y automóviles), inéditas formas de sociabilidad y diversión.

Es importante entender que el modernismo aparece en un contexto de diversos cambios en el país, tanto a nivel literario como a nivel tecnológico, de higiene, entre otros. Es así como el modernismo también implica un contexto de modernización que no se puede dejar de lado en el estudio, ya que todos los autores y textos que se van a estudiar tienen influencia o realizan menciones sobre las situaciones por las que atravesaba el país en el periodo.

2.2. El cuento modernista

Se debe considerar que si bien existen diversos estudios que analizan el cuento peruano modernista, la mayoría de estos suelen enfocarse en un autor y sus publicaciones, de manera que hay muy pocos trabajos que se centran en analizar la difusión del cuento modernista en publicaciones periódicas. Esto resulta importante ya que dentro del horizonte modernista en el que se inscribe la revista *Actualidades*, se debe considerar que los cuentos toman los periódicos y revistas como principal forma de publicación. Como menciona Díaz (2016):

> En efecto, gran parte del cuento del siglo XIX se divulga a través de la prensa; esta, a su vez, influyó en varios aspectos de la creación narrativa y determinó la producción literaria decimonónica. Por ejemplo, la tendencia de este género hacia la síntesis y la brevedad constituye una respuesta a los requerimientos y principios implícitos de estos medios [...] (p. 11).

Es importante resaltar la influencia del medio de publicación en los relatos escritos por autores peruanos en la prensa, ya que, como se ve en la cita, es gracias al soporte que los cuentos adquieren ciertas características que corresponden al movimiento y al periodo. Así, las publicaciones periódicas responden, de cierta manera, al origen de la narrativa breve en el país. Como menciona Casas (2017):

> [...] como ocurrió con el cuento, en un primer momento el principal canal de difusión de estas formas fue la prensa periódica y, luego, desde la segunda mitad del siglo xix —con los avances de la industria editorial—, las antologías y los volúmenes de relatos, además de las revistas y los periódicos. (p. 1).

Así, es importante recalcar su importancia para el desarrollo literario del Perú, en donde “un cuento de tinte modernista intenta abrir un tímido camino que se adentra en la nueva centuria

con la perspectiva de superar la prosa breve decimonónica encarnada sobre todo en las tradiciones y en los cuadros costumbristas." (Martínez, 2015, p. 319).

En esa línea, se debe mencionar el libro de Mora (1996), en donde se recopilan, analizan y clasifican los cuentos de cinco autores hispanoamericanos, entre ellos, Clemente Palma. Mora (1996) explica las características propias del movimiento modernista que se evidencian en los cuentos de los escritores seleccionados, tales como el amor, la ciencia, el progreso, entre otros. Además, resalta el contraste entre la misoginia imperante en el periodo y las imágenes de mujer moderna y sexualizada de parte de algunos de los autores. Específicamente, enfatiza lo siguiente:

> El rechazo del artista a los valores burgueses que se imponían, lo lleva a exaltar el objeto bello por su inutilidad práctica, que contradice el utilitarismo burgués; a favorecer lo ambiguo y lo nebuloso [...] para oponerse a lo nítido y claro del pragmático; a sentir atracción por lo enfermizo y débil, para contradecir a los saludable filisteos. La preferencia por algunos tipos reprobados por la sociedad (el diletante ocioso, el vagabundo, la cortesana), representa una sublevación contra el orden establecido. (pp. 33-34).

Las características de la escritura que menciona Mora (1996) se comprueban, también, en el corpus seleccionado. En los cuentos de *Actualidades*, una gran cantidad de escritores representan figuras femeninas ligadas a la enfermedad, la pasividad y la belleza; en esencia, son personajes débiles y, en muchos casos, marginados por la sociedad. A pesar de que Mora (1996) analiza más autores extranjeros que peruanos, su investigación sigue siendo importante en el campo de investigación actual, ya que sentó las bases del estudio del cuento modernista hispanoamericano.

Asimismo, se puede destacar la investigación de Valcárcel (1997), en la cual también se da una breve aproximación teórica al cuentos hispanoamericano del siglo XX, donde si bien no se ahonda en el caso peruano, sí menciona características comunes que se mantienen en el periodo, como el nuevo valor que adquiere la forma de presentar los textos, mucho más importante que el contenido de los mismos:

> El Modernismo marca una nueva etapa en la evolución de la forma cuento, y aunque confluyó cronológicamente con el realismo, serán los modernistas quienes por vez primera se preocuparán más por la forma que por el tema, lo que convierte al cuento en una forma narrativa privilegiada porque, como la poesía, puede convertirse fácilmente en el vehículo de una sensibilidad personal y, de este modo, el carácter artístico del relato se acentúa. El modernismo hispanoamericano borró las fronteras del cuento asociándolo al poema en prosa, porque en el cuento modernista la narratividad se diluye entre la brillantez de la atmósfera y la reflexión filosófica. Los autores modernistas incorporaron al cuento el acto mismo de la creación, incluyendo por vez primera el necesario efecto de la suspensión y la duda sobre la verdad del mundo supuestamente real. (p. 22).

Lo señalado resulta especialmente relevante, pues en los cuentos seleccionados se comparten dichas características. En efecto, uno de los elementos que se mantiene en la mayoría de los relatos es la detallada descripción de los espacios en los que se desarrollan los hechos, así como el uso cuidado y elaborado del lenguaje por parte de los narradores.

Respecto al cuento modernista peruano, se tienen pocos trabajos relevantes, debido a la falta de investigaciones específicas respecto al tema. Una de las investigaciones principales es la de Martínez (2015), la cual analiza el origen, el apogeo y la difusión de la cuentística en el Perú, específicamente en el siglo XX. En dicho estudio se realiza una clasificación cronológica sobre la historia del cuento peruano en la transición del nuevo siglo, la fundación de la cuentística peruana, el apogeo del género y su expansión. Esto es relevante ya que no

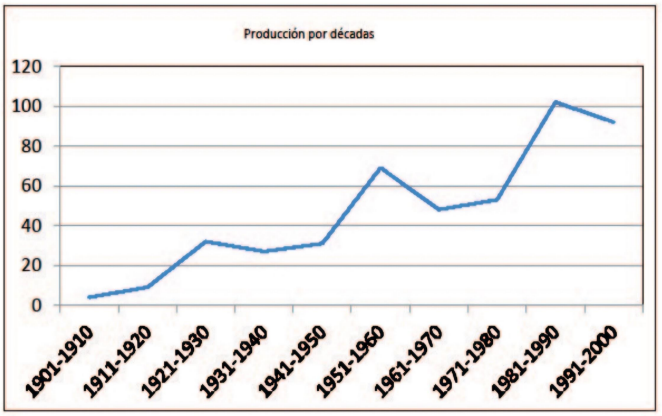
hay demasiada información sobre el cuento peruano en este nuevo horizonte, por lo que esa investigación aporta al ver las distintas etapas de evolución del género cuentístico modernista en el Perú.

El primer apartado es el único que cobra relevancia específica para esta investigación, ya que los demás exceden el rango de años en los que se publican los cuentos seleccionados. Así, en esa sección, se tienen autores como José Antonio Román, Abraham Valdelomar, Ventura García Calderón, entre otros, los cuales evidencian cómo el cuento modernista comienza a tomar relevancia y a entrar en el campo literario peruano por medio de sus publicaciones: "[...] un cuento de tinte modernista intenta abrir un tímido camino que se adentra en la nueva centuria con la perspectiva de superar la prosa breve decimonónica encarnada sobre todo en las tradiciones y en los cuadros costumbristas." (p. 319).

Se puede destacar la imagen que adjunta Martínez (2015) en su trabajo, ya que muestra cómo el cuento peruano comienza a formarse en el periodo de 1901-1910, justamente en el marco temporal en el que se inscribe la revista. De manera que se confirma que el cuento estaba estrechamente relacionado con las publicaciones periódicas y, por ende, refuerza la justificación de la presente investigación, al haber carencias en este tipo de trabajos.

Figura 2

Producción del cuento peruano por décadas



Nota. Tomado de Martínez, J. (2015). El cuento peruano del siglo XX en perspectiva. *Inti: Revista de Literatura Hispánica, 1*(81), 319–344.

Como se observa, la publicación de cuentos tiene su punto inicial a comienzo del siglo XX, y, considerando que *Actualidades* se publica desde 1903 a 1908, se entiende el papel fundamental que jugaron las revistas en este proceso. El cuento es un género que comenzó a valorarse recién hacia finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, pues fue el modernismo el que le otorgó mayor relevancia a un tipo de textos que anteriormente no habían sido plenamente apreciados debido a su corta extensión.

Otro estudio en esta misma línea es el de Sumalavia (2015), quien revisa tres investigaciones principales vinculadas al cuento modernista, de las cuales dos serán desarrolladas a continuación y una será abordada en la tercera sección de los antecedentes. El autor contribuye a la discusión sobre el cuento modernista peruano al dialogar críticamente con los trabajos mencionados, llegando a la siguiente conclusión:

> La prosa de la modernidad en el Perú desde finales del XIX y principios del XX fue un claro reflejo de las expectativas que la sociedad misma mantenía y alimentaba, creando simultáneamente un imaginario contrastable con la compleja realidad en aquel periodo de cambios, pero a su vez tratando de estimular una idealización de lo que se supuso (o anhelo) debió ser el hombre moderno en el Perú. (p. 8).

Uno de los trabajos que menciona Sumalavia (2015) es el de Escobar (1965), quien marca un precedente de esta investigación al analizar cuentos de escritores modernistas, tales como Clemente Palma, Manuel Beingolea y Ventura García Calderón. No obstante, a diferencia del presente estudio, Escobar (1965) va a incidir en los recursos estilísticos de los autores presentes en sus cuentos, como el narrador, el tiempo, las descripciones, etc., además de que tampoco le dará importancia al soporte material en el que estaban publicados.

El aporte principal de Escobar (1965) radica en señalar que, al tratarse de escritores del mismo periodo que los abordados en la presente investigación, quienes incluso llegaron a publicar en las mismas revistas, entre ellas *Actualidades*, es posible identificar elementos recurrentes en sus modos de escritura. Entre estos rasgos, destaca el énfasis en el plasticismo de las imágenes, que se manifiesta desde distintas perspectivas: táctil, visual o de intensa emotividad. Asimismo, dicho plasticismo se articula con un uso deliberado del ritmo y el movimiento, la cadencia musical y el silencio, tal como señala el autor: “El plasticismo de las imágenes es recogido unas veces en una perspectiva táctil; otras, visual, y otras de emotividad violenta, y se acompasa con un deliberado provecho del ritmo y el movimiento, la cadencia musical y el silencio” (1965).

Por último, a pesar de no estar situado en el caso peruano, los aportes de la introducción de Díaz (2016) en una antología de cuento modernista mexicano se consideran relevantes debido al aporte sobre el contexto de surgimiento de la narrativa breve en el periodo. Se menciona que una de las grandes influencias, fue la cuentística europea, de la cual diversos escritores tomaron inspiración. Como se mencionó, también el apogeo de las publicaciones periódicas tomó un papel central en la difusión del cuento, aspecto que refuerza Díaz (2016) al mencionar:

> Los periódicos, las revistas y otros impresos impulsaron entonces otros espacios de enunciación para la literatura y para un nuevo tipo de escritor, quien encontró un lugar propio, un sitio propicio, un medio idóneo para realizar sus afanes e intereses artísticos. [...] El escritor de la época modernista encuentra así un espacio para profesor y ejercer un estilo prosístico literario. (p.13)

De esta manera, los autores que publican en prensa cumplen un trabajo significativo de escritura que corresponden a las necesidades de su medio de difusión. En el caso del cuento, por ejemplo, su extensión responde a que un relato corto es más asequible para el formato de las revistas, ya que reduce y economiza la lectura.

Así, el consumo de la literatura inscrita en publicaciones periódicas no resulta igual a la lectura de un libro, ya que hay un rasgo inherente de modernidad. Al invertir un gasto menor por número de publicación y un tiempo menor a lectura de los relatos debido a su brevedad, se perfila un nuevo aspecto económico relacionado con la práctica lectora propio del modernismo.

Este formato, además, condiciona y restringe al autor, ya que el dueño de la revista, el público, el editor, entre otros, marcan su libre escritura. Es por ello que los cuentos se adaptan y reducen, pero también le brindan a los autores la posibilidad de expresar inquietudes intelectuales y artísticas que atraviesan el periodo. Es por esta razón que muchos autores publican cuentos similares, ya que habían problemáticas que compartían. Esto se verá en los cuentos estudiados, especialmente en las representaciones femeninas, que muchas veces corresponden a modelos impuestos en la época.

2.3. Autores peruanos en *Actualidades*

Dado que el corpus es amplio, la diversidad de autores resulta esperable. Aunque la participación de los escritores no fue uniforme, varios de ellos publicaron cuentos en más de un número de la revista y, en algunas ediciones, se incluyeron varios relatos. En conjunto, estos aspectos explican la elevada cantidad de cuentos registrada.

Actualidades fue una revista que estuvo muy centrada en mostrar textos relacionados con el Perú, ya sean informativos o literarios. Al haber nacido en un contexto modernista, es natural que también haya estado inclinada a la literatura extranjera, especialmente a la europea. De ahí que una gran cantidad de cuentos y textos en general hayan sido traducidos al español para poder publicarse. La gran diferencia con los cuentos de autores peruanos es que estos últimos estaban pensados para publicarse en *Actualidades*, mientras que los extranjeros únicamente eran adaptados al soporte de la revista.

La mayoría de textos traducidos provenían de autores con una fama reconocida mundialmente, como Mark Twain, Edgar Allan Poe, Domingo del Prado, etc. De igual manera, la revista brindó oportunidades a autores peruanos que en la época no tenían tanta fama para que publiquen sus relatos.

Entre los principales colaboradores de la revista se encontraban Luis Esteves Chacaltana, Jorge Miota, Aurelio Arnao, Guillermo Holder Freire, Felipe Sassone, Manuel Beingolea, Octavio Espinosa, Miguel Ángel Pasquale y Luis Fernán Cisneros. Realmente no existen demasiadas investigaciones que hayan analizado la participación de estos autores en el campo literario peruano a profundidad, y menos su colaboración en la cuentística del país.

Lamentablemente, y a pesar de ser los cuentistas que más publicaron en la revista, la obra de Luis Esteves Chacaltana y Guillermo Holder Freire no ha sido investigada. No se ha encontrado información biográfica sobre ellos y tampoco estudios respecto a sus textos. Lo más cercano es la tesis doctoral de Maureen Ahern (1961), quien hace una lista de algunos de sus textos, así como de otros autores, pero que no brinda más alcances ni estudios sobre la obra.

En el caso de Jorge Miota, se tienen varios trabajos sobre él, debido a su fama como escritor y periodista. Como se mencionó anteriormente, una de estas investigaciones es la de Varillas (2020), en donde analiza un cuento publicado en *Actualidades*, titulado "El corrector de pruebas". Además de brindar un panorama general sobre la revista, se centra en el análisis del oficio editorial que presenta Miota en su relato.

También se tiene la investigación de Gómez (2021), en donde se analizan cuatro crónicas del autor, con el objetivo de profundizar en la forma en que dichos textos problematizan los imaginarios hegemónicos de la modernidad peruana, tales como el proyecto democratizador, los valores burgueses y el ideario positivista. Asimismo, Gómez (2025) realizó una recopilación de textos escritos por Miota, en la cual incluyó crónicas y cuentos publicados por el autor en diversas revistas, entre ellas, *Actualidades.*

Respecto a Felippe Sassone, existen varios artículos sobre él, principalmente centrados en sus aportes al género dramático y narrativo. El primer estudio ahonda en su participación en la prensa y literatura española, además de su aporte social a la dramaturgia de la época (Cantavella, 2011). Otra investigación centrada en su vida es la de Gonzales (2020), la cual profundiza en las similitudes con José de la Riva Agüero en cuanto al socialismo y fascismo que vivieron (Gonzales, 2020). Asimismo, existe una edición crítica del autor a cargo de Elton Honores (2022), que está centrada en su obra dramática y contexto social de publicación.

Otro de los autores más estudiados es Manuel Beingolea. Spicer-Escalante (2010) analiza su obra *Cuentos pretéritos,* en donde el autor recopila una gran cantidad de sus cuentos. El objetivo del trabajo es evidenciar la importancia de Manuel Beingolea en la

formación del cuento modernista peruano, ya que no solo publicó libros de cuentos, sino que su participación cuentística en la prensa del periodo también fue extensa y relevante.

En el caso de Luis Fernán Cisneros, se identifican dos investigaciones relevantes. La primera se vincula con el aporte del autor a las publicaciones de *El Mercurio Peruano*, aunque no profundiza de manera exhaustiva en su producción (Arrizabalaga, 2021). La segunda aborda la relación amical establecida entre Luis Benjamín, Luis Fernán Cisneros, Ricardo Palma y Clemente Palma; sin embargo, este estudio se centra principalmente en aspectos biográficos del autor y no en el análisis de su obra (Adriazola, 2021).

El último trabajo identificado que aborda directamente la obra de un autor y, de manera específica, el género del cuento corresponde al estudio sobre Aurelio Arnao. Arteaga (2012), en una entrada de breve extensión publicada en la página web *Libros peruanos*, inicia con una contextualización general sobre el modernismo y algunos de sus autores más representativos. Posteriormente, se centra en la figura de Arnao, destacando su notable capacidad para la escritura de ficción y recogiendo opiniones de otros escritores de la época, quienes también lo reconocían como un cuentista destacado. Finalmente, Arteaga lamenta el escaso reconocimiento que ha recibido el autor dentro de la literatura peruana, pese a los importantes aportes que realizó a la cuentística moderna:

> El estoicismo de Aurelio Arnao es su mejor instrumento discursivo, su tarjeta de presentación en el predicativo argumento de su narrativa, su particular visión "real" del mundo es siempre una advertencia lógica de su sincera manera de mirar el mundo y la vida de los hombres de su tiempo, de este olvidado escritor ancashino. (Arteaga, 2012)

Así, esta observación puede extenderse al conjunto de los escritores, pues la mayoría producía cuentos novedosos y atractivos que recurrían a temáticas recurrentes en distintos países, lo que evidencia la presencia del cosmopolitismo propio del modernismo en sus obras. Esto resulta aún más visible en los cuentos seleccionados, ya que, al abordar cuestiones de género, permiten observar con mayor claridad el pensamiento social y literario que predominaba en ese periodo a un nivel casi global.

No obstante, se observa una notable escasez de estudios dedicados al análisis de las figuras de los autores de los cuentos seleccionados. Esto resulta significativo si se considera que, además de constituir una parte esencial del campo literario peruano, dichos autores desarrollaron técnicas narrativas y construyeron relatos que permiten ser analizados en relación con el contexto histórico en el que fueron producidos. En ese sentido, si bien este trabajo no brindará un análisis profundo sobre aspectos formales de los cuentos, sí aportará con una catalogación de los mismos, de manera que facilite la selección de corpus de futuras investigaciones.

3. La imagen de la mujer en el modernismo peruano

Por último en la división, como tercer eje, no se han encontrado trabajos que analicen la imagen de la mujer en cuentos publicados por diferentes autores en prensa, pero sí se han hallado investigaciones que estudian la imagen de la mujer en el modernismo peruano. Así, en novelas o cuentos se puede ver la construcción femenina desde dos perspectivas: por escritores y por escritoras. En esa línea, se debe considerar que la perspectiva masculina era la hegemónica y la que se buscaba transmitir por medio de los textos, mientras que las obras de las escritoras surgen como un método de rebelión ante los estereotipos y roles de género predominante de la época, por lo que la construcción de personajes femeninos tendrá variaciones importantes desde ambos perspectivas de la literatura peruana.

3.1. Desde una perspectiva masculina

Respecto a personajes femeninos en obras de escritores, se debe entender el contexto en el que se manejan los escritores, ya que era una sociedad que aún estaba marcada por estereotipos y roles de género. En ese sentido, los personajes que construían correspondían a la mentalidad predominante de la época, además de que los textos narrativos publicados en prensa tenían la finalidad de ser leídos por el público y, por ende, transmitían cierta ideología sobre algún tema.

Respecto a ello, puede mencionarse la tesis de Juan Espinoza (2013), que analiza los distintos estereotipos presentes en la revista *Variedades* (1908–1932), vinculándolos con el contexto de inicios del siglo XX en el que esta se inscribe; un periodo que, como se ha señalado, resulta cercano al de *Actualidades* (1903–1908). Lo interesante de su trabajo es que menciona cómo los diferentes autores representaban a la mujer por medio de sus escritos, así que, considerando que la mayoría de estos colaboradores eran hombres y una gran parte también publicaban en otras revistas de la época, ello puede marcar una similitud con la visión que se tenía en *Actualidades:* "De lo antes dicho, se concluye que el estereotipo de la mujer burguesa como dama sensible y bondadosa, ángel del hogar y de la caridad, se mantiene vigente y profundamente arraigado en la revista." (p. 63)

En primer lugar, el autor señala los estereotipos de género asociados al ámbito familiar, en los que la mujer es representada fundamentalmente a partir de las relaciones que mantiene con los hombres cercanos a su vida. De este modo, pese a que *Variedades* contaba con una línea editorial considerada moderna, continuaba reproduciendo concepciones sobre la mujer que se remontan a siglos anteriores, las cuales la restringían a roles tradicionales y la situaban como una figura permanentemente supervisada por la mirada masculina. Asimismo, estas representaciones la confinaban al espacio privado, vinculándola casi exclusivamente a la administración del hogar, las labores domésticas y la crianza de los hijos.

> No obstante, a pesar de su tinte modernizador, en *Variedades*, priman las caracterizaciones aburguesadas de la figura femenina asociadas a sus roles como madre, esposa e hija. Es decir, sus identidades se definen en función de una relación de dependencia con otros: sus hijos, esposos y padres. (p. 57)

En cuanto al ámbito público, una de las pocas figuras femeninas socialmente aceptadas es la de las beatas, es decir, mujeres que frecuentaban la iglesia, espacio que, después del hogar, constituía uno de los pocos que podían transitar sin ser objeto de censura. No obstante, este ideal de espiritualidad debía mantenerse dentro de ciertos límites, pues aquellas que lo llevaban al extremo eran representadas de forma negativa, al considerarse que desnaturalizaban la práctica religiosa mediante conductas como el chisme o una caridad ostentosa. En cambio, las que orientaban su conducta hacia la ayuda desinteresada al prójimo eran valoradas y socialmente aceptadas.

Ahora bien, esta ambivalencia no es exclusiva del periodo analizado, sino que se inscribe en una tradición crítica previa: desde el siglo XIX, la figura de la beata fue objeto de cuestionamiento en distintos espacios culturales, particularmente en el teatro costumbrista, donde aparece asociada a la hipocresía. Obras como *Ña Catita* de Manuel Ascencio Segura o las piezas teatrales de Felipe Pardo y Aliaga dan cuenta de esta representación satírica, que se intensifica con el auge del anticlericalismo hacia fines del siglo XIX e inicios del XX.

Asimismo, a diferencia de la figura del ángel del hogar, Espinoza (2013) analiza crónicas, poemas y relatos en los que advierte el resurgimiento de la representación de la coquetería femenina. En estos textos, los autores, si bien admiran a estas mujeres por su belleza, también les temen por el poder que se les atribuye, lo que configura una imagen ambivalente que más adelante se contrastará con la figura idealizada del ángel del hogar. Como se señala:

> Por otra parte, en el estereotipo de la dama, aparece reiterativamente la asociación con la coquetería femenina, idea presente en el discurso criollo ilustrado del siglo XVIII y en el de los liberales de mediados del siglo XIX. Si bien esto tiende a ser valorado positivamente por los redactores de *Variedades*, aparece el temor al poder de seducción que poseen las mujeres sobre los hombres. (p. 64)

Asimismo, el autor alude a estereotipos vinculados al cuerpo femenino, según los cuales la mujer debía conservar su belleza, considerada una cualidad altamente valorada por los varones de la época. En consecuencia, la mayoría de los personajes femeninos construidos en los textos aparecen como figuras de una belleza extrema y, cuando no responden a este ideal, suelen ser asociadas a arquetipos negativos, como las brujas o las mujeres malvadas. Del mismo modo, el uso de la belleza debía orientarse siempre al deleite masculino, especialmente a través de la moda, pues cuando esta se empleaba en beneficio propio, la mujer era fácilmente encasillada en el estereotipo de la *femme fatale*.

En este contexto, la moda adquiere un papel central, lo que explica la presencia de secciones dedicadas a consejos de vestimenta y apariencia en revistas como *Actualidades* y *Variedades*. Así, la belleza se presenta no solo como un atributo estético, sino como una condición casi indispensable para la realización femenina, entendida principalmente como el acceso a la maternidad y al ideal de mujer socialmente aceptada.

> Por otra parte, al narrarse la historia de una mujer fea, se la caracteriza como una persona frustrada. Ella estaba condenada a no recibir la atención de los hombres y se había resignado a sublimar sus deseos sexuales y a renunciar "del todo al sentimiento de la maternidad". Esta misma mujer expresa con claridad su drama: "Ni el autor ni el lector quieren nada con la mujer fea. La fealdad en el bello sexo es una paradoja cruel de la Naturaleza". (p. 73)

Por otro lado, resulta pertinente mencionar los estereotipos de género en el ámbito político, pues, al tratarse de un periodo que proclamaba la modernidad, las revistas comenzaron a aceptar colaboraciones de autoras en sus páginas. Sin embargo, como se señaló en el apartado anterior, la mayoría de estas mujeres buscaba proponer modelos femeninos alternativos, distintos de los ideales tradicionales ya establecidos. Estas propuestas no fueron bien recibidas por buena parte de los colaboradores de la prensa peruana, quienes, en su mayoría varones, se mostraban reticentes a que las mujeres se apartaran de los roles de esposas y madres y alcanzaran mayores grados de autonomía e independencia:

> A primera impresión, *Variedades* tiene una imagen positiva de las feministas, en tanto se está a favor de la mayor presencia de la mujer en la esfera pública, pero, en realidad, resulta un tema controversial para algunos redactores. Por ejemplo, Ventura García Calderón califica esta lucha por el sufragio como "capricho femenino pasajero", mientras otro colaborador sostiene que las feministas, en verdad, son mujeres frustradas y amargadas con la vida y con los hombres. (p. 79).

Este último punto se relaciona en gran medida con lo que pasaba en *Actualidades*, donde mujeres como Elvira García y García, Dora Mayer, entre otras, comenzaron a difundir artículos de reflexión en los que opinaban sobre la condición de la mujer peruana, a la vez que se comparaba con la de otros países. Incluso, igual a lo que se menciona en la cita, en el quinto año de la revista *Actualidades*, que es cuando comienzan a entrar los textos de las escritoras, Ventura García Calderón publica un artículo titulado "Cosas de mujeres", donde critica las razones de escritura de Madame Aurel, pensadora francesa, y opina que ello se origina debido a que las autoras no tienen nada que hacer o se sienten infelices con su aspecto físico. De manera que también anima a los varones a defender el único lugar que no ha sido

"invadido" por las mujeres: el campo literario. Así, aunque se tiene una mayor participación femenina, los hombres buscan restringirla:

> Si bien es cierto que las mujeres alcanzan cierto grado de autonomía, esta no debe distorsionarse. Ellas están legitimadas para ejercer la caridad en tanto es espacio propicio para que extiendan su rol de madres a la esfera pública y lo llenen de ternura y comprensión, así como de energía y entrega. (p. 81)

Por último, respecto a los estereotipos de intelectuales y de trabajo, se menciona que en *Variedades,* a pesar del pensamiento de algunos, era bien visto que las mujeres fueran educadas, ya que para ellos era una faceta más de su feminidad, además de que se reconocían sus capacidades para poder entrar en el mercado laboral. Sobre este punto, si bien en *Actualidades* no hay artículos que expongan su posición respecto a este tema, se puede destacar el hecho de que, antes del quinto año, en varios de sus números tenían publicaciones de escritoras extranjeras. A partir del quinto año es cuando se comienzan a publicar a pensadoras peruanas, y, en específico, es el año donde se publicará el único cuento peruano escrito por una mujer: "El desenlace de un sueño" de María Augusta Arana.

Y respecto a escritores peruanos que construyen personajes femeninos en sus obras se puede destacar la investigación de Gnutzmann (2007) al respecto, quien analiza los relatos de Enrique Carrillo y de Clemente Palma, autores que publicaban en diarios y revistas. Las mujeres que representan en sus obras están ligadas a características como la belleza, sumisión y bondad. Como se menciona respecto a una joven en la novela de Carrillo: "Algo incongruente con su pretendida libertad espiritual, canta las alabanzas del matrimonio y de la maternidad como autorrealización de la mujer, «esa doble y sacratísima misión»" (p. 33). Asimismo, en el análisis que realiza sobre Clemente Palma resalta figuras de mujeres como frágiles, pero también denota la representación que realiza sobre *femmes fatales*, a quienes en algunos cuentos no llega a condenar: "Lo sorprendente del caso es la inversión de los roles de género con la mujer como la dominadora y diabólica." (p. 36).

Esto se asemeja a otro artículo más antiguo, el de Mora (1997), quien centra su análisis únicamente en Clemente Palma, analizando el vampirismo femenino en un cuento del autor. Mora (1997) llega a la conclusión de que se da un cambio de la figura del "ángel del hogar" a una *femme fatale*, pero que, en ese caso específico, resulta transgresor porque no se condena a la mujer dominante, sino que acaba casada:

> Los estudios sobre el vampirismo, realizados desde la perspectiva feminista, se han detenido especialmente en la representacion de la mujer metaforizada en la vampira, que en la literatura más conocida quiere castigar a la insaciable sexual, que derrocha dinero y energía del hombre. [...] Las vampiras del peruano, en cambio, se distancian de este modelo por el tono más liviano del discurso, y el final feliz de la historia. (pp. 196-197).

Otro investigador que analiza los cuentos de Clemente Palma es Sánchez (2019), quien analiza un cuento de dicho escritor y otro de Carlos Ledgard, donde se ve la crítica y burla hacia las mujeres consideradas como "libertinas": "Esta se mueve en un mundo claramente masculino, donde priman dos espacios: la universidad y la taberna. Al parecer, en ambos, es calificada como mujer de cascos ligeros y solo para el cegado don Quijote es una dama honorable." (p. 75). Como se observa, los personajes femeninos que frecuentan espacios públicos son juzgadas, ya que, en el caso de las mujeres, el rol estará centrado en la maternidad y afectividad, y si participan en esferas públicas, las instituciones deberán estar relacionadas con la caridad.

Cabe añadir que estos espacios, como la universidad y la taberna, funcionan como espacios de sociabilidad y ámbitos públicos tradicionalmente dominados por los varones; por ello, en el periodo estudiado, cuando las mujeres comienzan a irrumpir en estos espacios en el

marco de una sociabilidad moderna, dicha presencia resulta transgresora y es leída bajo el estereotipo de "mujeres libertinas". Caso contrario, el rol de los varones se vinculaba al trabajo, en especial, a la nueva construcción de la nación.

Finalmente, un trabajo que estudia la otra sección del circuito literario es el de Martínez (2001), el cual analiza específicamente al público modernista, ya que si bien se vio el lado de las escritoras, también es importante resaltar el contexto de recepción por parte de las lectoras. En su trabajo se centra en el autor mexicano Nájera Gutiérrez, quien, debido a la mención de lugares comunes e íntimos y la construcción de personajes femeninos complejos, tenía un gran recibimiento por parte de este.

El autor centra su estudio en el análisis de las lectoras-personajes de Nájera, ya que él considera que la inclusión de personajes femeninos que leían y participaban abiertamente en este ámbito resultaban de gran interés para las lectoras de sus obras, debido a que no era una representación común. Incluso sus personajes femeninos son comparados con materiales de libros: "Así, las mujeres figuradas de Nájera resultan transformadas metafóricamente en libros u otro tipo de textos, en formatos para ser leídos o contemplados por el lector, ahora un lector masculino." (p. 24).

No obstante, se debe considerar que su representación no era tan disruptiva, ya que las lectoras que él creaba seguían manteniendo ciertos estereotipos de género, como la emotividad y fantasía propias de las mujeres. Su trabajo destaca porque demuestra las renovaciones literarias que se daban en el modernismo y el nuevo público que entraba al campo literario:

> Pero, a la vez, esta reconstrucción resulta sumamente necesaria, ya que uno de los hechos más sobresalientes en este sentido es el amplio número de variantes de lector femenino existentes en los textos modernistas, una recurrencia que justifica incluso la postulación de la mujer lectora como otro de los tipos consagrados de mujer finisecular, junto a la "mujer ángel" y a la femme fatale. (p. 15).

Es necesario tener en cuenta que todas estas investigaciones resultan fundamentales, pues sientan un precedente para el presente estudio al abordar la representación de la mujer desde la mirada masculina de los escritores. Este enfoque se vincula directamente con la investigación actual, en la medida en que también se han revisado estudios previos sobre los autores de los cuentos seleccionados para el análisis, lo que permite establecer continuidades, contrastes y diálogos críticos con la tradición interpretativa existente.

3.2. Desde una perspectiva femenina

En el caso de las mujeres, se observa un incremento de investigaciones centradas en los personajes femeninos dentro de las obras escritas por autoras, impulsado por la configuración de nuevos modelos de feminidad propios de la época. La incorporación de las mujeres al campo literario respondió, en gran medida, al interés por cuestionar y subvertir los estereotipos vigentes, lo que adquiere especial relevancia al marcar el inicio de una nueva etapa en la literatura peruana estrechamente vinculada al modernismo. En esta línea, diversas pensadoras peruanas han sido revalorizadas en los últimos años, lo que ha dado lugar a una amplia y diversa producción crítica dedicada al análisis de sus obras.

Un ejemplo de esto es el trabajo de Cárdenas (2022), quien explica el nuevo sujeto femenino que surge a raíz del cosmopolitismo y el individualismo de la época en los personajes femeninos en la obra de Zoila Aurora Cáceres:

> Si la novela realista representaba el miedo a esta a través de universos moralmente degradados (ciudades empobrecidas, obreros embrutecidos y mujeres prostituidas), la prosa modernista lleva al límite este universo nuevo a través de su vertiente misteriosa y oscura, por un lado; pero, por el otro, construye un sujeto nuevo amante del cambio,

> eufórico aunque sensible y, por lo tanto, también susceptible, melancólico, viajero pero nostálgico de la patria lejana. (p. 8).

Como se menciona, las nuevas mujeres que construye Zoila Aurora Cáceres en los relatos no sienten miedo ante el cambio que trae la modernidad, todo lo contrario, lo anhelan y se sienten fascinadas ante este nuevo horizonte conformado por máquinas y movimiento. Esto, sumado al espíritu viajero, les confiere una nueva independencia.

En esa misma línea, Berthet (2014) desarrolla una tesis en la que analiza a diversas autoras hispanoamericanas, como Teresa González de Fanning, Inés Echeverría de Larraín, Emma de la Barra, Zoila Aurora Cáceres y Teresa de la Parra, las cuales publicaron dentro del contexto modernista, con el fin de examinar la manera en que configuran el cuerpo y la nación desde una perspectiva femenina. La investigadora concluye que este conjunto de narradoras buscó integrar a la mujer dentro del imaginario modernista. Asimismo, pone énfasis en que, pese a las claras limitaciones que enfrentaban en el ámbito de la expresión pública, las autoras modernistas encontraron en lo personal y lo cotidiano un espacio desde el cual articular sus opiniones, aspecto que se vincula directamente con la construcción de los personajes femeninos en sus obras:

> Las narradoras modernistas crean escenas y personajes alegóricos que propician una lectura más profunda e invitan al lector a develar sus sentidos menos obvios. Por eso, estos relatos intimistas cobran importancia al notar la veta política que emerge en forma de alegoría nacional, particularmente en cuestiones de lo aparentemente privado. (p. 11)

En el caso específico de Emma de La Barra, quien firmaba como César Duayen, se ve cómo este conjunto de mujeres buscaban romper con los estereotipos femeninos, ya que "En Stella y Mecha Iturbe la narradora expresa comentarios y opiniones sobre la importancia de una enseñanza integral, además de presentar personajes femeninos con profesiones tradicionalmente de hombres tales como la contabilidad o la medicina." (pp. 102-103). Es decir, se comienzan a ver mujeres que tienen ganas de aprender y de moverse en esferas públicas, lo que transmite el mismo deseo de las autoras que construían los personajes.

Otro caso es el de Zoila Aurora Cáceres, quien también crea personajes enfermos, pero con una intención oculta: el deseo de darles el poder de la verdad de su testimonio. Los personajes femeninos, al ser los que viven la enfermedad, son los únicos que conocen su dolor: "Si los personajes de Cáceres y Parra sufren dolores, podemos tener la seguridad de que nos hablan desde una «certeza» personal que convalida y autoriza sus propuestas." (p. 141). Además de que justamente sus malestares tiene raíz en este cambio que se está dando en el periodo de entresiglos, lo que también se evidencia en el cosmopolitismo presente en casi todas las autoras estudiadas.

Otro estudio relevante es el de Saporta (1998), quien examina las dificultades que enfrentaron las escritoras para incorporarse al campo literario. A pesar de las limitaciones en el acceso a la educación, la escritura se encontraba casi completamente monopolizada por los hombres, de modo que cuando una mujer intentaba incursionar en esta actividad solía ser reprimida y severamente juzgada. Asimismo, Saporta (1998) dedica un apartado de su trabajo a contrastar las distintas formas en que se configuraba la figura femenina en ese contexto. En este análisis se mencionan autoras como Clorinda Matto, Mercedes Cabello y Manuela Gorriti, quienes decidieron aventurarse en la escritura y enfrentaron múltiples obstáculos por ello. En palabras de la autora: "nadie se sorprende ante el hecho de que el Modernismo fuera un club literario de hombres" (Saporta, 1998, p. 380).

Asimismo, resulta importante destacar la reseña de Vázquez (2018), la cual va a analizar la imagen de las lectoras en Argentina en el siglo XIX. Este trabajo, aunque corto, aporta al presente estudio en cuanto analiza al público que consumía prensa en la época. La

investigadora menciona el hecho del aumento de lectoras debido a una mayor educación y a un mayor acceso al material literario gracias a los bajos costos de las revistas y periódicos. En ese sentido, Vázquez (2018) divide al público en tres intereses literarios: lectoras de periódicos, de cartas y de novelas. En el caso de la prensa, se menciona: "Con este fenómeno, aparecen las primeras publicaciones dirigidas al público femenino, donde se ofrecían figurines de moda, recetas de cocina, consejos para las amas de casa y, especialmente, folletines." (p. 233).

Aunque su estudio no se centra en la prensa peruana, mantiene claras similitudes con *Actualidades*. En esta revista, a partir de su tercer año de circulación, comienzan a aparecer secciones específicamente orientadas a un público femenino. Si bien desde el primer año existían apartados dedicados a la difusión de modas extranjeras, posteriormente se incorporaron publicaciones centradas en métodos de crianza, recetas de cocina, consejos sobre labores domésticas y recomendaciones de belleza. Incluso, las páginas destinadas a estos contenidos eran impresas en color rosado, lo que reforzaba de manera explícita la identificación del público al que iban dirigidas. Ello responde a que los directores de la revista eran conscientes del crecimiento de este nuevo sector lector; sin embargo, no se buscaba integrarlo plenamente a los contenidos considerados "masculinos", sino captar su suscripción a través de estas secciones específicas, las cuales, lejos de cuestionar los modelos vigentes, contribuían a la reproducción y perpetuación de los roles de género tradicionales.

Asimismo, Morales (2021), quien analiza la representación de la mujer en tres obras de las escritoras Mercedes Cabello, Virginia Gil de Hermoso y Aurora Cáceres. Se menciona que el ideario que predominaba en la época era el de la sumisión y domesticidad, de manera que las escritoras tomaron los tres arquetipos más usados de la época (la bella enferma, la bella muerta y *femme fatale*) y los subvirtieron con la construcción de personajes femeninos para buscar un punto desde el cual enunciar el nuevo discurso que ellas planteaban. Por ejemplo, en el análisis que realiza de *El conspirador* de Mercedes Cabello se centra en el personaje de Ofelia, el cual si bien se va a mover en el hogar, no será desde un aspecto pasivo, sino que lo dominará y ganará más poder a partir de él. De esta manera, no es alguien que inspira pena, al contrario, es una mujer inconquistable, a la que el personaje masculino quiere aislar. Como se menciona:

> Así, esta escena final la desvincula del ámbito de la pasividad y la impotencia, y la posiciona en un lugar de poder y agencia que no solo invierte la lógica de la representación tradicional de las "Ofelias" de la poesía modernista que no serían más que el "objeto" del deseo masculino (Showalter, 1985, p. 77), sino que también reitera el diálogo tensional intermedial del personaje tanto con las abundantes representaciones pictóricas de "Ofelias" románticas y prerrafaelista [...]. (p. 129).

Siguiendo con el análisis, Morales (2021) analiza la novela *Incurables* de Virginia Gil, autora venezolana, donde se centra en el personaje de Margarita, una mujer determinada que esconde su afectividad, además de priorizar el trato con las mujeres que con los varones. Y si bien con ella se siguen teniendo ciertas características que la configuran dentro del ideario femenino de la época, la autora "abre un pasaje para imaginar otras formas de agencia e igualdad para la mujer desde la paradojal intensificación de los roles más tradicionales" (p. 133).

La última obra analizada es *La rosa muerta* de Aurora Cáceres, en la que se examina al personaje de Laura, una mujer que aspira a una realización que trasciende la maternidad y el matrimonio. Desde su caracterización inicial, Laura se configura como una figura dominante y decisiva. A lo largo del desarrollo de la trama, el personaje es asociado al estereotipo de la bella enferma; sin embargo, debido a su actitud subversiva, antepone sus

propios deseos a los de los hombres y exige ser mostrada tal como es en realidad, lo que implica una ruptura consciente con dicho estereotipo:

> Laura se deleita en que la imagen que han hecho de ella la retrata desnuda, como una Venus contemporánea desvinculada de modelos ideales y, más bien, mostrada como la mujer real, erótica, vital, es decir, como la imagen de sí misma con la cual quiere ser recordada. (pp. 136-137).

De esta manera, se nota que las escritoras de la época buscaban marcar una distancia con los estereotipos y roles de género que les eran asignados. Por esa razón buscaron un lugar de enunciación en la literatura y la prensa, donde podían expresar sus discursos por medio de los personajes femeninos y masculinos que creaban para sus historias.

En esa misma línea, Alejos (2024) también analiza dos obras de Zoila Aurora Cáceres: *Las perlas de Rosa* y *La rosa muerta.* En su análisis, la investigadora demuestra que las enfermedades representadas en ambas obras surgen como una respuesta política al discurso hegemónico del periodo, el cual buscaba controlar el comportamiento social, cultural y sexual de las mujeres. Al considerar los cuerpos de las mujeres como objetos de a los que se tenía que controlar y dominar, Zoila Aurora Cáceres construye personajes que padecen de enfermedades que la ciencia médica de la época no puede tratar. Sus características propias femeninas terminan contrastadas por enfermedades que las alejan y las degradan ante el ojo público. Son personajes que escapan del molde común de representación, por lo que su estudio se vuelve relevante para entender la autoría femenina en la época.

Así, todos estos estudios resultan fundamentales para contrastar, posteriormente, la visión construida desde la escritura masculina y para visibilizar la imagen de la mujer elaborada por las escritoras, quienes no eran ajenas a los condicionamientos sociales de su época. Asimismo, estas autoras configuran personajes femeninos con rasgos que, en algunos casos, se apartan de los roles tradicionales asignados a su género, desviaciones que precisamente serán objeto de contención y represión en los cuentos escritos por autores varones.

4. Síntesis

En conclusión, los antecedentes proporcionados revelan tanto alcances como limitaciones significativas en la investigación. Por un lado, se destaca la escasez de estudios previos sobre el contenido textual específico de la revista *Actualidades*, lo que sugiere un vacío en la comprensión de su papel en el contexto del modernismo peruano. Por otro lado, los estudios sobre la prensa, enfocados en revistas de entresiglos, revelan su papel crucial en la difusión de valores y expectativas durante un periodo de modernización. En ese contexto, fue la propia prensa de la época la que comenzó a explorar de manera activa su materialidad como parte de sus estrategias de comunicación. Asimismo, se configuró una distinción cada vez más marcada entre revistas ilustradas y otro tipo de impresos, no solo en términos de contenido, sino también en sus recursos visuales, tonos discursivos y públicos a los que se dirigían. Este proceso da cuenta del carácter novedoso del periodo, en el que la prensa experimentaba con nuevas formas de representación y sociabilidad propias de una cultura impresa en transformación.

Estas publicaciones no solo fueron vehículos de ideas modernistas y narrativas literarias, sino que también desempeñaron roles definitorios en la construcción de identidades nacionales. En ese sentido, no se trata únicamente de la modernidad como horizonte estético o ideológico, sino de un proceso más amplio de modernización que implicó el desarrollo de una cultura de lo impreso, articulada con la incorporación de nuevas tecnologías, la expansión de la publicidad y la diversificación de formatos periodísticos. Todo ello otorgó a

las revistas un valor particular en la configuración de una experiencia de lectura moderna, asociada a circuitos modernizadores, como la progresiva democratización de la lectura, que redefinieron el vínculo entre el lector y el impreso.

A través de análisis de revistas como *Zig-Zag* en Chile y *Variedades* en Perú, se evidencia su contribución significativa al proceso de modernización cultural, social y política de sus respectivos países. La inclusión de ilustraciones y fotografías marcó un cambio crucial en la presentación y accesibilidad de las ideas, atrayendo a una audiencia diversa y ampliando la influencia de estas publicaciones en la sociedad. Así, las revistas del periodo, además de moldear los paradigmas de la época, también consolidaron un espacio para la difusión de ideas de los escritores.

En segundo lugar, en el ámbito del cuento modernista, se destaca la ausencia de trabajos que se enfoquen específicamente en la construcción de la imagen femenina peruana en el modernismo a través de los cuentos. En los trabajos revisados, el estudio del cuento modernista peruano revela cómo dicho género influyó profundamente en la cultura y la sociedad peruana del siglo XX. Aunque el modernismo llegó tardíamente al Perú en comparación con otros países latinoamericanos, su impacto fue relevante y marcó una tendencia de escritura para diferentes autores.

En este contexto, la prensa y las revistas desempeñaron un papel crucial en la difusión de los cuentos modernistas, permitiendo a los autores llegar a un público más amplio y diverso. Así, el cuento modernista peruano marcó una evolución en las formas narrativas y estilísticas y reflejó un periodo de transformaciones en la sociedad peruana guiadas por la modernización social. En este periodo, se configura un relato cultural sobre la modernización, y los cuentos modernistas expresan, en ese marco, sus dilemas y anhelos.

Por último, el estudio sobre la imagen de la mujer en el modernismo peruano revela un panorama complejo y dinámico, donde las escritoras y escritores del periodo abordaron la construcción de personajes femeninos desde perspectivas divergentes y a menudo contradictorias, que oscilan entre enfoques tradicionales, centrados en el ángel del hogar, y otras perspectivas más modernas, enfocadas en la mujer peligrosa, sensual y libre, asociada a la figura de la *femme fatale*, en un contexto de tensiones sociales y culturales marcado por la modernización y la reconfiguración de los roles de género en el espacio público y privado.

Desde una perspectiva femenina, las autoras buscaban desafiar los estereotipos tradicionales de la feminidad. Se introdujeron personajes femeninos que buscaban la independencia y la autorrealización fuera de los roles domésticos tradicionales y alejadas del ideal del "ángel del hogar". Sus obras no solo reflejaban el deseo de libertad, sino que también cuestionaban los roles de género existentes.

Por otro lado, desde una perspectiva masculina, los escritores tendían a perpetuar estereotipos más conservadores de la feminidad, retratando a las mujeres como figuras que seguían siendo encasilladas en roles de belleza, sumisión o peligro. Los cambios de representaciones eran escasos y su manera de retratar personajes femeninos distaba mucho de la caracterización brindada por las escritoras.

En resumen, si bien los antecedentes ofrecen una base sólida para comprender el contexto general del modernismo peruano y el papel de la revista *Actualidades*, también señalan la necesidad de investigaciones más detalladas y específicas sobre el contenido textual de la revista y la representación de la mujer en los cuentos modernistas peruanos.

LA MUJER EN EL IMAGINARIO LITERARIO

El rol de la mujer ha sido definido social y literariamente por diversas variables. Centrando el presente estudio en la imagen de la mujer peruana a inicios del siglo XX se debe tener en cuenta, por lo revisado en el capítulo anterior, la importancia de medios de difusión como las revistas ilustradas y la influencia del movimiento modernista. Respecto al primer aspecto, se evidencia que el papel de la prensa fue fundamental en la formación de ideales de comportamientos tanto femeninos como masculinos. En ese sentido, aspectos como la bondad, espiritualidad y maternidad eran los que, por medio de artículos, poemas o cuentos, se recomendaban seguir a las mujeres en orden de su aceptación social. *Actualidades* fue una de las principales revistas que siguió dicho patrón, creando secciones de moda y consejos de maternidad y belleza al notar el crecimiento del público lector femenino.

Respecto al segundo aspecto, diversos autores coinciden en que el modernismo alcanzó su apogeo en el Perú a inicios del siglo XX, periodo en el cual esta corriente otorgó un lugar destacado a la cuentística, un género que no había recibido la misma atención en etapas anteriores. En este contexto, es importante considerar que la mayoría de los relatos fueron escritos por autores varones, quienes, a través de sus textos, buscaban orientar o advertir a las mujeres frente a comportamientos considerados socialmente reprobables, como el materialismo, la coquetería excesiva o la actitud dominante. Si bien algunas escritoras construyeron personajes femeninos desde perspectivas distintas, la representación masculina de la mujer no se sustrae de los estereotipos de género predominantes en el horizonte cultural de la época.

En el presente apartado se ahondará en las distintas definiciones y perspectivas respecto a las imágenes de mujer construidas en la literatura cercana al periodo de publicación de la revista. En esa línea, este capítulo se dividirá en tres ejes temáticos. En primer lugar, se verá, de manera general, la orientación y visión de la mujer en la crítica literaria feminista. En segundo lugar, se analizarán las imágenes de mujeres, una vertiente de la teoría mencionada, siguiendo un orden cronológico centrado en el romanticismo y realismo, debido a que son las corrientes de mayor apogeo en la época seleccionada y que se relacionan directamente con las imágenes de mujer escogidas para este análisis; a la vez que se resalta el auge, relativamente reciente, de la literatura escrita por mujeres y sus representaciones, debido a la existencia de una autora en el corpus escogido. Por último, se realizará una conceptualización de los estereotipos y, en un nivel más específico, se brindarán las incidencias de los estereotipos de género en facetas normativas y transgresoras, los cuales se suelen replicar en las obras literarias.

1. La crítica literaria desde una perspectiva feminista

La teoría feminista tiene una amplia tradición que abarca distintas líneas de investigación, como el feminismo psicoanalítico, liberal, marxista, radical, entre otros, que se dividen de acuerdo con áreas especializadas de estudio. Respecto al ámbito literario, que constituye la orientación de esta investigación, la teoría feminista tiene diversas maneras de abarcarse y diferentes enfoques para su estudio. Algunos ejemplos son la teoría de la escritura femenina, la teoría de la interseccionalidad, la teoría del cuerpo, etc. Cada una de estas vertientes analiza la manera en la que se construyen a los sujetos femeninos en obras escritas por hombres y mujeres, variando la perspectiva de acuerdo a la teoría elegida.

La vertiente de la teoría feminista que se utilizará para el presente trabajo es el de la crítica literaria feminista. Esta elección se basa en la orientación de la crítica literaria en cuanto se enfoca en el estudio minucioso de las obras literarias, analizando temáticas, personajes, voces narrativas, entre otros aspectos. En su versión feminista, la crítica literaria trabaja con los mismos conceptos, pero centrando su atención en las diferencias principales

que marcan las obras escritas por mujeres, a la vez que analiza el canon literario para mostrar incidencias o proponer diversos cambios de acuerdo con la calidad de las obras. Como menciona Velasco (2007):

> La teoría literaria feminista ha efectuado nuevas lecturas de textos conocidos y consagrados por el canon y ha puesto de relieve las formas de representación de las mujeres, añadiendo nuevas propuestas derivadas de sus reflexiones teóricas para los estudios de la literatura escrita por mujeres (p. 555).

Sobre este punto, una tendencia recurrente en la crítica literaria feminista es el estudio de los distintos niveles del circuito literario en que las mujeres participan, como lectoras y escritoras, principalmente. Esto surge como un aspecto propio de la crítica porque: "el texto literario no puede entenderse aislado del entorno sociocultural específico en el que se produce, circula y lee." (Golubov, 2012, p. 7). Al respecto, un trabajo clásico de la crítica literaria con este enfoque es el texto de Showalter (1985), en el que hace dos divisiones: la crítica feminista y la ginocrítica.

Respecto a la primera, se estudia a la mujer como lectora, específicamente, en cuanto lee obras escritas por autores masculinos, donde la lectura estará conformada por estereotipos, representaciones erradas y un claro poder del varón sobre la mujer que se traslada a los textos. Como menciona:

> Sus temas incluyen las imágenes y estereotipos de la mujer en la literatura, las omisiones y conceptos erróneos sobre la mujer en la crítica, y las fisuras en la historia literaria construida por los hombres. También se ocupa de la explotación y manipulación del público femenino, especialmente en la cultura popular y el cine, y del análisis de la mujer como signo en los sistemas semióticos. (p. 128).

En el segundo nivel, es decir, la ginocrítica, se hace referencia al estudio enfocado en la mujer como escritora. En este punto es la mujer la que construirá los patrones de los textos, creando personajes, entornos, tramas, géneros, etc., de modo que es más experimental y mantiene un mayor contacto con los estudios feministas modernos, los cuales se centran en analizar, mayoritariamente, la literatura escrita por mujeres:

> Sus temas incluyen la psicodinámica de la creatividad femenina, la lingüística y el problema de un lenguaje femenino; la trayectoria de la carrera literaria femenina individual o colectiva, la historia literaria y, por supuesto, los estudios de escritoras y obras concretas. (p. 128).

Otra investigadora que hace mención a esta división es Moreno (1994). En su artículo explica el origen y paulatino desarrollo de la crítica literaria femenina, mostrando este enfoque también separado en dos niveles. Por un lado, la autora menciona cómo hay investigadores que consideran que el género influye de gran manera en el proceso de escribir, debido a que ser una autora femenina marca dificultades en la experiencia literaria. Por otro lado, en el otro nivel se da mucha importancia a la conciencia lectora, ya que es a raíz de esta que la obra adquiere valor. Según Moreno (1994), para el feminismo, esta relación entre lectora y obra va más allá, debido a que se configura como mujeres leyendo experiencias de otras mujeres, lo que logra que se produzcan nuevos significados, la mayoría de estos siendo comunes al pertenecer al mismo género, lo que no suele ocurrir con obras escritas por varones que generalmente contienen representaciones estereotipadas en los personajes femeninos y sus experiencias.

En esa línea, se tiene un estudio que hace una separación similar. Cuder (2003) enfoca su investigación en analizar esos dos niveles literarios, aumentando el de la crítica femenina. En el primer caso, la autora menciona que las escritoras han sido opacadas por siglos por la participación del varón, de modo que sus intentos de escribir se volvían más complicados, lo

que aumentó con la crítica mordaz que realizaban los autores sobre los escritos de estas. Además, se evidencia que en la literatura contemporánea a la mujer se le dificulta escapar de su relación con el varón, debido a que utilizan metáforas o representaciones que aún se ligan con la intimidad heterosexual, como la presencia de sangre, el desgarramiento, etc. En ese sentido, se menciona que la crítica literaria se ha vuelto más reflexiva, ya que se crea la necesidad de autoras que dialoguen con su corporalidad, a la vez que adoptan valores alejados de la patriarcalidad. De igual manera, se juzga a la crítica literaria en el ámbito editorial, ya que la autora considera que su deficiente labor y su posición paternalista propicia que la literatura escrita por mujeres siga siendo considerada con un género menor y que no llame la atención del público.

En el segundo nivel, la autora analiza la relación entre la crítica literaria y las lectoras femeninas. Lo que va a buscar la crítica literaria es una lectura feminista, es decir, una lectura donde las mujeres participaban activamente reconociendo estereotipos, valores, experiencias, entre otros aspectos, presentes en las obras y con los que pueden diferir o aceptar. El problema con esto es que las lectoras casi siempre se verán en una posición de resistencia: "deben luchar contra los procesos de identificación que relacionan a lector/a y personaje porque éste representa valores con los que ideológicamente disiente." (Cuder, 2003, p. 79). Asimismo, igual que con la relación con los autores, en este nivel surge la necesidad de más estudios respecto a la recepción de las obras en las mujeres, ya que, según las estadísticas, ellas constituyen el mayor público lector de literatura y no de prensa. En ese sentido, Cuder (2003) propone cambiar el enfoque desde que se aborda el problema, no poniendo el foco en los textos que se leen sino en cómo se leen, es decir, generando sistemas teóricos de lectura.

Por último, se tiene la relación entre la crítica literaria y las críticas feministas. En este apartado se analizan los vínculos entre aspectos propios de la crítica de obras como la relación entre sexo y género literario, donde textos autobiográficos, cartas, diarios, etc., cobran más relevancia, siendo tomados como parte de la literatura escrita por mujeres por sus incidencias. Así, la crítica está orientada a revalorar géneros literarios:

> En consecuencia, la crítica literaria feminista ha venido a reclamar una revisión de la historia y la teoría de los géneros, reivindicando espacios tradicionalmente calificados como extra-literarios por su estrecha relación con la esfera doméstica o privada, es decir, «femenina.» (Cuder, 2003, p. 83).

Tanto el estudio de Showalter (1985) como el de Moreno (1994) y el de Cuder (2003) resultan relevantes para esta investigación debido a sus aportes en cuanto a los niveles de estudio planteados. Es importante comprender la manera en que las mujeres se sitúan en sus obras por medio de la escritura, ya que, a raíz de ello, derivarán sus representaciones de los personajes femeninos y las interacciones que tendrán estas con su entorno y con otros personajes. Asimismo, es crucial entender cómo las lectoras recepcionan las obras, ya que el periodo planteado para el presente estudio está marcado por los cambios en el circuito literario, principalmente por el ingreso paulatino de las mujeres en la literatura y prensa de la época, tanto como lectoras como escritoras. De esa manera, la respuesta de los autores en sus obras va a estar en una relación directa con este proceso, lo que se verá más adelante.

Respecto a los estudios que se mencionan es importante resaltar que el desarrollo de la crítica literaria feminista no ha sido constante a nivel mundial. En países europeos y en Estados Unidos la crítica literaria cuenta con varios investigadores y respaldo institucional, lo que ha ayudado a que sus propuestas fortalezcan sus respectivas tradiciones teóricas. No obstante, en países considerados del "tercer mundo" la realidad es diferente.

Al respecto, García (1994) menciona que esto se debe a la cantidad de puntos de vista respecto a los estudios de obras escritas por mujeres y a la imposibilidad de reuniones físicas en donde se compartan ideas y se creen escuelas y tradiciones propiamente latinoamericanas.

Al haber una gran cantidad de países, la mayoría se enfocan en autoras nacionales o en obras específicas, lo que dificulta un diálogo conjunto: "Deseosas de rescatar su tradición han puesto énfasis en estudiar minuciosamente aspectos específicos de una sola obra, de una sola autora, de un solo país y no logran aún llegar a generalizaciones teóricas sólidas." (p. 114). Sin embargo, esto no implica que no exista un diálogo entre los investigadores de ambos lados, ya que mayoritariamente son las teorías de "primer mundo" de donde parten los críticos latinoamericanos para realizar sus estudios y sus propuestas.

Sobre este mismo tema, las investigadoras Fariña y Suárez (1994) mencionan que la realidad de los países tercermundistas a los que hacía referencia García (1994) no es muy diferente en un caso específico europeo: España, donde el desarrollo que se tiene no se compara con el de Francia o Inglaterra. Al respecto indican:

> Frente a la tradición, arraigo y relevancia que este pensamiento posee en el mundo anglosajón —y, en menor medida, francés—, hay que constatar que en España la teoría literaria feminista apenas se ha desarrollado y que los estudios que desde tal orientación se llevan a cabo son todavía muy escasos. Al lado de la ingente bibliografía que podemos encontrar en inglés, la aportación española —originales y traducciones— resulta casi anecdótica. (p. 321)

Incluso se resalta las diferentes perspectivas que tienen las teóricas europeas, siendo que las francesas se enfocan en la mujer como autora y las anglosajonas en la mujer como lectora, variando las teorías y estudios que proponen de acuerdo a estos enfoques. De todas maneras, es relevante comprender el desarrollo de la teoría escogida para el análisis del presente objeto de estudio, ya que los textos pertenecen a escritores del Perú, considerado como país de "tercer mundo" y, por ende, la elección de la crítica literaria feminista, la cual tiene sus orígenes en Estados Unidos, se da debido a los alcances de representaciones que estudian y que no se encuentran en propuestas latinoamericanas hasta el momento.

En ese sentido, se puede hablar de cuál es el estado de desarrollo de la crítica literaria feminista en el espacio peruano. Si bien la mayoría de estudios se enfocan en la crítica literaria sin el aporte feminista, sí hay investigadores que realizan estudios de obras bajo sus principios. En un inicio, se puede mencionar un libro que estudia la historia feminista en la literatura argentina, siendo que en el primer tomo existe un capítulo dedicado a analizar la crítica feminista de dicho país en el siglo XIX a cargo de Boiola y Szurmuk. Ahí se menciona la importancia de investigadores que ayudaron a un mayor desarrollo de la crítica literaria feminista latinoamericana al insertarla en los campos de estudio estadounidenses. Específicamente en el caso peruano, está Rocío Ferreira, Carla Faini y Ana Peluffo, siendo que las tres investigan la obra de Clorinda Matto de Turner. En el libro también se resalta la figura de Juana Manuela Gorriti, la cual si bien fue argentina tuvo un gran impacto en la inserción de la mujer en el campo literario peruano gracias a sus veladas literarias:

> Batticuore hizo el estudio introductorio del volumen, en el que destaca los debates que se llevaron a cabo, en el contexto de las veladas, en torno a la inserción social de la mujer, su derecho a la educación y el trabajo, y sus posibilidades de profesionalización. (Boiola y Szurmuk, 2022, p. 905).

Respecto a estudios peruanos, un ejemplo sería Ghersi (2008), quien, desde el feminismo, analiza la poesía limeña de 1980-1990. La autora expone a escritoras peruanas que fueron fundamentales en la creación de una conciencia feminista en el Perú, lo que luego se va a evidenciar en la crítica literaria y en la manera en la que se van a reivindicar sus figuras en estudios futuros. Otro estudio que también se centra en la poesía peruana de los años 80 es el de Del Águila (2021), la cual, de manera similar a Ghersi (2008), menciona cómo en dicha década se comenzó a redefinir la presencia femenina en la escritura y la investigación. Del Águila (2023) elige a autoras peruanas para destacar la temática del cuerpo y la

autorrepresentación literaria, desde la crítica literaria feminista y lo abyecto: "La crítica literaria feminista latinoamericana buscó ahondar en la construcción de la identidad femenina desde lo íntimo y la cotidianidad, lo cual implica interrogarse por el deseo, las relaciones de pareja y el conocimiento del propio cuerpo." (p. 23).

Además de la poesía, existen, aunque en menor medida, investigaciones referentes a la narrativa y cuentística con el enfoque de la crítica literaria feminista. Un ejemplo es la tesis de Sánchez (2020), quien analiza la crítica literaria feminista en relación con el circuito literario, analizando el desenvolvimiento de las escritoras de acuerdo con su posición afectada por su género y la respuesta que encontraron en el apoyo de las lectoras: "Frente a esta incertidumbre, las escritoras peruanas emplean estrategias en la forma de redes de soporte y el diálogo que mantienen con su público para establecerse como autoras." (Sánchez, 2020, p. 3).

Similar a ello, Magnusson (2021) realiza un estudio con base en la crítica feminista analizando obras peruanas desde la perspectiva de autores y autoras. En total, la investigadora selecciona a cuatro escritores peruanos: Clorinda Matto, Alfredo Bryce Echenique, Claudia Salazar Jiménez y Alonso Cueto. Esto para mostrar las diferencias entre los puntos de vista de construcción de los personajes y cómo se disponen en la trama. Al respecto, Magnusson (2021) menciona que en las obras de Clorinda Matto se nota cómo se representa a los hombres y mujeres siguiendo los patrones marcados de la religión cristiana de su época. De manera similar, la autora opina que en los textos de Bryce Echenique los personajes femeninos y masculinos se representan de manera muy estereotípica, mientras que en Claudia Salazar y Alonso Cueto sus personajes se guían por la subjetividad y por la manera en la que expresan sus pensamientos y sentimientos.

Esta última investigación resulta crucial para el presente estudio debido a la línea que aborda, ya que además de utilizar la crítica literaria feminista como enfoque teórico, se aleja de los estudios poéticos que se vieron con anterioridad, los cuales, si bien son relevantes, se distancian con el objeto de estudio elegido. Así, Magnusson (2021) mantiene su aporte al estudiar novelas de hombres y mujeres, lo que muestra cierta diferencia entre sus perspectivas y ayuda a comprender los diversos puntos de enunciación en relación al género, algo que será importante, ya que los autores de los cuentos modernistas planteados son hombres que están inmersos en un periodo de cambios, principalmente, respecto al campo literario y la inserción de la mujer en este, lo que influenciará sus textos y, por ende, la construcción de sus personajes femeninos.

De esta manera, se puede explicar la vertiente de la crítica literaria feminista escogida para esta investigación. A lo largo de este capítulo se ha visto cómo la crítica feminista se ha usado para analizar distintos sujetos del circuito literario, viendo a la mujer como autora, lectora y hasta crítica. No obstante, la crítica literaria feminista surgió con otro objetivo, ya que en sus inicios se encargaba de estudiar a la mujer como objeto de representación:

> La primera crítica literaria feminista fue, como la crítica sociológica tradicional, una crítica del "contenido" (los estereotipos masculinos en la presentación de la imagen de las mujeres en las obras literarias; es decir, cómo la literatura vehicula la ideología patriarcal…). (Borrás, 2000, pp. 20-21).

Así, el enfoque que se utilizará para el análisis será el de "imágenes de mujer". Una vertiente ampliamente estudiada en diversas obras, tanto extranjeras como latinoamericanas, debido a que es un tema que perdura hasta hoy y que es relevante para la teoría feminista.

2. Una exploración literaria de imágenes de mujer

La variable que se va a analizar para el presente estudio es imágenes de mujer. Estas representaciones, como se mencionó en el apartado anterior, constituyeron el punto inicial de estudio de la crítica literaria feminista, analizando el retrato de la feminidad en obras escritas por varones y, en un momento posterior, en la literatura escrita por mujeres.

Esta variable es estudiada desde una diversa cantidad de factores, como el uso del lenguaje, la implementación de características estereotípicas, la función de los personajes en la trama, etc. Específicamente sobre el lenguaje, Golubov (2012) menciona lo siguiente:

> Una de las primeras tareas que emprendió la crítica feminista fue la identificación de las maneras en que el discurso —el lenguaje en contexto— contribuye a la discriminación de las mujeres, porque el poder de los hombres se manifiesta a través de sus usos: el lenguaje no es un portador transparente de significados, sino un recurso de poder porque clasifica el mundo, es una forma de ordenar y nombrar la experiencia. Los usos del lenguaje, decían, no sólo reflejan la condición subordinada de las mujeres, sino que de continuo contribuyen a reforzarla porque sistemáticamente desprecian a las mujeres y lo femenino. (p. 25).

De esta manera, se entiende que, en un comienzo, a las mujeres se les negó proponer diferentes voces de representación, lo que solo cambió cuando fueron capaces de escribir sus propias obras. Así, a lo largo de la historia han existido distintas imágenes de mujer en los libros, dependiendo de los momentos literarios que atravesaron los escritores. Y estos tipos de feminidad no solo tuvieron un impacto en la literatura de sus épocas, sino también en el contexto social y cultural en el que se escribían y publicaban, ya que buscaban marcar roles de conducta que guíen las acciones de las mujeres o que adviertan a los hombres de ciertos comportamientos femeninos que se deben evitar y castigar.

Entonces, las representaciones femeninas se relacionan directamente con la interacción de los escritores con su entorno social y literario, es decir, por las normas que imperan los periodos y movimientos literarios en los que se inscriben: “La representación figurativa de las mujeres formada en la mente de los creadores (escritores, pintores...) por la tradición recibida y el trato colectivo del que son objeto en su tiempo, que implica, lógicamente, el comportamiento/reacción femenino.” (Villalba, 1995, p. 201).

En ese sentido, la siguiente inclusión de los apartados dedicados al Romanticismo, realismo y a la literatura escrita por mujeres en el siglo XIX y XX se justifica porque permiten rastrear la evolución de las imágenes femeninas que estarán presentes, de manera transformada, en los cuentos modernistas publicados en *Actualidades*. Dado que la revista aparece en los primeros años del siglo XX, resulta imprescindible entender las representaciones heredadas de los siglos previos, pues estas configuran un trasfondo cultural y literario desde el cual los autores modernistas peruanos construyen sus propias figuras femeninas.

De este modo, la contextualización histórica y teórica responde también a la falta de estudios previos sobre las representaciones femeninas en la revista *Actualidades*. Al trazar una línea genealógica de las imágenes de mujer, desde el Romanticismo y el realismo, pasando por las rupturas que propone la literatura femenina del siglo XX, se establece el marco necesario para comprender los cuentos modernistas seleccionados. Así, se muestra cómo los relatos de *Actualidades* participan en un diálogo mayor con las tradiciones literarias que los anteceden y con los debates emergentes sobre el lugar de la mujer en la sociedad y en la literatura.

2.1. Literatura del siglo XIX (Romanticismo y realismo)

El Romanticismo fue un movimiento literario guiado por conceptos como el subjetivismo, sentimentalismo y la libertad, en donde los autores exponían temas relacionados con los sentimientos humanos en sus obras. Respecto a la mujer, es en este periodo donde comienzan a aparecer los primeros escritos considerados feministas, realizados por autoras como Mary Wollstonecraft, Jane Austen, Mary Shelley, entre otras.

A pesar de ello, si bien en la literatura escrita por varones se ve a la mujer como un sujeto en capacidad de acción, sus manifestaciones siguen ligadas a la domesticidad, la emocionalidad y al espacio privado. En un contexto global, la mayoría de representaciones delegan a la mujeres al ámbito familiar y servil, mientras que otros escritores ven a la mujer como un deseo que algunas veces no se puede alcanzar y, por ende, provocan sufrimiento, como se puede observar en algunos relatos de Edgar Allan Poe. Es decir, la mujer también se relaciona, justamente, con los sentimientos masculinos. Como menciona Herrera (2010): "Los románticos no se enamoraban de campesinas o de proletarias, sino de princesas, mujeres etéreas confinadas en espacios asfixiantes, féminas imposibles de alcanzar por diversos motivos (están casadas, comprometidas, están reservadas a hombres de mayor rango...)." (p. 1). Entonces, se observa un aspecto similar al del amor cortés propuesto en la Edad media, donde la mujer era de clase alta, admirable, pero encerrada en sus hogares o limitadas por sus familias.

En esa línea, Sánchez (1994) analiza la obra del autor español José de Espronceda, donde encuentra las tres imágenes de mujer que son comunes en el Romanticismo, siendo estas la mujer espiritualizada, la mujer pura objeto de amor y la mujer perniciosa. Para el primer caso, la mujer que se presenta también puede ser vista como una musa mística, ya que posee una pasión tan grande que algunas veces deriva en locura, mostrando una voluntad de sacrificio por los demás. De ahí su espiritualización, debido a que no puede ser vista como destinataria de amor porque es cercana a una figura divina, siendo que la mayoría de las veces se ve encarnada como una monja.

En el segundo caso, se tiene a la musa romántica, que reúne características como dulzura, belleza y bondad, es decir, conductas propias del "ángel del hogar". En ese sentido, su representación en las obras será cercana al del amor cortés y al platonismo. Para el tercer caso, se tiene a la mujer fatal. Este tipo de personajes se representan con un gran interés en el amor físico y pasional, que a la vez cuentan con una gran belleza que les sirve para seducir a los hombres. En el Romanticismo, la mujer fatal generalmente será presa de sus sentimientos, lo que a veces afectará su juicio y, por ello, caerá en obsesiones, generalmente, relacionadas con los hombres.

En el caso peruano para este periodo, Aliaga (2013) menciona a personajes femeninos de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. Un ejemplo es la tradición "La conspiración de la Saya y Manto", donde las limeñas se revelaron y protestaron contra su situación, de manera que "El relato deja entrever la realización de la primera huelga de brazos caídos llevada a cabo por las limeñas." (p. 120). Otra tradición analizada es "Una moza de rompe y raja", en la cual destaca la figura de "La Lunareja", una mujer simple, pero decidida a defender sus ideales aunque eso la lleve a sufrir abusos. Otras mujeres que comparte Ricardo Palma son Rosa Campusano y Manuela Sáenz, favoritas de San Martín y Bolívar, respectivamente. Ellas son vistas bajo la mirada romántica, siendo que ellas siguen más el ideal de la belleza, sencillez y sumisión, dejando las labores públicas a los varones.

En el caso del realismo, las mujeres van a regresar al encasillamiento de madre y esposa, pero también se las a responsabilizar del funcionamiento de la nación, al considerarlas como promotoras de la vida y de las normas sociales, ya que por medio de su crianza se establecen valores de las siguientes generaciones. Así, en la literatura, las mujeres

eran relacionadas con el medio en el que se encontraban y su relación con el matrimonio como institución y no como vínculo realizado por amor (González, 2009).

Además, es en este periodo donde se verán más protagonistas femeninas y los libros llevarán sus nombres, como el caso de *Madame Bovary, Anna Karénina, Naná,* etc. No obstante, a las mujeres se las seguía viendo como seres que se debían supervisar, ya que, de otro modo, manifestaban conductas perjudiciales para ellas mismas y sus allegados. Es por esto que en muchas de las novelas que se realizan se intenta adoctrinar al público lector femenino para que no se dejen llevar por sus deseos, debido que la mayoría de las protagonistas que escapaban de las normas establecidas para la mujer tenían finales trágicos. Sobre esto, Rivero (2004) menciona lo siguiente:

> En su mayoría, el público lector decimonónico era femenino y una de las funciones de esta literatura era el ser didáctica; por medio de la exposición de situaciones, en contra y a favor del *status quo*, se le enseñaba cómo debía conducirse en sociedad y cuáles eran las consecuencias en caso de infringir el papel esperado de ella. (p. 144).

Así, los papeles transgresores de las mujeres van a convertirlas en víctimas de un destino inevitable que las condena por sus faltas. De esa manera, "los personajes seleccionados deben aprender corporalmente a acercarse a la feminidad normativa, con el objeto de no ser expulsadas de una sociedad que delimita claramente sus fronteras." (García, 2015, p. 233).

Por el lado de la autoría femenina, una investigación que resulta relevante para este apartado es la de Gilbert y Gubar (2000), en donde analizan autoras del siglo XIX como Jane Austen, Mary Shelley o Charlotte Brontë. De manera general, en sus obras se ve cómo se construyen los personajes femeninos bajo parámetros como la locura o la dicotomía, que demuestran su lucha constante por la libertad y la formación de una identidad propia lejos de los roles de conducta de la época. Así, la locura era usada como una forma de escapar de la represión masculina y mostrar su resistencia, como también una manera de liberar su espíritu ante la falta de opciones de desarrollo que se tenía para el género femenino.

Respecto a la dicotomía, hace referencia a cómo se representaban mujeres por parte de los varones en dos extremos: como ángeles o demonios. Las primeras se regían por las conductas del "ángel del hogar", mientras que las segundas eran figuras problemáticas que, generalmente, también se asociaban a la locura, de manera que representaban una amenaza para el poder masculino y el entorno social de las obras, lo que derivaba en su encierro. A esto, se evidencia que las escritoras buscaron construir personajes femeninos con características tanto "angelicales" como "demoníacas", para enfrentar su encasillamiento.

En el caso peruano, además de compartir las representaciones planteadas, se tiene la imagen de la rabona, una mujer pobre y marginal que acompaña en el periodo bélico y que se representaban en textos costumbristas, en contraposición de la imagen de la tapada, una mujer generalmente de clase media-alta y caracterizada por su frivolidad. Además, en el caso de las tapadas, tenían libertad al estar con el rostro cubierto, ya que podían conversar y transitar sin preocupaciones debido a que nadie conocía sus identidades.

La dualidad de estas representaciones se muestra de diversas maneras; por ejemplo, las rabonas son de la parte andina del país y se ven obligadas a servir a los soldados en las guerras, mientras que las tapadas se desenvuelven en lugares urbanos y muestran un mayor refinamiento. La poca visibilidad de las rabonas se debe a que reflejaban todos los problemas del país, como la pobreza, la marginalidad y la violencia, lo que provocó que sus figuras no tuvieran espacio en el proyecto modernizador que se estaba formando a fines de siglo (Miseres, 2014).

Como se evidencia, las imágenes en este periodo también fueron variables. Por ejemplo, en el Romanticismo se tuvo un arquetipo ya formado como es el de "ángel del hogar" y figuras como la mujer espiritualizada que se relaciona con Dios o la mujer

perniciosa que es pasional y desmedida. Para el realismo, la mujer tiene una responsabilidad mayor con la transmisión de valores, mientras que las protagonistas que se presentan en las obras tienen rasgos de conducta que no son aceptados socialmente y, por ende, tienen finales desdichados, como la muerte o la soledad. Ello para mostrar, de manera pedagógica, los resultados del desapego del ideal que estaba marcado en la época.

2.2. Literatura del siglo XX (feminismo)

Respecto al siglo XX, es aquí cuando se comienzan a publicar investigaciones teóricas respecto a las imágenes de mujer en literaturas tanto coetáneas como anteriores, debido al desarrollo de la teoría feminista.

En el caso peruano, Barrig (1981) muestra cómo las figuras femeninas más representativas de las obras del siglo XX escritas por hombres son las marocas y pitucas. La dicotomía que se ha planteado a lo largo de los periodos revisados también se encuentra aquí, ya que las pitucas representan las mujeres de clase alta que si bien son ingenuas, también son sumisas y obedientes. Por otro lado, las marocas representan a las jóvenes que se aprovechan de su atractivo sexual para ascender socialmente. Un tercer tipo de mujer se podría ver en la prostituta, aunque, a diferencia de las marocas, estas no aspiran a un matrimonio conveniente, sino que se ven como desfogue sexual masculino, siendo similar a las meretrices de la literatura grecolatina. Así, mientras que las pitucas son mojigatas y buenas, las marocas son vistas despectivamente, además de ser descritas como egoístas y calculadoras:

> De la misma manera como, con el recurso sutil de la ficción, se condena la transgresión de las "huachafitas" que intentan mejorar su status social con el matrimonio, los pitucos "sensibles" que reniegan de su clase y van tras la simpleza cursilona que encierran conventillos y casas de vecindad, sólo encontrarán arribismo y metálico interés. (p. 88).

Como se ha visto en varios momentos literarios, las mujeres que se acerquen a las características de una *femme fatale* serán juzgadas por la mirada de los autores, derivando en la muerte o la desgracia, mientras que los hombres que cedan ante ellas también tendrán finales trágicos, ya que estas mujeres causarán su ruina. Esto es lo que se evidencia en la investigación mencionada y lo que también será visto en los cuentos escogidos, ya que, como se ha mencionado, los cuentos publicados en las revistas buscaban, de cierta manera, proponer roles de conducta femeninos para la población debido al gran alcance que tenía la prensa a inicios del siglo XX.

En ese sentido, el rol de las revistas ilustradas resulta central en el período justamente por su función pedagógica. La prensa democratiza la lectura al hacerla más cercana a lectores de distintas clases sociales que podían acceder a sus textos. En ese sentido, las publicaciones periódicas adquieren importancia en el plano moral y social, con el cuento como la mayor herramienta para transmitir ideales, pensamientos e influir en una comunidad lectora que está en formación.

Todas estas imágenes de mujer atraviesan por un cambio notable debido al auge de la literatura escrita por mujeres. Así, es en este momento en el que se comienzan a presentar mujeres con rasgos distintivos que no necesariamente se construyen con fines cómicos o para brindarles un final trágico, como ocurría en literaturas precedentes. Por ejemplo, escritoras comenzarán a presentar a los personajes femeninos como seres devaluados y que se encuentran en una posición de desventaja social, no por las características que poseen, sino por el género con el que han nacido. Hay una conciencia de lo que significa ser mujer y su poco valor en una sociedad machista, lo que proviene de siglos de represión y crítica en contra de sus conductas.

De esta manera, las mujeres comienzan a dejar de lado los temas referentes a la maternidad o al hogar y buscan representaciones más cercanas a la búsqueda de libertad y bienestar propio. Como menciona López (1995): “En oposición al valor de abnegación de la mujer como ser para otros, se instala el valor de la realización individual, activo y competitivo, del ser para sí.” (p. 31). La misma autora explica que en este proceso de cambio las escritoras buscan marcar una separación tan radical de lo tradicional que sus personajes devienen en la soledad, al despreciar, incluso, sus relaciones familiares.

Luego de este primer momento, comienza a surgir una necesidad de expresar las experiencias propias de las mujeres en los textos, creando un tipo de literatura en donde la misma feminidad es el fin de la obra. En esa línea, comienzan a aparecer relatos autobiográficos de las autoras que mezclan sus vivencias con la ficción para mostrar sus pensamientos y sentimientos. En estos textos, las escritoras eligen perspectivas diferentes, como la de niñas inocentes que conocen el mundo o como mujeres sabias e independientes que desconfían de figuras masculinas y rechazan instancias patriarcales. En las temáticas que aparecen también se encuentra la manifestación de lo corpóreo, donde, dependiendo de los autores, se mostrará un reconocimiento y valoración del cuerpo femenino o un rechazo general a lo que significa tener algo físico que les recuerde su feminidad. Así, se abordarán tópicos relacionados a la sexualidad femenina, generalmente en la poesía, como el caso peruano de María Emilia Cornejo. Además, se comienzan a tener más obras que retratan mujeres de clases bajas y trabajadoras que antes eran consideradas como seres marginados o juzgados por sus ambiciones.

En general, las escritoras buscaron eliminar las imágenes de mujer que por años habían planteado los varones en la literatura mundial. La inclusión de las mujeres en la escritura fue un claro avance para lograr este propósito, al buscar definir sus feminidades por medio de sus obras y mostrar el sufrimiento y la angustia que generaban los roles de conducta imposibles de cumplir. Como menciona García (2019):

> En definitiva, las escritoras se vieron coaccionadas a destruir lo existente para construir, incluso, reconstruir o deconstruir, una nueva literatura que les aportase una reconsideración del papel femenino en el discurso literario. La mujer decide elaborarse una nueva identidad ajena al falocentrismo existente en literatura y encuentra un nuevo significado en su plano doméstico; además de cuestionarse sobre qué escribir, la mujer comienza a reflexionar el cómo escribir. La experiencia literaria hasta el momento estaba anclada en una perspectiva masculina, y lo que hicieron las autoras estudiadas fue revalorizar el sentido de la escritura. (p. 11).

En el caso peruano, por ejemplo, se tiene la investigación de Susti (2024), el cual analiza la imagen de la mujer en tres cuentos de Pilar Dughi. La autora construye personajes que se encuentran en el dilema de seguir o no los roles que el sistema patriarcal les impone, mostrando cómo sin importar la inserción femenina en ámbitos públicos la jerarquía seguirá encontrando maneras de intentar reprimir a la mujer. Susti (2024) concluye que: “la narrativa de Dughi plasma las disyuntivas que se les ofrecen a las mujeres en una sociedad que se muestra implacable con ellas, sin importar cuál sea su condición económica o social.” (p. 29).

Entonces, la imagen de la mujer, para esta investigación, se toma desde la construcción que se le da por los autores masculinos, ya que los cuentos analizados se inscriben en ese horizonte. En esa línea, Luna (1996) también analiza esta problemática de la imagen de la mujer desde una perspectiva feminista, con enfoque en las imágenes construidas por varones en la literatura española, concluyendo que la crítica que se realizaba hacia las mujeres se basaba en estereotipos, mitos y arquetipos con los que se construía un ideal femenino.

2.3. Imágenes de mujer para la investigación

A lo largo de esta sección se han observado las similitudes y diferencias en las imágenes de la mujer a lo largo de algunos periodos literarios. Se aprecia cómo se fueron configurando ciertos ideales femeninos y cómo, en la mayoría de casos, los personajes creados desde la perspectiva masculina se ajustaron al rol del "ángel del hogar". Solo en contadas ocasiones se representaron mujeres que escapaban de la conducta esperada de su época, pero estas figuras solían ser rechazadas o despreciadas. En este sentido, se confirma lo señalado por Langland (1990), quien sostiene que los personajes femeninos disonantes eran marginados, mientras que se valoraban y buscaban aquellos que encarnaban la sumisión y la obediencia.

El cambio decisivo se produce con la literatura escrita por mujeres, que surge de un deseo de libertad frente a la represión sufrida por siglos. Como explica Moi (1988): "En este caso, el deseo de realismo choca con otro deseo: el de la representación de papeles femeninos ejemplares en la literatura." (p. 59). De esta manera, se evidencia la tensión constante entre las miradas masculinas y femeninas en torno a las representaciones de la mujer, pues cada una responde a deseos de representación distintos y persigue fines diferentes. Precisamente en esa divergencia se encuentra una de las razones de ser de la crítica feminista.

Uno de sus primeros objetivos fue identificar, analizar y denunciar las formas en que los escritores representaban a las mujeres, al considerar que dichas imágenes constituían una "distorsión" de la experiencia femenina, perceptible en el desfase entre la autopercepción de las lectoras y la visión que los autores proyectaban sobre ellas (Golubov, 2012, p. 35). En esa misma línea, Langland (1990) describe con claridad la manera en que la literatura masculina presentaba a la mujer: "Ella es una criatura fragmentada, en un extremo u otro, perdiendo la complejidad que normalmente le da forma a la existencia humana" (p. 69).

Ahora bien, aunque las representaciones han variado a lo largo del tiempo, conservan líneas de continuidad, como la del "ángel del hogar", que atraviesa tanto el Romanticismo como el Realismo y que se transforma en el Modernismo bajo nuevas figuras idealizadas, espirituales o fatales. Los autores de los cuentos analizados se insertan en este horizonte modernista, influido por corrientes extranjeras y por la literatura mundial. Las imágenes femeninas que ofrecen reflejan estas tensiones, pues reproducen las dicotomías tradicionales y, al mismo tiempo, revelan un interés por influir en el imaginario de las mujeres peruanas a través de la prensa, prescribiendo conductas consideradas adecuadas para el género femenino. En esta perspectiva, los aportes de los investigadores revisados resultan esenciales, ya que permiten reconocer las características recurrentes de los personajes femeninos en distintas obras de autores masculinos. Tales conductas se repiten con insistencia porque respondían a un modelo de feminidad que se intentaba consolidar en la sociedad. Por ello, los cuentos seleccionados para esta investigación muestran coincidencias con estas representaciones, privilegiando la imagen sumisa y rechazando cualquier atisbo de dominación femenina.

En síntesis, las imágenes de la mujer, aunque transformadas a lo largo del tiempo, mantienen arquetipos persistentes que reaparecen en el Modernismo bajo nuevas formas. Los cuentos de *Actualidades* no son ajenos a esta continuidad: en ellos se proyectan las dicotomías heredadas de siglos anteriores y se consolidan modelos de feminidad destinados a influir en la sociedad peruana de inicios del siglo XX.

3. Género y percepciones: estereotipos en la literatura

3.1. Estereotipos

La manera en la que se representa a los hombres y mujeres en las obras literarias se relaciona con la realidad social en la que están inmersos los autores, ya que es a raíz de esta que se retratarán roles de conducta y rasgos dependiendo del objetivo de los textos. Es por esta razón

que las imágenes de mujer que se ven en los cuentos, obras o poemas, mayormente, refieren a estereotipos que están presente en el imaginario de la comunidad a la que pertenecen los autores. Esto porque los estereotipos han sido un aspecto inherente de la sociedad a lo largo de la historia, debido a su importancia en el pensamiento poblacional y a su influencia en la formación de la identidad comunitaria. Generalmente se los suele confundir con los prejuicios, siendo que la diferencia recae en que estos últimos siempre tienen un matiz negativo que atribuye conductas reprobables a ciertos grupos sociales, mientras que los estereotipos pueden estar relacionados con características positivas.

Hay diversos autores que buscan definir y estudiar los estereotipos sociales, ya que, como se mencionó, son parte esencial de la sociedad y estos evolucionan a través del tiempo. Uno de los primeros investigadores que brindan estudios respecto a los estereotipos es Lippman (1998), quien los define como imágenes mentales que se poseen sobre las personas y que ayudan a entender la realidad social en la que se está inmerso. Por otro lado, Cano (1993), enfatiza en el papel fundamental de los estereotipos al consolidar y fortalecer la identidad social de los individuos, al mismo tiempo que les brindan apoyo para afrontar cualquier desafío que pueda amenazar su posición en la sociedad y su visión del mundo. Así, contribuyen a fortalecer la cohesión interna de los grupos y a defender su posición en la estructura social en relación con otros grupos.

En esa línea, autores como González (1999) agregan datos a las definiciones propuestas, ya que ella conceptualiza a los estereotipos como las creencias que se tienen respecto a los atributos de ciertos grupos sociales, separados por raza, orientación sexual, género, entre otros. Además, la autora atribuye tres componentes que conforman la manera en la que los estereotipos influyen en las personas: cognitiva, afectiva y conductualmente. Respecto a lo primero, hace referencia a los conocimientos generales que se tienen sobre los grupos sociales. En segundo lugar, la manera en la que estos conocimientos hacen sentir a los individuos, como sentir temor y rechazo o admiración y respeto. Por último, la forma en la que se actúa a raíz de lo que se sabe y lo que originan los pensamientos en las personas; por ejemplo, realizar actos de odio en contra de ciertos grupos o dar un mejor trato a algunas personas sobre otras por lo que se piensa de ellos.

Asimismo, tanto Lippman (1998) como González (1999) concuerdan al resaltar los aportes de los estereotipos en cuanto ayudan a simplificar la manera de comprender el mundo, ya que por medio de sus clasificaciones se brinda una "posibilidad de predicción de acontecimientos venideros" (González, 1999, p. 80), es decir, disminuye el esfuerzo y el estrés de enfrentarse a diferentes comunidades y espacios. En esa línea, se propone que los estereotipos forman parte de la sociedad ya que ayudan a la población a formar una identidad que los represente, ya sea estando de acuerdo o no con lo que se plantea sobre ellos.

Por otro lado, su permanencia en la conciencia social se debe a que son difíciles de erradicar ya que generalmente se transmiten de generación en generación por medio de la crianza o de la interacción con ciertos ideales predominantes en las respectivas comunidades. Lippman (1998) explica que es más probable que un estereotipo se refuerce al ver una conducta que demuestra las ideas que se tienen sobre los grupos sociales a que la perspectiva de una comunidad cambie al ver personas que no se ajustan a las ideas preconcebidas que se tienen: "Cuando los objetos de nuestra mirada encajan a la perfección con lo que nos esperábamos, los estereotipos quedan reforzados para siempre [...]." (p. 99).

Investigaciones más actuales también se orientan en esa línea, definiendo a los estereotipos como un conjunto de representaciones que movilizan el actuar y sentir de los individuos, y que es influencia por la comunidad, la religión, la tradición, etc. (Fernández, 2022). Así, se caracteriza a los estereotipos por medio de la repetición, asociación y obligación, ya que estos son representaciones que perduran debido a que son compartidas por un gran grupo de personas, de manera que su uso adquiere un matiz obligatorio en algunas

ocasiones. Es en este punto donde Fernández (2022), al igual que los investigadores anteriores, explica la dificultad de la eliminación de estereotipos, porque al ser un proceso cognitivo casi automático, se requiere de mucha voluntad y consciencia para evitar que se manifiesten.

Fernández (2022) también brinda funciones a los estereotipos; en primer lugar, la cognitiva. Los estereotipos ayudan a la conformación de la realidad en la que se inscribe un individuo, ya que tiene una influencia directa en la percepción e interpretación de las relaciones interpersonales y cómo estas impactan en la conducta de los individuos. En segundo lugar, está la función social, la cual es inherente a los estereotipos debido a que se encuentra en las relaciones humanas y sirve para conformar la identidad de los grupos sociales. Además, esta función explica el por qué los estereotipos son considerados como mecanismos de defensa, ya que su transmisión a través del tiempo responde a un intento de mantener la identidad de una comunidad y cooperar con su integración. Por último, se tiene a la función literaria, que se ve, mayormente, en textos periodísticos donde se defienden o refutan ideales concretos. En esta función, la interacción entre autor y lector es esencial, ya que ellos conforman el sistema mediante el cual se va a realizar la transmisión de características que los escritores buscan plantear en sus lectores. Como menciona Fernández (2022): "Toda lectura, ya sea de relatos de viaje o de novelas, es susceptible de crear una serie de imágenes o de corroborar otras ya existentes." (p. 62).

Es relevante resaltar esta última afirmación, ya que se relaciona con lo planteado en el presente trabajo, ya que hace énfasis en la relación existente entre lectores y autores, además de mencionar la influencia de lo escrito en la población y en la creación de ideales que se apoyan en la literatura para asegurar su permanencia. Es así como se va a ver la perpetuación de estereotipos de género en los cuentos escogidos, los cuales se remontan a literaturas de siglos anteriores, pero que se repiten a lo largo del tiempo, debido a la dificultad de su eliminación, ya que, como se evidencia, se reafirman por medio de la escritura.

3.2. Estereotipos de género

Habiendo establecido una definición general para los estereotipos, se debe entender que estos se dividen en varios tipos, ya que existen los estereotipos basados en la orientación sexual, la religión, la raza, etc. El tipo de estereotipos que se van a utilizar para el análisis son los de género, los cuales responden a la creencia de que los hombres y mujeres poseen ciertas características únicamente gracias a su sexo. El género y el sexo suelen ser confundidos y tomados como sinónimos; sin embargo, la diferencia entre estos recae en su definición, ya que mientras el sexo es la designación biológica con la que nacen los individuos, el género es un producto de la sociedad, en la que se establecen conductas esperadas de los hombres y de las mujeres (González & Rodríguez, 2020).

Los estudios específicos respecto a este tipo de estereotipos también datan desde el siglo XX. Un ejemplo son los autores Best y Williams (1982), quienes definen a los estereotipos de género como "constelaciones de rasgos psicológicos que son más característicos de un sexo que otro." (p. 15). También se explica cómo la mayoría de los estereotipos no tienen un fundamento razonable y se basan en generalizaciones, siendo que muchas veces se tienen casos específicos que los desmienten.

Además, estos autores realizan una división de los estereotipos en roles estereotípicos de género y rasgos estereotípicos de género. Los primeros hacen referencia a actividades y labores que son atribuidos a las personas dependiendo de si son hombres o mujeres, mientras que los segundos son más cercanos a las características psicológicas de los individuos, en temas como la afectividad, agresividad, sumisión, etc. La relación entre ambos tipos es que los roles de género suelen derivar de los rasgos estereotípicos. Por ejemplo, se tiende a creer

que los hombres son más fuertes, capaces y robustos, por lo cual son los más indicados para realizar trabajos físicos.

De manera similar a esa división, Borgida y Burgess (1999) separan los estereotipos de género de acuerdo a su matiz descriptivo y prescriptivo. El componente descriptivo se basa en las características conductuales que se piensa que tienen las mujeres y los hombres, llegando al punto de relacionar la discriminación femenina con los rasgos que se esperan que tengan las mujeres. Así, las féminas suelen tener problemas en ocupar posiciones de poder, ya que se las suele describir como seres débiles y sin autoridad, mientras que los hombres enfrentan problemas al encontrar empleos, por ejemplo, educativos, ya que se suele pensar que son temperamentales y no poseen la paciencia propia de las mujeres. Por otro lado, el componente prescriptivo hace referencia a las características que llevan a la discriminación por un incumplimiento de las conductas esperadas. Así, mujeres que son acusadas de tener rasgos estereotípicamente masculinos, suelen ser violentadas o castigadas en orden de moldearlas a lo que se espera de ellas.

Para esta investigación, la división planteada por Borgida y Burgess (1999) resulta más adecuada, ya que muestra claramente las diferencias entre las situaciones donde una mujer cumple con los roles de género que ha establecido la sociedad para ella, y una mujer que desafía las conductas que le son impuestas, adoptando rasgos considerados masculinos. Esto se va a evidenciar en los cuentos, en los cuales, en el primer caso, los personajes femeninos obtendrán un "final feliz", pero encasillados en su rol de esposa y madre, mientras que en el segundo caso, el destino que les espera es la muerte o la infelicidad. Esto se debe al intento de los escritores de perpetuar los estereotipos de género que se presentan, por lo que toda desobediencia femenina será castigada para marcar el ejemplo en las lectoras, o servirá como advertencia para el público lector masculino.

Asimismo, Best y Williams (1982) explican cómo estos estereotipos afectan a las personas desde el momento del nacimiento, ya que la forma de tratar a los neonatos depende en gran medida de su género. Y esta situación se va consolidando en la infancia, donde se reafirma que hay actividades que también dependen del género de las personas:

> Así pues, los rasgos estereotípicos de género no solo pueden afectar a las oportunidades profesionales de los hombres y las mujeres adultos, sino que, a una edad mucho más temprana, también pueden determinar la forma en que los adultos responden a los niños, influyendo así en la percepción que estos tienen de sus comportamientos, talentos y rasgos, y en sus expectativas para su futura vida adulta. (p. 19).

En esa misma línea, González y Rodríguez (2020) también analizan el impacto de los estereotipos de género en la infancia de las personas, tomando como centro para su estudio las escuelas, ya que son los espacios en los que más se promueven los patrones culturales. Los resultados a los que llegaron es que la separación de ambos sexos comienza en la niñez, cuando los infantes buscan a sus similares para jugar. Respecto a los juegos, se determinó que las niñas suelen usar elementos que se orienten a lo doméstico o la relación con la belleza, mientras que los niños optan por juguetes que impliquen más actividad física donde se muestre su competitividad, como las pelotas o bicicletas. Así, las escuelas se constituyen como espacios en los que se manifiestan los inicios tempranos de los estereotipos de género que se han transmitido por generaciones, mostrando cómo estos ideales de conducta se comienzan a construir en la niñez.

Los estereotipos de género también se pueden dividir de acuerdo con los ámbitos en los que tiene impacto; por ejemplo, en el ámbito laboral, educativo, entre otros. En estos, generalmente, se suele privilegiar a los varones de acuerdo con la creencia de su capacidad superior frente a la de las mujeres. Así, en los trabajos las promociones y los mejores sueldos

suelen ir para los hombres solo debido a su sexo. Entonces, a un nivel general, como mencionan Borgida y Burgess (1999), las mujeres suelen recibir un trato hostil y degradante de parte de los hombres cuando estas ingresan a lo que ellos consideran su "dominio", ya que no corresponde al ideal conductual que se tiene sobre el sexo femenino.

No obstante, esta situación ha tenido ligeros cambios a lo largo de los años. Eagly y Diekman (2000) analizan los estereotipos de género y los roles de conducta sociales, en los que demuestran que las mujeres han ido adentrándose lentamente en el campo masculino, teniendo una participación más activa en el ámbito público. A diferencia de ellas, son pocos los hombres que han optado por las labores domésticas, lo que marca una diferencia grande entre ambos sexos. Según sus resultados, se podría llegar a una igualdad de género dentro de 100 años, siempre y cuando los hombres comiencen a aceptar y adoptar características consideradas femeninas. Estos cambios se deben debido a lo variable de la sociedad, siendo que de ella depende la permanencia o evolución de los estereotipos:

> Los roles y estereotipos de género, modelos mentales sobre cómo las mujeres y los hombres deben ser y comportarse en diferentes esferas de la vida, son construcciones sociales y por tanto su grado de permeabilidad cambia a lo largo del tiempo y en función del contexto sociocultural. (Vázquez, 2015, pp. 188-189).

Un estudio similar al anterior es el de Castillo y Montes (2007), los cuales realizan un trabajo cuantitativo en el que entrevistan a un grupo de personas para determinar los estereotipos de género presentes en los individuos. Estas brindan una amplia lista de rasgos que estereotípicamente se han brindado a los hombres y mujeres, llegando al resultado de que si bien todavía hay adjetivos que se asocian a determinados sexos, como la bondad y paciencia en las mujeres y la agresividad y dominancia en los hombres, se ha dado un cambio progresivo en la actualidad. Incluso se ve que se tiende a tener una imagen más negativa de los hombres que de las mujeres, lo que marca una tendencia creciente en los últimos años debido a la creciente ola del feminismo. A pesar de esto, todavía hay estereotipos de género que están arraigados en la sociedad, tal como se menciona en un estudio posterior:

> Sin embargo, aunque se han recogido numerosos cambios en los estereotipos de género, los resultados de este estudio también han puesto de manifiesto la vigencia de un amplio número de estereotipos tradicionales (ej., sumisas e inseguras para las mujeres, egoístas e insensibles para los hombres). (Castillo & Montes, 2007, p. 1054).

Como se ha podido apreciar, los estereotipos de género responden a modelos sociales que se han mantenido a lo largo del tiempo siendo transmitidos de generación en generación y viéndose reflejados en diferentes etapas de la vida. Así, las mujeres debían optar por rasgos que eran considerados para su género, ya que, de ser el caso contrario, eran juzgadas, rechazadas y hasta castigadas, lo que no se vio en el pasado, sino también en la actualidad, derivando en discriminación y hostigamiento. Para los hombres, esto fue diferente, ya que solían ser privilegiados por su sexo y se les atribuían las mejores características que le daban un mayor poder en la sociedad. En la actualidad, los varones no muestran un interés marcado en realizar actividades relacionadas a lo femenino, mientras que las mujeres progresivamente han ido acercándose a espacios antes considerados como masculinos. Estos hechos marcan cambios profundos, pero que aún están en un largo proceso, ya que los estereotipos de género conforman parte importante de la sociedad, por lo cual su eliminación o evolución resulta complicado y poco probable de conseguir a corto plazo.

En resumen, los estereotipos de género se basan en creencias sobre las características, roles y comportamientos considerados típicos o apropiados para hombres y mujeres en una determinada sociedad. Estas percepciones pueden estar arraigadas en normas culturales, tradiciones, expectativas sociales y representaciones literarias, y tienden a categorizar y limitar las experiencias y expresiones de género de las personas, reforzando así las

desigualdades de género y perpetuando roles y expectativas tradicionales. Al respecto, Pineda (2019) menciona que los roles de género son más notables en las mujeres, quienes han tenido un rol desprestigiado por siglos. Además, brinda ejemplos en distintas divisiones sobre lo esperado de ese sector, como la belleza, pasividad, responsables, amorosas y maternales. Un ejemplo específico lo brinda Gónzalez (1999): "La mujer centrada en su trabajo, independiente, se la ve como «masculina» porque su comportamiento no encaja con el estereotipo que se asigna a las mujeres." (p. 85).

Este tipo de estereotipo es el que está mayormente representado en obras literarias escritas por varones. Estos construyen personajes femeninos que siguen ciertos patrones de conducta, generalmente ligados a la figura del "ángel del hogar", y rechazan a personajes que se comportan de maneras incontrolables o que buscan una posición dominante respecto a los varones. Así, si bien con el paso del tiempo la inserción de escritoras al campo literario fue cambiando este panorama al construir personajes femeninos con características más complejas, durante siglos las características de feminidad presentadas por autores en la literatura seguían lo que se marcaba hegemónicamente en la sociedad de distintas épocas, valorando aspectos como el confinamiento, la falta de forma y la espiritualidad, a la vez que se reprobaba el materialismo, la prostitución y la dominación. Estos seis estereotipos mencionados serán los que se analizarán en los cuentos recogidos, bajo la definición brindada por Mary Ellman (1968), los cuales mostrarán las similitudes y distancias marcadas con las imágenes de mujer brindadas por los autores seleccionados.

3.3. Estereotipos femeninos

El análisis de la variable propuesta, correspondiente a las imágenes de mujer, se abordará desde los aportes de Mary Ellmann en su libro *Thinking about women* (1968). En esta obra, la autora analiza la manera en que los personajes femeninos han sido construidos dentro de la literatura escrita por hombres, identificando distintos tipos de representaciones asociadas a comportamientos, características y funciones atribuidas tradicionalmente a las mujeres. Su propuesta resulta pertinente para esta investigación debido a que permite comprender cómo la literatura reproduce determinados modelos de feminidad construidos desde una mirada masculina.

La elección de este enfoque responde a que los cuentos seleccionados para el presente estudio fueron escritos mayoritariamente por autores varones, con la única excepción de un relato perteneciente a la escritora peruana María Augusta Arana. En ese sentido, los planteamientos de Ellmann (1968) permiten aproximarse a la manera en que los escritores del periodo configuraron personajes femeninos dentro de un contexto marcado por determinados valores sociales, familiares y culturales sobre el papel de la mujer. No obstante, esta investigación no busca aplicar de manera rígida la clasificación propuesta por la autora, sino utilizar sus aportes como una herramienta para identificar y analizar las características recurrentes en las representaciones femeninas presentes en los cuentos de *Actualidades*.

A partir de ello, las imágenes de mujer serán comprendidas desde dos grandes tendencias: imágenes normativas e imágenes transgresoras. Las primeras corresponden a aquellas representaciones que se relacionan con los modelos de feminidad aceptados por el campo literario y social de inicios del siglo XX, vinculados principalmente con el espacio doméstico, la maternidad, la espiritualidad, la obediencia y el cuidado. Por otro lado, las imágenes transgresoras hacen referencia a aquellas figuras femeninas que se alejan de dichos modelos mediante comportamientos asociados con la autonomía, el deseo, el interés económico, la dominación o la participación en espacios tradicionalmente masculinos.

Esta división no implica que los personajes femeninos se encuentren limitados a una sola categoría, ya que los cuentos presentan figuras complejas en las que pueden coexistir características asociadas tanto a modelos normativos como transgresores. Por ello, el análisis

considerará también aquellas representaciones híbridas en las que las mujeres no responden completamente a un único modelo de feminidad, permitiendo observar las tensiones y contradicciones presentes en la construcción literaria de la mujer dentro de la cuentística peruana publicada en *Actualidades* (1903-1908).

3.3.1. Imágenes normativas

Uno de los aportes principales de Ellmann (1968) consiste en evidenciar que la literatura masculina ha recurrido constantemente a ciertas formas de representación femenina que reducen la complejidad de las mujeres al asociarlas con características específicas. En este sentido, la autora analiza cómo la mujer suele aparecer como la contraparte del hombre, siendo definida a partir de una relación de oposición donde lo masculino se vincula con la estabilidad, la racionalidad y la acción, mientras que lo femenino se relaciona con la fragilidad, la pasividad o la dependencia. Así, la construcción del personaje femenino no se desarrolla necesariamente desde su propia representación, sino desde la función que cumple dentro del universo masculino.

Dentro de estas representaciones, Ellmann (1968) desarrolla la idea de la mujer "sin forma", una imagen que relaciona la feminidad con aquello que carece de estabilidad o firmeza. Para explicar esta concepción, la autora utiliza la metáfora de lo líquido, señalando que "la tierra firme es masculina, el mar es femenino" (p. 74). Esta oposición permite observar cómo, desde ciertos discursos literarios, la identidad femenina se presenta como cambiante, vulnerable o incompleta frente a una identidad masculina considerada sólida y definida. En consecuencia, la mujer aparece como un sujeto que necesita ser guiado, contenido o complementado por la presencia masculina.

Esta representación se relaciona también con la idea de la pasividad femenina, otro elemento recurrente dentro de los modelos analizados por la investigadora. Ellman (1968) explica que la mujer ha sido representada tradicionalmente como un sujeto cuya naturaleza se encuentra asociada a la quietud y la falta de acción. La pasividad no se plantea únicamente como una característica del comportamiento, sino como una condición presentada como propia de la feminidad. Bajo esta lógica, las mujeres pueden participar únicamente en aquellos espacios o actividades que son aceptados socialmente para ellas, principalmente vinculados con el ámbito doméstico, familiar y afectivo.

Sin embargo, Ellmann (1968) señala que esta representación genera una contradicción, ya que mientras la literatura y la cultura restringen la participación femenina, posteriormente interpretan esa ausencia de acción como una característica natural de las mujeres. Es decir, primero se establecen límites sobre los espacios y comportamientos permitidos para ellas y luego esas mismas restricciones son utilizadas para justificar la idea de que las mujeres son menos activas, menos racionales o menos capaces de intervenir en determinados ámbitos. De esta manera, la pasividad femenina funciona como una construcción cultural que se presenta como una condición propia del género.

Asimismo, la autora analiza la espiritualidad como otra forma recurrente de representación femenina dentro de la literatura masculina. En este caso, la mujer adquiere valor narrativo debido a su capacidad de influir positivamente en el hombre, principalmente mediante el amor, la comprensión y el sacrificio. La figura femenina aparece entonces como un elemento de transformación masculina, pues su presencia permite que el hombre alcance una versión más elevada de sí mismo: "La mujer aparece aquí como ventaja, como la persona capaz de refinar o ennoblecer al hombre que está enamorado de ella" (p. 102). No obstante, esta representación también implica una limitación, debido a que la importancia de la mujer depende de la función que cumple dentro del desarrollo del personaje masculino.

Desde esta perspectiva, la espiritualidad femenina se encuentra relacionada con ideales como la pureza, la entrega y la abnegación, características que han sido asociadas

históricamente con modelos normativos de feminidad. La mujer idealizada aparece como aquella que acompaña, comprende y sostiene al hombre, incluso cuando ello implica dejar en segundo plano sus propios deseos o intereses. Por ello, este tipo de representación no valora a la mujer como sujeto independiente, sino por su capacidad de cumplir una función dentro de la vida masculina.

Además de estas imágenes asociadas con la feminidad ideal, Ellmann (1968) también analiza aquellas representaciones que se construyen como desviaciones del modelo esperado. En estos casos, las mujeres que manifiestan deseos propios, ambición o dominancia sobre otros personajes suelen ser representadas como figuras problemáticas dentro de los textos, como se verá a continuación. Esto evidencia que la literatura no solo construye modelos de mujeres aceptadas socialmente, sino también figuras femeninas que funcionan como advertencia frente a aquellos comportamientos considerados contrarios al orden social establecido.

3.3.2. Imágenes condenables

Dentro de las imágenes de mujer construidas desde la literatura escrita por autores masculinos, Ellmann (1968) identifica una serie de representaciones que se relacionan con la manera en que los personajes femeninos han sido configurados negativamente dentro del imaginario literario. Una de estas imágenes corresponde a la mujer caracterizada por su relación con lo material y con la percepción sensorial del mundo. Desde esta perspectiva, la mujer es presentada como un sujeto que se deja influenciar por aquello que observa, por los objetos que la rodean y por las impresiones externas, mientras que el hombre aparece como una figura más racional e indiferente frente a estos elementos. Como menciona Ellmann: “Mirar es bajo, sin carácter, degenerativo, y las mujeres son las mironas del universo” (1968, p. 98). De esta manera, aquello que podría interpretarse como sensibilidad o atención hacia el entorno es transformado en una característica negativa cuando es asociado al personaje femenino.

Esta representación se relaciona con la idea de una mujer vinculada a la apariencia y el deseo de posesión de objetos materiales. Así, dentro de estas construcciones literarias, las mujeres suelen aparecer interesadas en prendas llamativas, perfumes, accesorios u otros elementos asociados con la belleza exterior. Sin embargo, estos rasgos no son presentados como una expresión de deseos propios, sino como evidencia de superficialidad o falta de profundidad. Además, Ellmann (1968) explica que existe una diferencia entre la admiración del mundo propia de una joven soñadora y la percepción negativa que adquiere esta característica cuando se atribuye a una mujer adulta, pues se espera que esta última mantenga una conducta moderada y alejada de cualquier exceso relacionado con sus deseos personales. En este sentido, la preocupación por la apariencia solo es aceptada cuando responde a las expectativas masculinas, especialmente cuando permite mantener una imagen adecuada que no perjudique al varón.

No obstante, Ellmann (1968) plantea que esta representación oculta una problemática más profunda, debido a que la supuesta materialidad femenina puede funcionar como una imagen simplificada realizada por los propios autores. En ese sentido, la autora señala que muchas veces son los escritores quienes deciden no profundizar en las emociones o pensamientos de los personajes femeninos, reduciéndolos a características externas que resultan más fáciles de clasificar dentro de determinados modelos de feminidad, y reduciendo su complejidad.

Otra imagen femenina identificada por Ellmann es la de la prostituta, representación que se vincula con la relación entre el cuerpo, la sexualidad y el deseo. Dentro del imaginario literario, esta figura aparece como una mujer que rompe con los límites establecidos para la feminidad tradicional, ya que posee conciencia del poder que ejerce sobre los hombres

mediante su apariencia y su capacidad de atracción. A diferencia de otras representaciones femeninas, la prostituta reconoce la influencia que tiene sobre el deseo masculino y utiliza su cuerpo como herramienta para interactuar con los personajes masculinos. Por ello, Ellmann (1968) señala que esta figura "se vuelve extrañamente dominante en su accesibilidad…" (p. 124), debido a que su presencia se define por la disponibilidad que los hombres le atribuyen y, al mismo tiempo, por la capacidad que tiene de intervenir en las relaciones de poder entre ambos géneros.

Sin embargo, esta imagen suele estar acompañada por una visión negativa dentro de las obras literarias, ya que la prostituta aparece frecuentemente asociada con la inmoralidad, la falta de pudor o el dominio de la pasión. Así, la mujer que no oculta su cuerpo o que no responde a los modelos tradicionales de recato es presentada como una figura problemática. A ello se suma que, en muchos casos, estas mujeres aparecen vinculadas emocionalmente a los hombres, pero desde una posición contradictoria, ya que utilizan su atractivo para relacionarse con ellos, pero al mismo tiempo terminan definidas por los deseos masculinos.

Aunque esta figura puede parecer similar con la imagen de la *femme fatale,* Ellmann (1968) establece una diferencia entre ambas representaciones. Mientras la *femme fatale* suele construirse como una figura peligrosa por su capacidad de manipular al hombre, la prostituta presenta una representación más sumisa, pues aparece como alguien que busca establecer una relación afectiva determinada únicamente por el uso de su cuerpo. De esta manera, su sexualidad no se construye como una forma de autonomía, sino como una manera de relacionarse con el varón.

Por otro lado, Ellmann (1968) también analiza la figura de la mujer dominante, representada mediante la imagen de la arpía. Esta construcción femenina se caracteriza por alejarse de la idea de pasividad atribuida tradicionalmente a las mujeres, ya que estos personajes expresan sus deseos y opiniones sin mostrar la inseguridad que se espera de ellas. La arpía se presenta como una mujer con capacidad de decisión y con una personalidad que puede imponerse sobre la masculina. Debido a ello, dentro de la tradición literaria, esta figura suele convertirse en un problema, ya que desafía el orden establecido al no ocupar una posición subordinada frente al varón.

Ellmann (1968) menciona que históricamente la figura de la mujer dominante fue representada como un desafío que debía ser corregido o controlado por los hombres. En ese sentido, el proceso de "domesticar" a estas mujeres mediante el noviazgo o el matrimonio aparece como una especie de triunfo masculino, pues la dominancia del personaje femenino por el varón permite restablecer el equilibrio esperado dentro de la relación. Incluso la belleza de estas mujeres funciona como un elemento que permite su aceptación inicial, ya que su atractivo compensa, dentro del imaginario masculino, aquello que se considera un exceso de carácter.

No obstante, cuando esta dominancia masculina no ocurre, la figura de la arpía es presentada como una amenaza para la estabilidad masculina. Su personalidad genera una inversión de roles en la que el hombre aparece como una figura sometida. De esta manera, la literatura escrita por varones suele representar estas relaciones como problemáticas, mostrando que la mujer que mantiene una posición dominante termina afectando el orden familiar o conyugal, lo que termina en el sufrimiento del personaje masculino. Así, la condena de este tipo de personaje se da por el cuestionamiento que representa frente a las expectativas tradicionales sobre la feminidad.

Finalmente, es importante señalar que, dentro de las imágenes de mujer planteadas por Ellmann (1968), la belleza constituye un elemento constante en la representación femenina. Tanto aquellas figuras asociadas con modelos aceptados como aquellas que transgreden las expectativas aparecen caracterizadas por su atractivo físico. Sin embargo, la diferencia radica en el significado que adquiere dicha belleza. En las representaciones

normativas, la belleza funciona como una cualidad vinculada a la pureza, la admiración masculina y la construcción de la mujer como una figura cercana al ideal del "ángel del hogar". En cambio, en las imágenes transgresoras, la belleza se presenta como un recurso utilizado por las propias mujeres para ejercer influencia o modificar las relaciones de poder con los hombres. De esta manera, la apariencia femenina se convierte en un elemento central dentro de la construcción literaria de estos personajes.

4. Síntesis

En conclusión, se ha realizado un análisis deductivo pasando por tres secciones relevantes, como lo son la crítica literaria feminista, las imágenes de mujer y los estereotipos. En cuanto a la primera, la crítica feminista ha sido fundamental para transformar la comprensión de la literatura, ya que no solo aborda la representación de las mujeres en los textos, sino también enfatiza en su rol como escritoras y lectoras. En ese sentido, por medio de enfoques como la crítica feminista y la ginocrítica, se ha analizado la construcción de los personajes femeninos y las dinámicas de poder presentes en las obras literarias, revelando los estereotipos y omisiones que históricamente han acompañado la representación de la mujer.

En segundo lugar, respecto a las imágenes de mujer, se ha realizado un recorrido cronológico para mostrar las recurrencias en la manera de representar a las mujeres y destacar cómo las imágenes femeninas han evolucionado a lo largo de los siglos XIX y XX, influenciadas por los contextos sociales y literarios. Con el Romanticismo, la literatura comenzó a visibilizar figuras femeninas más complejas, sin obviar su relación con la sumisión y la obediencia, y la mujer pasó a ser vista como un objeto de deseo inalcanzable o un ente con la capacidad de destruir a los hombres. El Realismo, por su parte, continuó reforzando el papel tradicional de la mujer como madre y esposa, pero con una mayor responsabilidad en la educación y la formación de las nuevas generaciones.

El siglo XX, con la influencia del feminismo emergente, trajo consigo una revalorización crítica de las representaciones femeninas en la literatura. Esta literatura feminista buscó recuperar la voz femenina, cuestionando los ideales de feminidad impuestos por una sociedad patriarcal y promoviendo una representación más enfocada en la experiencia de ser mujer. De esa manera, las escritoras del siglo XX se destacaron en una sociedad que estaba dominada por perspectivas masculinas, aportando con una literatura que brindaba una nueva imagen de lo femenino.

Por último, respecto a los estereotipos, se debe tener en cuenta que la representación de hombres y mujeres en la literatura está profundamente influenciada por los estereotipos de género que reflejan las realidades sociales y culturales de cada época. Las mujeres, históricamente relegadas a roles domésticos y pasivos, siguen siendo representadas en la literatura como figuras subordinadas, mientras que los hombres son asociados a poder y autoridad. Así, la crítica literaria contemporánea ha comenzado a visibilizar estas representaciones, sugiriendo que, a pesar de existir algunos cambios en la representación femenina, los estereotipos siguen teniendo un gran impacto en la formación de las identidades y perpetúan las desigualdades que se pueden observar en distintas obras a lo largo del tiempo, y lo que se verá, específicamente, en los cuentos escogidos para esta investigación.

Todo lo mencionado anteriormente demuestra la manera en la que la literatura ha tenido un rol activo y relevante en la consolidación de los imaginarios de distintas comunidades, ya que, a lo largo de los siglos, las creaciones literarias de diversos tipos han sido utilizadas como herramientas para la difusión y críticas de ideales y roles de conducta que proponían los autores, los cuales, en su mayoría, eran varones. Así, tomando como referencia los cuentos elegidos, se puede ver cómo las mujeres que poseían los rasgos

idealizados que se ha visto a lo largo de las épocas lograban un final feliz al obtener el amor masculino y, por ende, la felicidad absoluta en su vida matrimonial. Por otro lado, los autores rechazaban y juzgaban a mujeres transgresoras, las cuales comúnmente terminaban muertas como forma de castigo ante su comportamiento. No obstante, también podían tener un final medianamente feliz, lo que se compensaba con la desdicha de los varones, con el objetivo de mostrar cómo hay un modelo de mujer que se debe rechazar en orden de evitar la desgracia.

En ese sentido, los planteamientos de Ellmann (1968) permiten comprender que las imágenes femeninas dentro de la literatura masculina se organizan alrededor de una tensión entre aceptación y rechazo. Por un lado, existen representaciones asociadas a modelos normativos de feminidad, vinculados con la obediencia, el cuidado, la espiritualidad y la dependencia; por otro lado, aparecen figuras que cuestionan esos límites mediante comportamientos considerados transgresores. Estas representaciones no deben entenderse como características naturales de las mujeres, sino como construcciones literarias relacionadas con los valores y expectativas sociales de un determinado periodo histórico.

Por ello, los aportes de Ellmann resultan pertinentes para el análisis de los cuentos publicados en *Actualidades* (1903-1908), debido a que permiten examinar cómo los autores peruanos del periodo construyen personajes femeninos dentro de un contexto marcado por transformaciones sociales, culturales y literarias. Sin embargo, la presente investigación no busca aplicar de manera rígida las categorías propuestas por la autora, sino utilizarlas como una referencia para identificar las distintas formas en que se configura la imagen de mujer dentro del corpus seleccionado. De esta manera, el análisis se orientará hacia la comprensión de las representaciones femeninas, considerando, desde la lectura tipológica, tanto la reproducción de modelos tradicionales como las tensiones y contradicciones presentes en su construcción narrativa.

CARACTERIZACIÓN Y ANÁLISIS DEL CORPUS

1. Caracterización del corpus

Actualidades (1903-1908) fue una revista que publicó un contenido literario diverso. En los 275 números publicados se lograron identificar, aproximadamente, 415 cuentos. Ello representa, 1.5 cuentos por número; sin embargo, se debe considerar que no se publicaban un número de relatos constante en cada número, ya que eso variaba en cada publicación, por eso, en algunos números se tenían 5 cuentos y en otros solamente 1 o 2. Además, es importante señalar que existen tres números de la revista que no han podido ser identificados, ya que no se encuentran disponibles en los repertorios que conservan la publicación. Estos corresponden a los números 258, 259 y 272, los cuales podrían haber incluido cuentos que enriquecieran el presente trabajo. No obstante, considerando la cantidad de relatos publicados en el último año, como se mostrará más adelante, resulta poco probable que dichos números hayan contenido cuentos escritos por autores peruanos.

En la totalidad de los cuentos, se evidencia una proporción mayor de relatos de autores extranjeros que de escritores nacionales. Esto demuestra que la revista mantuvo un marcado interés por difundir literatura proveniente de otros países, ofreciendo a sus lectores un panorama amplio de la producción cuentística internacional. No obstante, la presencia de un número importante de relatos peruanos evidencia también el interés de la revista por promover la literatura nacional y ofrecer un espacio de difusión para escritores locales, muchos de los cuales hoy cuentan con escasos estudios o permanecen prácticamente desconocidos. Esta diferencia en la cantidad de relatos se evidencia en la siguiente tabla:

Tabla 1

Número de cuentos extranjeros y nacionales por años

	1903	1904	1905	1906	1907	1908	Total
Cuentos extranjeros	20	48	61	70	58	34	291
Cuentos nacionales	43	41	14	12	12	1	123
Total	63	89	75	82	70	35	414

Para la conformación del corpus del presente trabajo se optó por seleccionar exclusivamente los cuentos escritos por autores peruanos, con el fin de analizar las representaciones producidas dentro del propio campo literario nacional. Se excluyeron, por tanto, los textos de procedencia extranjera, así como traducciones y reproducciones de autores foráneos, debido a que responden a contextos culturales de producción distintos al objeto de estudio, aunque circulan en el mismo espacio textual.

Un aspecto relevante del corpus es la frecuente ausencia de firma autoral o el uso de seudónimos cuya identificación no ha sido posible hasta el momento. Si bien es cierto que esta situación limita un abordaje centrado en la figura del autor, no impide el análisis de los textos, ya que el presente trabajo se enfoca en las representaciones discursivas de personajes femeninos que se construyen en los cuentos, más que en la reconstrucción de trayectorias individuales.

En total, se han identificado 123 cuentos de autoría peruana, de los cuales 122 corresponden a escritores varones y solo uno pertenece a una escritora, lo que evidencia un marcado desequilibrio de género en la producción cuentística publicada por la revista. Los relatos abordan una variedad de temas, entre los que destacan las tensiones de clase, las relaciones amorosas, la intelectualidad, entre otros.

Para el análisis, en primer lugar, se optó por dividir la cantidad de cuentos según el año de publicación. De esta manera, se puede dilucidar en qué periodos se difundió la literatura peruana y en qué otros años se optó por publicar cuentos de autores extranjeros:

Tabla 2

Número de cuentos de autores peruanos por años

	1903	1904	1905	1906	1907	1908	Total
Cantidad de cuentos	43	41	14	12	12	1	123
Porcentaje del total	34.95%	33.33%	11.38%	9.75%	9.75%	0.81%	100%

Se observa con claridad que durante los años en que Juan José Reinoso, fundador de la revista, estuvo a cargo de la dirección, es decir, en 1903 y 1904, la producción cuentística peruana tuvo una mayor difusión. Si se suman los porcentajes de ambos años, se tiene más del 60% de la totalidad de los cuentos. Esto podría explicarse, en parte, por la trayectoria personal de Reinoso, nacido en Arequipa y con una experiencia prolongada de viajes por distintas provincias del país, lo que habría favorecido una apertura hacia autores no solo limeños, sino también provincianos.

En contraste, Octavio Espinoza y Andrés Aramburú, ambos nacidos en Lima y vinculados a los círculos aristocráticos de la época, tendieron a privilegiar la publicación de cuentos de autores extranjeros, lo que se tradujo en una reducción significativa de la presencia de narrativa peruana en la revista durante sus respectivas gestiones.

En segundo lugar, para la investigación, se decidió clasificar los cuentos según las temáticas hegemónicas en el mundo representado. Con este criterio, el corpus fue organizado en siete grupos, cada uno conformado por una cantidad variable de relatos. Esto se realizó para identificar los tipos de temas que solían preferir los escritores nacionales. Los grupos son los siguientes: cuentos relacionados al rol doméstico y el espacio privado, a la movilidad social y el espacio público, al cuerpo y la sexualidad, a la religión y la espiritualidad, a la actividad intelectual y cultural, al trabajo y el dinero, y a la guerra y el conflicto. En la siguiente tabla se puede ver la variación en cantidades de relatos:

Tabla 3

Número de cuentos por temáticas

	Rol doméstico y espacio privado	Movilidad social y espacio público	Cuerpo y sexualidad	Religión y espiritualidad	Actividad intelectual y cultural	Trabajo y dinero	Guerra y conflicto	Total
Cantidad de cuentos	21	9	16	25	16	28	8	123

Porcentaje del total	17.07%	7.31%	13.01%	20.32%	13.01%	22.76%	6.50%	100%

Como se observa, las categorías que contienen una mayor cantidad de cuentos, superando los 20 relatos, son las relacionadas al trabajo y dinero, a la religión y espiritualidad, y al rol doméstico y espacio privado. Esto debido a ideales y tópicos literarios recurrentes de la época. Por ejemplo, era común tratar temas relacionados al sufrimiento por la pobreza y la marcada diferencia de clases en el país. De igual manera, la representación de personajes vinculados a la religión era constante, sobre todo si se considera que existían números dedicados exclusivamente a la celebración de la Semana Santa, en los que se escribían y publicaban cuentos acordes con dicha temática. Cabe señalar que la revista solicitaba expresamente a los escritores la creación de relatos religiosos para conmemorar la festividad, por lo que estas publicaciones respondían, en gran medida, a un encargo editorial más que a una iniciativa o interés personal de los autores por abordar cuestiones relacionadas con la religiosidad.

Las temáticas menos utilizadas eran las relacionadas a la guerra y el conflicto, siendo que la mayoría de estas se centraban en la descripción del patriotismo varonil. Por otro lado, en el caso femenino, era muy poco común ver cuentos ligados al espacio público; al contrario, eran mayormente representadas en espacios privados, como el hogar. Asimismo, con una frecuencia mediana, están los cuentos relacionados a la actividad intelectual o cultural, en los cuales se construyen personajes, mayormente masculinos, con una clara superioridad discursiva. Por último, existen cuentos centrados en el cuerpo y la sexualidad, en donde se describe la belleza femenina o dureza varonil, o el modo en que las mujeres utilizan su cuerpo para lograr sus objetivos.

En los cuentos, como ya se mencionó, es clara la diferencia entre la autoría femenina y masculina. A continuación, de manera ilustrativa, se verán todos los escritores que forman parte del corpus seleccionado (en total, 28), organizados de manera descendente según la cantidad de cuentos publicados de cada uno de ellos. Así, se podrá ver cuáles autores publicaban más sobre ciertas temáticas y quiénes fueron los escritores que constituyeron un aporte significativo para la cuentística de la revista.

Tabla 4

Número de cuentos por autores y temáticas

	Rol doméstico y espacio privado	Movilidad social y espacio público	Cuerpo y sexualidad	Religión y espiritualidad	Actividad intelectual y cultural	Trabajo y dinero	Guerra y conflicto	Total
Luis Esteves Chacaltana	6	X	3	5	3	6	2	25
Jorge Miota	3	1	2	3	2	3	1	15
Aurelio Arnao	4	2	4	X	1	1	2	14
Guillermo	X	1	3	2	2	6	X	14

Holder Freire								
Felipe Sassone	3	X	1	X	X	6	X	10
Manuel Beingolea	1	1	1	3	2	X	X	8
Octavio Espinosa y G.	X	1	X	3	1	2	X	7
Miguel A. Pasquale	X	X	1	1	3	X	X	5
Domingo Martínez Luján	X	X	X	1	X	2	X	3
Augusto S. Salazar	1	X	X	X	1	X	X	2
A. A. Aramburú (hijo)	X	X	X	X	X	1	1	2
Clemente Palma	X	X	X	2	X	X	X	2
Hipócrates Magallanes (seudónimo)	X	1	X	X	X	X	X	1
N. A. González	X	X	X	X	X	X	1	1
Enrique A. Carillo	X	1	X	X	X	X	X	1
Juan José Reinoso	1	X	X	X	X	X	X	1
Ricardo Tizón y Bueno	X	X	X	X	X	X	1	1
Luis Fernán Cisneros	X	X	X	1	X	X	X	1
Oscar Paulsen	1	X	X	X	X	X	X	1

José E. Lora y Lora	X	X	X	X	1	X	X	1
Carlos Guzmán y V.	1	X	X	X	X	X	X	1
Hildebrando Fuentes	X	1	X	X	X	X	X	1
H. H. Urteaga	X	X	X	1	X	X	X	1
R. Dávalos y Lissón	X	X	X	1	X	X	X	1
M. A. Bedoya	X	X	X	X	X	1	X	1
Óscar Miró Quesada	X	X	1	X	X	X	X	1
Manuel Tovar y Chamorro (Arzobispo de Lima)	X	X	X	1	X	X	X	1
María Augusta Arana	X	X	X	1	X	X	X	1
	21	9	16	25	16	28	8	123

Tabla 5
Número de cuentos por autores

Nombre del autor	Cantidad de cuentos	Porcentaje del total
Luis Esteves Chacaltana	25	20.32%
Jorge Miota	15	12.19%
Aurelio Arnao	14	11.38%
Guillermo Holder Freire	14	11.38%
Felipe Sassone	10	8.13%
Manuel Beingolea	8	6.50%

Octavio Espinosa y G.	7	5.69%
Miguel A. Pasquale	5	4.06%
Domingo Martínez Luján	3	2.43%
Autores con 2 cuentos	6	4.87%
Autores con 1 cuento	16	13.01%
Total	123	100%

Como se observa, Luis Esteves Chacaltana es el autor que publica más cuentos, y, coincidentemente, es el único escritor que publica al menos un texto cada año de duración de la revista. Todos los demás publican por ciertos periodos, a veces discontinuos. Jorge Miota también tiene una publicación numerosa, con 15 cuentos que tocan todas las temáticas analizadas. Luego de él, Aurelio Arnao va en una línea similar, con 14 cuentos de su autoría. Por otro lado, Guillermo Holder Freire, con 12 cuentos, es uno de los autores que más publica sobre temas de trabajo y dinero, posiblemente por su posición anarquista y denuncia contra la diferencia de clases. Asimismo, Felipe Sassone tiene diversos cuentos que construyen personajes relacionados con la intelectualidad y con el sufrimiento de los trabajadores que optan por el camino de las humanidades.

Pasando a escritores que tienen menos de 10 cuentos publicados, se tienen autores como Manuel Beingolea, Miguel A. Pasquale y Domingo Martínez Luján, los cuales escriben sobre diversas temáticas. Por último, hay autores que, según sus intereses, escriben solo 1 o 2 cuentos durante todo el periodo de publicación de la revista, los cuales, al juntarlos, suman un total de 23 cuentos, una cifra importante para la cuentística de la revista.

Al haber visto aspectos generales sobre la conformación del corpus de la presente investigación, se puede pasar a la segmentación del mismo, poniendo énfasis en la representación de los personajes femeninos. Antes se seguir con el siguiente capítulo, se presenta una tabla que explica la cantidad de cuentos con personajes femeninos relevantes dentro de cada categoría:

Tabla 6

Número de cuentos según clasificación temática y representación de género

	Rol doméstico y espacio privado	Movilidad social y espacio público	Cuerpo y sexualidad	Religión y espiritualidad	Actividad intelectual y cultural	Trabajo y dinero	Guerra y conflicto	Total
Centrados en la feminidad	21	8	12	15	11	17	4	88
Centrados en la masculinidad	0	1	4	10	5	11	4	35

Como se ha podido observar, una parte significativa de los cuentos del corpus se centra en la feminidad o construye personajes femeninos que desempeñan un papel relevante dentro del desarrollo de los cuentos. Dado que el objetivo del presente trabajo es analizar la representación de la mujer, se ha optado por priorizar aquellos cuentos en los que los personajes femeninos adquieren centralidad o construyen tipologías relevantes. En consecuencia, los relatos que no aportan elementos para dicho análisis han sido omitidos o abordados únicamente de manera general, como los relatos centrados en las masculinidades, a fin de concentrar la atención en los textos que permiten examinar con mayor profundidad los modelos, tensiones y discursos en torno a la feminidad que circulan en la revista.

Por último, es necesario tener en cuenta las características del medio en el que se publicaban los cuentos. *Actualidades*, al ser una revista ilustrada, tenía un diverso contenido gráfico, que, en numerosas ocasiones, acompañaba los relatos. Es evidente que en los primeros años de la revista las ilustraciones y fotografías aparecieron en menor cantidad que en años posteriores. Esto puede explicarse por la modernización gradual de la publicación, que fue incorporando con mayor frecuencia recursos gráficos conforme avanzó su proceso editorial y mejoraron sus posibilidades técnicas de impresión.

Tabla 7

Número de cuentos nacionales ilustrados

	1903	1904	1905	1906	1907	1908	Total
Cuentos no ilustrados	43	34	4	4	4	1	90
Cuentos ilustrados	0	7	10	8	8	0	33
Cantidad total de cuentos	43	41	14	12	12	1	123

Es interesante observar que en los primeros años, cuando se tenían más cuentos escritos por autores peruanos, la mayoría de ellos no contaban con ilustraciones. Con el paso de los años es cierto que decayó la publicación de relatos nacionales, pero casi todos los que se compartían contaban con material gráfico que provenía de la misma casa editora de la revista, Carlos Southwell, en el caso de fotografías, por ejemplo; así como de ilustradores como Julio Málaga Grenet, Sixto, Ugarte y Teófilo Castillo, por mencionar a los más recurrentes. Asimismo, en la elaboración del catálogo de cuentos[1] se evidenció que, durante el quinto y sexto año de publicación, la revista reutilizó el mismo material gráfico para ilustrar cuentos diferentes. Esta práctica evidencia que, aunque la imagen cumplía una función de acompañamiento y atractivo para el lector, no necesariamente mantenía una correspondencia directa con la trama del relato que ilustraba.

[1] Ver anexo.

En ese sentido, resulta importante mencionar que los componentes gráficos que acompañaban a los cuentos, en muchas ocasiones, también construían modelos de representación de mujer que iban en línea con los mensajes de los relatos. En ese sentido, las ilustraciones femeninas respondían, por lo general, a un mismo ideal de belleza: mujeres jóvenes, de piel blanca, delgadas, de facciones delicadas y vestidas según la moda de la época. Así, el texto y la imagen contribuían conjuntamente a difundir un ideal de mujer con énfasis en su representación visual, valores y comportamiento, lo que tenía una influencia mayor en la recepción de las historias por parte de las lectoras peruanas de inicios del siglo XX.

2. Segmentación y análisis del corpus

2.1. Cuentos vinculados al rol doméstico y al espacio privado

De la totalidad de los cuentos escritos por autores peruanos, veintiuno de ellos abordan temáticas de familias, matrimonios, maternidad, etc. Es decir, temas que se relacionan directamente con ámbitos privados o que están ligados con el rol doméstico de los personajes femeninos de los cuentos.

Algunos autores buscaban retratar el modelo de una familia ideal, en donde los miembros conviven en armonía. Un ejemplo de ello es el cuento "Noche de luna" (1903) del escritor Manuel Beingolea, donde un narrador observa por una ventana los hábitos de una familia:

> La abuela sentada en una silla de tijera, los anteojos cabalgados en la punta de la nariz, entregada á una labor de gancho; la madre con un niño en brazos cuyas posaderas mal envueltas en los pañales se descubren rosadas i hoyosas bajo la luz del quinqué; el padre en mangas de camisa, la pipa au bec, sepultado en la lectura de un libro con láminas; una de las hijas cuya espalda veo, descifrando en el piano *les romances sans paroles de Mendelsohn*; la otra pálida, frájil, linda, con flores en la cabeza, balanceándose en una mecedora al compás de la música, clavando los soñadores ojos negros en una ventana por donde penetra un rayo de luna. (1903, n.° 5).

Como se observa, es un núcleo familiar tradicional con roles de género definidos. Las mujeres, como la abuela y la madre, están encargadas de tareas relacionadas con el cuidado, ya sea en la elaboración de prendas para los familiares o el cuidado de los bebés. Las niñas de la familia también desempeñan los roles esperados para el periodo. Una de ellas aparece practicando piano, actividad asociada a la formación femenina dentro del ámbito doméstico, mientras que la otra, aunque no cumple una función activa en la escena, es descrita como pálida y frágil. Estas cualidades eran socialmente valoradas en la época, pues se tendía a exaltar atributos vinculados a la enfermedad, como la tuberculosis o la tisis, al considerarse que estos intensificaban y refinaban la belleza femenina. En el caso del hombre, este es el único que se ve en una actividad de ocio, fumando y leyendo un libro.

Respecto a la tuberculosis, es importante resaltar que en Lima, en el periodo de entresiglos, se tenía una alta mortalidad debido a la enfermedad, propiciada por la precariedad de la salud pública. Esto cambiaría paulatinamente, con cambios impulsados por figuras como Federico Elguera, alcalde de Lima, quien propondría reformas públicas modernas como intento de solución al problema[2]. Es en este contexto que se nota un

[2] Como menciona Neves (2024): "Desde su llegada a la alcaldía, Elguera comprendió la necesidad de promover en Lima los cambios necesarios para mejorar sus condiciones de salubridad e higiene, así como se preocupó de dotarla de factores actuales con respecto al desarrollo de la ciencia médica, en forma de especialistas e infraestructura que promovieran la investigación" (p. 43)

incremento de representaciones de personajes femeninos tuberculosos o tísicos, los cuales se retrataban de dos formas diferentes. En primer lugar, ligados al romanticismo y a la exaltación de la "bella enferma", en donde las características ideales de las mujeres de los cuentos aparecen exponenciadas por la enfermedad, tales como la palidez de la piel, la delgadez, la fragilidad corporal, entre otras. En segundo lugar, se tenía una visión más ligada al naturalismo, donde la descripción, si bien no tenía como objetivo causar repulsión, sí retrataba a los personajes de una forma más realista, sin idolatrar sus rasgos enfermos. Se menciona este panorama general, ya que esta no será la única mención de un personaje tuberculoso; al contrario, se verá repetido en la mayoría de los cuentos.

Siguiendo con el cuento, la disposición que se muestra refuerza una imagen de familia armónica basada en la naturalización de los roles de género, donde la presencia femenina queda asociada al cuidado, la delicadeza y la formación doméstica, mientras que la figura masculina concentra la autoridad económica y el acceso a la cultura letrada, consolidando así una división simbólica entre espacio privado y espacio productivo.

En contraparte con esta imagen de familia ideal que se anhela, escritores como Aurelio Arnao también muestran familias que tienen problemas internos por temas relacionados al dinero, el engaño, entre otros. Esto se ve en su cuento "Un éxodo" (1904), donde una familia adinerada entra en declive a causa del manejo de la herencia del padre:

> Esta familia se ha desgranado. Sé que la viuda murió tísica en un tercer piso, dejando tres hijos un hombre y dos mujeres: el hombre es un borracho que se pasa la vida en los tugurios de los arrabales de abajo del puente; una de las mujeres, seducida por los entorchados de un teniente de gendarmes, ha ido á parar en un pueblo de la sierra, donde rastrea en la vida somnolienta del pauperismo lugareño, y la otra, inutilizada en la vida por su clorótica fealdad, se ha guarecido de las hambres y los fríos del celibato en el beaterio de Copacabana. (1904, n.° 64).

En la descripción del final familiar el hombre llega a un punto que se repetía en los textos del periodo para los varones: el alcoholismo y la pobreza. Las mujeres del cuento tienen dos finales posibles a raíz de su apariencia: el matrimonio que obliga a la austeridad femenina o la soledad que otorga infelicidad.

En una línea similar, Augusto Salazar, en "Bodas al día" (1903), representa a dos personajes que discuten sobre el tema del matrimonio, en específico, si vale la pena gastar tanto en él. Esta visión pone en contraste el amor con el dinero, ya que se menciona que las mujeres prefieren gastar más solo por las apariencias. A opinión del personaje masculino, que tradicionalmente es considerado más lógico, este hecho tergiversa el fundamento del enlace y lo convierte únicamente en negocio:

> Admírese usted cuanto quiera, que yo le puedo probar que esto de los matrimonios es un negocio menudo como cualquiera otro; el de las agencias funerarias, pongo por caso: las hai para todo gusto i á todo precio, al alcance de clases i circunstancias. (1903, n.° 15).

La mujer en la mayoría de los cuentos suele tener un rol central de participación, de ahí que resulte interesante su descripción y los mensajes que buscaban ofrecer los autores por medio de las acciones y consecuencias de los personajes. En el cuento "El costurero" (1905) de Aurelio Arnao se puede observar cómo se asocia a la mujer con el espacio privado, que es donde se espera que esta circule:

> Horas felices, en las que congregados alrededor de esa cajita colchada, ambos, en una evocación inconsciente i quieta, sentimos las melancolías reveladoras de las horas muertas! ¡Por qué, María, te amo más así, ligada á este tu costurero de cuerda? Es que amo el sonambulismo de tu espiritu i me inquieta lo brusco, lo definido..... es que en tu cajita mágica, el tiempo ha sabido colchar las horas con un suave ritornello? No lo sé. (1905, n.° 116).

Es notoria la relación que brinda el autor de la esposa con el costurero, siendo este un objeto que únicamente se suele asociar al espacio privado del hogar. Resalta, además, "el sonambulismo" de su espíritu, lo que deja entrever lo esperado de la pasividad femenina y el rechazo que genera la dominación de la mujer en cualquier ámbito.

En una línea similar, el cuento "Realismos" (1903) de Juan José Reinoso muestra estereotipos marcados de la época para la mujer. En este, una mujer extranjera publica un anuncio en un periódico en donde resalta sus rasgos físicos y explica que está en la búsqueda de un joven peruano para contraer matrimonio. Un hombre responde a su pedido con una lista de deseos suyos, la cual expone los marcados roles de género del periodo. En cuanto a lo que lo molestaría en la vida conyugal, menciona lo siguiente:

> Si mi mujer quisiera sobreponer su voluntad á la mía. Si gastase más de lo que correspondiera á nuestra renta i á nuestro rango. Si prefiriese los paseos i diversiones sociales al cuidado de nuestros hijos. Si en tanto que ella fuera como un sol radiante de lujo, me viese yo obligado á ponerme los calcetines agujereados, los calzoncillos sin botones i los puños de la camisa con flecos. Si en toda circunstancia no me tratara con la consideración que merece quien dá su nombre i su honra i está dispuesto á dar su vida por defender i guardar á la compañera de su alma. Si dejase el gobierno de la casa á mayordomos i sirvientes, sin cuidarse del menoscabo de la hacienda. Si quisiera mirarme en público con desdén, haciendo comprender que no soi más que el pabellón que cubre el contrabando. Si la comida saliera mal guisada porque ella tuviese á menos entrar á la cocina. (1903, n.° 6).

El autor refuerza nuevamente las tareas que se esperan de las mujeres casadas. Se menciona la austeridad en la prendas, el cuidado de los hijos, la costura de prendas, el manejo del hogar y la dedicación a la cocina. Estas actividades se tienen que realizar incluso dejando de lado el bienestar o la diversión personal.

Otro aspecto que se observa es un temor que es constante en la literatura de la época: que la mujer avergüence o engañe al esposo. Como se ve en la cita, el personaje masculino hace énfasis en que la mujer tenga cuidado con su trato hacia él, ya que no soportaría que lo vea como menos que ella, seguramente porque, en este caso, el personaje femenino es extranjero. El temor al engaño es una constante temática en la literatura del periodo, y el dolor que ocasiona al varón es aún mayor cuando la infidelidad se realiza con un extranjero. En parte por la inseguridad ocasionada por la diferencia de rasgos físicos que consideran a los peruanos como menos atractivos que los europeos o norteamericanos, por ejemplo. Este no es el único cuento que menciona el temor originado por la inseguridad ante la raza extranjera, como se verá más adelante.

No obstante, no todas las familias de los textos son nucleares. Generalmente, son las madres las que suelen ser ausentes; en los 123 cuentos se han encontrado menos de diez cuentos que giran en torno a la relación madre-hijo, y, en las que está presente, se limita a compararse con el vínculo compartido por María y Jesús, sin ahondar en otras temáticas que no sean el sacrificio y el amor incondicional.

Cuando no hay una madre presente, los autores suelen poner a los personajes masculinos como responsables del cuidado en sus tiempos libres, mas nunca se los ve encargados del hogar ni de la crianza de los niños como tal, ya que esos roles suelen ser suplidos por otros personajes femeninos, como criadas o niñeras. En ese sentido, la relación con los hijos de parte del padre suele estar centrada en su aspecto monetario, siendo ellos los que cumplen deseos materiales.

En "Perdón!" (1904) de Felipe Sassone, un matrimonio se ha terminado por la infidelidad de la mujer. La única culpa que carga el padre es el sufrimiento de su hija, ya que él mismo prohíbe que esta se reúna con su madre:

> ¿Y su hija? Esa pobre criatura. ¿Por qué iba a llevar sobre la frente el estigma de ser la hija de una mujer aquí en su padre matara por adúltera? No, él amaba demasiado a Gabriela, para hacerla desgraciada en el egoísmo de su venganza. Se limitó a separarse de la culpable, a echarla de su casa y redobló sus cuidados para con la chiquilla de ocho años, único afecto que le quedaba en el mundo. (1904, n.° 72).

Al final, el hombre decide perdonar a la esposa porque no soporta la tristeza de su hija. En la mayoría de cuentos que presentan personajes adinerados con hijas, los padres suelen ser débiles ante los pedidos de estas. De todas maneras, el cuento advierte la infelicidad que está dispuesto a asumir el hombre al quedarse con una mujer infiel por la felicidad de su hija. A Elisa, la esposa, se la representa como sumamente arrepentida, pero que no merece perdón por sus actos.

En esa línea, hay muchos autores que construyen personajes femeninos que realizan actos rechazados por la moral de la época, ya sea infidelidad, gastos excesivos, malos tratos, entre otros. En este apartado, se verá esa representación femenina en personajes casados o que circulen en el espacio del hogar, a la vez que se evidencia cómo este tipo de feminidad es considerada transgresora al ideal del periodo.

Una primera característica que se ve en algunos cuentos es la fidelidad de las mujeres hacia sus exparejas. Esto se representa como un comportamiento que genera conflicto en las parejas actuales, que suelen ser los narradores o personajes centrales de la historia, ya que se relaciona con el engaño. Dos cuentos del escritor Luis Esteves Chacaltana, "La sombra" (1906) y "El retrato" (1905) se centran en ese tema. En el primer texto se menciona lo siguiente:

> Ella lo amaba, él lo comprendía, hubiera deseado pedirla perdón; pero sus celos retrospectivos se lo impedían y cuando quería olvidar, la sombra implacable del otro se levantaba entre su amor y el pasado; y la felicidad soñada huyó del hogar dejando en sus almas, como en las historias de aparecidos, un espectro que vagaba constantemente por la soledad de sus corazones. (1906, n.° 189).

Así, la mujer que se niega a olvidar y no deja el pasado atrás se ve como un peligro a las relaciones y al bienestar del hogar, ya que no permite que un nuevo amor se desarrolle. Un aspecto que se repite en ambos textos es que los personajes femeninos suelen guardar algún objeto que les recuerde a sus exparejas, como un cuadro, una foto, una carta. Como se ve en el segundo cuento:

> I otra vez más, ante las miradas atónitas de los concurrentes, hizo la firme, la sublime protesta de conservar por siempre el recuerdo de su primer amor, mientras la luz radiante de un foco eléctrico iluminaba triunfalmente las vagas líneas del retrato. (1905, n.° 132)

Esto se presenta como un recuerdo material, tangible, que puede ser el desencadenante de los problemas conyugales. Pero el mensaje que buscan dar los autores no solo se limita a los lectores masculinos, sino también a los femeninos, dando a entender que los matrimonios que se basan en el interés por el capital del hombre nunca terminan bien, ya que ellas también sufren al abandonar al hombre que amaban.

Esto se observa en el cuento "El pasado" (1903) de Luis Esteves Chacaltana, donde una mujer decide contraer matrimonio con un burgués luego de experimentar constantes decepciones y conflictos con su anterior pareja. La relación previa, marcada por discusiones y un clima de inestabilidad emocional, la lleva a optar por una alternativa que le ofrece seguridad y estabilidad económica. De este modo, el matrimonio no responde necesariamente a un ideal romántico, sino a una elección pragmática frente a una situación afectiva desgastante:

> Era en efecto la misma Paulina, la jovencita de sus antiguos amores, trocada ahora en la hermosa matrona, exhuberante en sus veinte i cinco años: á su lado un señor

> grueso, uno de esos burgueses afortunados, que se halla al voltear cualquiera esquina, fumaba descortesmente un gran puro. (1903, n.° 22).

En este punto se pueden ver diferencias clave en la representación y en el mensaje que tienen los textos. En el cuento "Perdón!" (1904), visto anteriormente, el personaje masculino decide aceptar nuevamente a la esposa adúltera por la felicidad de su hija, a pesar de que esto le genera sufrimiento. En este caso, se representa a la mujer como la culpable de la infelicidad, ya que en ella recae la culpa de la destrucción de la armonía del hogar a raíz de sus acciones. Por otro lado, en este último cuento de Chacaltana, la mujer que se niega a aceptar a la pareja que la ha traicionado varias veces resulta en desdicha. Esta representación es contradictoria, ya que las situaciones de ambos relatos son similares, lo único que se altera son los roles de los personajes.

En ese sentido, se sobreentiende que el mensaje de los cuentos es que si una mujer obra de manera incorrecta no puede ser perdonada o traerá infortunios a la vida familiar; sin embargo, si es el varón quien comete los errores la mujer no debe abandonarlo, ya que, caso contrario, termina en una relación aún peor, añorando su amor del pasado.

Otra representación que se repite en las historias es la de la mujer caprichosa, tanto en sentido afectivo como material. En el primer caso, se narran relatos donde las mujeres son frívolas al momento de establecer relaciones o son volátiles a cambiar constantemente de intereses amorosos. Esto se ejemplifica en el cuento "Mi buhardilla" (1907) de Felipe Sassone, en donde un joven entra a una relación con una mujer que conoce en un evento. La mujer es muy indecisa al formalizar la relación, terminando con esta con el siguiente diálogo:

> Tengo deberes, sabes, chiquito, tengo marido, me marcho. Si quieres dinero, No te ofendas, sabes, te lo puedo ofrecer; pero volver aquí es imposible; no averigües cómo me llamo, no me busques, si quieres agradecerme cuando por ti he hecho; resignate. Te quiero, chiquito, sabes, Te amo tanto.— y me besó con desesperación en los labios. (1907, n.° 217).

Se entiende que el personaje es una mujer adúltera que engaña a su esposo con diversos hombres con los que termina una vez tenga interés en alguien más. La mujer no solo interrumpe abruptamente el vínculo, sino que normaliza el engaño conyugal y reduce la relación a un intercambio prescindible, incluso económico, al ofrecer dinero como forma de clausura.

Un ejemplo en el que se trata el tema del capricho de manera transversal es en el cuento "La torre de oro" (1904), también de Sassone, en donde se representa el encaprichamiento del personaje femenino y masculino. Ambos buscan una relación siempre y cuando hayan obstáculos para enfrentar juntos; en este caso, representados por la hermana del hombre y el primo de la mujer, quienes desaprueban su relación. Una vez que se los deja ser felices juntos, comienzan a tener apatía por el otro.

> Pero Luisa, la hermana de Carlos, por envidia, tan natural entre las mujeres, por celos quizá, no veía con buenos ojos los amoríos de este con Matilde, que amante y orgullosa se desesperaba con esta oposición y tenía mucho miedo de ella. / Carlos era casi feliz, quería mucho a Matilde y confiaba algo en su cariño: solo le daba algunos quebraderos de cabeza la presencia en la casa de un primo de Matilde, un tal Fernando, literato, artista, que era un buen mozo a las derechas. (1904, n.° 66).

En este caso tanto el hombre como la mujer son representados como inestables emocionalmente y sin un vínculo real que los una mucho más allá del gusto pasajero. Incluso el texto termina con la frase "el amor es una veleta", cuando se muestran que ambos jóvenes ya están enamorados de otras personas. Esto referencia justamente la frivolidad y falta de compromiso de ambos en sus relaciones. Además, no se puede dejar de mencionar que se retrata a Luisa, la hermana de Carlos, como una mujer movida por la envidia y los celos, rasgos que el narrador naturaliza explícitamente al calificarlos como "tan natural entre las

mujeres". Esta caracterización no solo justifica su antagonismo, sino que refuerza una visión misógina que presenta el conflicto femenino como inherente a su carácter, desligándolo de motivos racionales o sociales.

Si se vincula la volatilidad afectiva de las mujeres en el plano amoroso con las posibilidades brindadas por la capacidad adquisitiva, resultan personajes femeninos aún más caprichosos, a los que no les importa nada más que su propio bienestar. Esto se puede observar en el cuento "Cómo murió Floridor" (1903) del autor Aurelio Arnao, el cual narra la adopción de un gato callejero por una niña rica y mimada. A pesar de las negativas iniciales de su madre, la niña logra convencer a su padre para que acepte al animal en su hogar. Cuando ella va creciendo, el desinterés y poco cuidado por el animal aumentan, al punto de no preocuparse por su estado anímico antes de que fallezca:

> El gato se estremeció i, en un último esfuerzo, entreabrió sus párpados i clavó en la joven la mortecina llamarada de sus pupilas, tan llenas de amorosa expresión de reproche, que Susana se irguió vivamente, exclamando: -¡Jesús! ¡Este animal mira como un hombre! I se marchó ligera, recogiéndose la cola del vestido, por entre los rosales floridos. Floridor la siguió con la mirada, i cuando Susana desapareció, cerró los párpados i murió con la expresión dolorosa de un amante decepcionado. (1903, n.° 31).

El gato moribundo es descrito con rasgos tradicionalmente humanos: su mirada contiene una "amorosa expresión de reproche" y muere "con la expresión dolorosa de un amante decepcionado". Esta caracterización transforma al animal en una figura simbólica del amante fiel, sensible y silencioso, capaz de experimentar un afecto profundo incluso en el umbral de la muerte. La joven no responde al sufrimiento ni al vínculo implícito que el relato sugiere, sino que se retira "ligera", preocupada por recoger la cola de su vestido, gesto que refuerza su distanciamiento emocional y su prioridad por su aspecto exterior.

En esa misma línea, el texto "Las dos alcobas" (1903) de Luis Esteves Chacaltana lleva al límite esta representación, al retratar a una mujer que no se interesa si su amigo vive o muere:

> La doncella, recordando, le entrega una carta que han traído en la tarde: la desdobla negligentemente i ve la firma; hace una graciosa mueca como procurando enternecerse porque también ha visto ella estas dos palabras: «me muero». Luego la arroja sobre el velador mientras murmura: pobrecillo! mañana la leeré; le quiero mucho, pero ahora estoi mui fatigada! (1903, n.° 42).

La mujer es presentada emocionalmente distante frente al sufrimiento masculino, el cual no le provoca compasión genuina, sino una reacción superficial y casi teatral, expresada en la "graciosa mueca" y en la postergación indiferente de la lectura. El gesto de arrojar la carta y anteponer el cansancio personal refuerza la imagen de una feminidad egoísta, más preocupada por su comodidad que por la gravedad del sentimiento ajeno. Este tipo de representación funciona como modelo condenable, ya que advierte sobre una mujer incapaz de sentir empatía y cuya ligereza emocional pone en riesgo los valores de entrega, sensibilidad y cuidado que el discurso narrativo espera del ideal femenino.

Estas representaciones configuran un estereotipo femenino construido desde la inestabilidad afectiva y la falta de compromiso, donde la mujer aparece como un sujeto guiado por el capricho más que por vínculos duraderos. En estos relatos, la relación amorosa se presenta como un espacio de tránsito y no de permanencia, lo que refuerza la idea de una feminidad volátil, incapaz de sostener responsabilidades emocionales o sociales.

Por último en este apartado, se puede mencionar una de las representaciones más importantes del periodo: la mujer como causante de una vida familiar caótica producto de su dominio en la relación. Es evidente que los autores que escribían los cuentos analizados eran hombres que, en muchos casos, buscaban propiciar los roles femeninos esperados de la

época, en concordancia con las características del ángel del hogar. En esa agenda, se tenían representaciones femeninas que iban en contra de este modelo, para que, por medio de la ejemplificación, advirtieran a los hombres de la clase de vida que les esperaba de acuerdo a la cónyuge que eligieran, y a la mujer de las consecuencias que obtendrían si iban en contra de lo que era aceptado para ellas.

En ese sentido, se retrata en los textos un aspecto rechazado vehementemente por los escritores: la dominación femenina. Para mostrar esto, se tienen tres cuentos con diferentes mensajes que demuestran las tendencias de pensamiento de la época. En primer lugar, "Los bombones de Pierrot" (1904) de Aurelio Arnao muestra a una esposa enferma que le solicita una caja de bombones a su esposo. En un inicio, se describe a este último como protector y amoroso, pero cuando sale a la calle a hacer la labor encomendada por su esposa, decide tratar de establecer conversaciones con chicas jóvenes: "Poco después emprendió la persecución de una parvada de jovencitas, pollas aún, que iban de bracero, parloteando, envueltas en la bulliciosa alegria de su pubertad." (1904, n.° 53). Si bien este pasaje indica un intento de engaño hacia su esposa, realmente el autor se limita a presentarlo como una broma natural entre hombres adultos y mujeres jóvenes, sin consecuencias al respecto y más como un aspecto cómico de la historia.

Al regresar a su hogar, el esposo alucina ver a su mujer subiendo a un coche de otro hombre. Nuevamente se repite el tópico de la infidelidad de la mujer como una fuente de tormento para el varón. El esposo va a buscarla a casa y la encuentra en su lecho, sin señales de haber salido en ningún momento. Es en este momento cuando se demuestra la dominación del personaje femenino:

> Mis bombones ! exclamó Colombina incorporándose ansiosamente en el lecho - Mis bombones ! i una segunda sorpresa: la bolsa estaba vacía ! Todos los bombones se habian escurrido en su desatentada carrera. / - Se me han caído! murmuró desfallecido, Aqui fueron de los gritos i de las imprecaciones de Colombina./ -¡Corre i ve a buscarlos de uno en uno ! iMe los vas a traer todos; oyes ? ¡todos! ¡Sin que falte ninguno! (1904, n.° 53).

En este fragmento se ve que la mujer ejerce control afectivo y conductual sobre su pareja a partir de la exageración emocional. La reacción de Colombina ante la pérdida de los bombones no solo evidencia un apego a lo material, sino que funciona como un mecanismo de poder dentro de la relación: mediante el llanto, los gritos y la orden imperativa, impone su voluntad y somete al otro personaje a una obediencia inmediata. El espacio íntimo se configura así como un territorio donde la autoridad no se basa en la racionalidad ni en el consenso, sino en la presión emocional, reforzando el estereotipo de una feminidad tiránica y caprichosa que gobierna la relación doméstica. Este tipo de representación, recurrente en los relatos del periodo, no busca legitimar dicha dominación, sino presentarla como un exceso condenable, que altera el equilibrio jerárquico esperado y convierte la intimidad en un espacio de tensión y sometimiento masculino. Por ende, configura a un tipo de mujer que se tiene que evitar.

En segundo lugar, el cuento "El santo de Antoñita" (1903) de Carlos Guzmán y V. muestra de una manera más caótica la relación conyugal. El texto gira alrededor de la organización del cumpleaños de una de las hijas del matrimonio, en donde la mujer está encargada de los preparativos y presenta muchas demandas ante el padre de familia. No solo se limita a eso, también lo insulta constantemente y lo menosprecia: "—¡ Claro! .... el estúpido que falta es mi marido ..... I lo hará mui bien; recuerdo que representó á las maravillas el papel de bruto en la función que hicimos la noche de mi matrimonio ...." (1903, n.° 42).. La mujer lo menoscaba intelectualmente al insultarlo, además de ridiculizarlo frente a los demás, al haber dicho este comentario frente a sus hijas (enseñándoles a no respetar a su padre) y frente al amigo del esposo (el narrador del relato).

Además de los constantes insultos, la esposa también adquiere un tinte materialista al pedir al esposo diferentes objetos de tiendas específicas. Ante esto, el esposo se harta y la mujer responde con una acción específica:

> —No te olvides Julián; compra los dulces donde Broye, las galletas donde Field, i en "El Gallo" los caracolitos con verso. Llégate à Monserratte donde las Berrendo i de paso al Cercado donde las Capirote ..... ¡Ah! te advierto que..... / —¡Que te vayas al demonio!..... grito D. Julian, exasperado, dejando á su mujer con la pala bra en los labios i partió al escape, dándose á todos los diablos de éste i los otros mundos donde existan tan rabudos seres; pero no había llegado al final de la calle, cuando ¡zaz! . , .. le soltaron, desde un balcón, el más hermoso balde de agua clara i, ¡claro ! lo pusieron como nuevo. (1903, n.° 42).

Como se ve, la mujer ejerce una autoridad práctica y absorbente sobre el marido, expresada a través de una enumeración minuciosa de encargos que transforma al esposo en un simple ejecutor de mandatos. La voz femenina organiza el consumo, los desplazamientos y el tiempo del varón, reduciéndolo a una función instrumental dentro de la economía cotidiana. El castigo que sigue refuerza el carácter cómico y disciplinario de la escena: incluso fuera del hogar, el personaje masculino es expuesto al ridículo. De este modo, el relato consolida el estereotipo de la mujer que gobierna el espacio privado mediante el control cotidiano y la saturación de exigencias, mientras el hombre aparece como una figura impotente, reactiva y finalmente humillada.

Una de las citas centrales del cuento es cuando el esposo le explica a su amigo el sufrimiento que le produce el matrimonio, haciendo énfasis en no casarse con una mujer antes de haberla conocido bien:

> [...] Imaginese Ud. mi situación: para hacer frente á la fiesta de hoi he vendido al más infame de los agiotistas, la friolera de cinco meses de sueldo! ..... I pregunte Ud , para qué todo ese sacrificio ? ..... para no ser menos que la Fulanita, para agradar al novio, i para que el cronista social de «El Papapapas» nos ponga en ridículo, diciendo las brutalidades con que acostumbra adornar sus descripciones de fiestas. ¿Ha visto Ud. mi casa ? la han transformado. Las camas han ido á dar al corral i los dormitorios han recibido, de alquiler, desde la alfombra hasta los espejos, quedando hechos unos saloncitos: han formado un proscenio, una cantina i..... ¡ qué sé yo ! ... fuera de que han gastado un dineral en vestidos, polvos, olores i serpentinas; sí, serpentinas, ¡ cómo si no fuera bastante con mi mujer! ..... Nada, que esto no vuelve á suceder porque en mi casa mando yo, i ..... porque para el Carnaval entrante, mi familia habrá muerto de hambre iyo estaré en la cárcel!..... (1903, n.° 42).

Acá se denota el materialismo de la mujer, quien no tiene reparo en pedir lujos que no son capaces de costear solo para quedar bien ante los demás. Esto se relaciona con la frivolidad y con la falta de lógica que se creía propia de la mujer, ya que es el esposo quien, como sustento del hogar, es el único preocupado en los gastos. Es interesante resaltar la mención de la crónica en el texto, debido a que esta era un formato periodístico ampliamente utilizado en el periodo y que se publicaba en un periódico o revista, lo que indicaba un mayor prestigio de su evento, razón por la cual la esposa estaba interesada en tenerlo.

El mensaje del texto parece estar dirigido específicamente a los lectores masculinos, en especial la siguiente cita: “ ¡Ai, amigo querido! ..... no se case Ud. sin probar antes á su mujer..... Si yo hubiera sabido la clase de demonio que me esperaba, me pego un tiro ó me hago fraile, antes de casarme!”(1903, n.° 42). La esposa es comparada con un “demonio”, como alguien totalmente opuesta de la imagen idealizada previa al matrimonio. El consejo dirigido a otro hombre refuerza el carácter ejemplar del relato, funcionando como advertencia para la correcta elección de la mujer con la que se va a contraer matrimonio. De lo contrario,

el suicidio o el claustro serían las únicas salidas al sufrimiento producto de la inversión de roles de dominación en el hogar.

Este cuento dialoga muy bien con el relato “Realismos” (1903) de Juan José Reinoso, que se ha analizado anteriormente. En ese cuento se ven las advertencias de un hombre ante lo que lo molestaría en el comportamiento de su futura esposa, mientras que en este último texto se ve que se cumple todo lo mencionado por el personaje masculino de “Realismos”. Una mujer caprichosa, engreída, materialista, que no le importa humillar a su esposo y que no tiene interés en el cuidado del hogar. De ahí que se vean estas redes comunes de representación de los escritores masculinos, evidenciando los fuertes roles de géneros que se buscaba preservar en el periodo, ante la amenaza que suponía el desarrollo de la mujer en el campo público e intelectual.

Por último, se tiene un cuento con una advertencia claramente destinada al público lector femenino. Se trata de “Amor felino” (1903) de Oscar Paulsen, un cuento con una temática de horror, en donde, de manera similar que el relato anterior, vive una vida doméstica infernal a causa de la dominación de su esposa, en especial, del cariño que esta profesa por su gato, un cariño que sobrepasa en creces el que siente por él:

> Esa misma noche había tenido un nuevo disgusto con su mujer. —Acabará por precipitar me, pensaba, estoi ya harto! I recordando que él mismo tenía la culpa pues se casó á sabiendas, casi sentía deseos de abofetearse. Porque cuando aun eran novios ya ella parecía complacerse en mortificarlo; todo por causa de un maldito gato a quien Lola, su prometida, demostraba un afecto exagerado. (1903, n.° 22).

Nuevamente aparece esta tono de precaución destinado a los lectores del cuento, recomendando que se ponga énfasis en el carácter de las mujeres antes de contraer nupcias con ellas. A raíz de la cita se ve que sus peleas son frecuentes, en especial por la personalidad del personaje masculino, quien pensó que Lola cambiaría cuando se casara con ella:

> Cansado de luchar contra el afecto de Lola por el gato, precipitó los acontecimientos i poco después se casaba con la esperanza de que el matrimonio influiría de una manera saludable en el "modo de ser" de Lola, modificando sus gustos; pero á los seis meses de matrimonio se arrepintió comprendiendo que había cometido un grave error. Su caracter tímido i violento era lo menos apropiado para entenderse con el de Lola terco i voluntarioso. (1903, n.° 22).

El pasaje muestra al matrimonio como un intento fallido de normalización femenina, en el que el varón deposita la expectativa de corregir el “modo de ser” de la mujer mediante la institución conyugal. Lola es caracterizada como terca y voluntariosa, rasgos que, lejos de atenuarse, se consolidan tras el matrimonio, frustrando la fantasía masculina, común en la época, de domesticación femenina.

Luego, en la historia, se nota que la situación conyugal afecta directamente al esposo a nivel mental, al hacerlo alucinar sobre una relación sexual entre la esposa y el gato. En esta parte, además, se ve una temática recurrente en muchos de los cuentos: la inseguridad frente a los extranjeros, por creerse menos que ellos. Como se menciona:

> Una noche tuvo un sueño monstruoso. Soñó que Lola i el gato se amaban criminalmente i lo peor era que aquello resultaba lógico, "que debía ser"; súbitamente descubría el enigma, se lo daba un detalle en el que hasta entonces no reparara: su mujer i Sultán se parecían.... ¡Qué ho rrible! eran los dos rubios, el pelo de ambos tenía el mismo color bermejo i en sus ojos igual expresión enigmática. El, Juan Bautista, era moreno, sus cabellos negros como la noche. Ellos, si, se parecían, eran de la misma raza, del mismo color, debían tener afinidad consanguínea .... El, de otra familia, era ahí un extraño, un intruso, un rival i los otros, claro, se aliaban contra el extranjero.... I Juan Bautista, él mismo, sintió de pronto la rivalidad secular, el odio de

> su piel bronceada, de su sangre roja, contra la piel blanca ila sangre rubia de otra raza! (1903, n.° 22).

Como se ve, el fragmento construye una fantasía paranoica donde la relación entre Lola y el gato deja de ser solo afectiva para adquirir un carácter simbólicamente transgresor. Asimismo, la semejanza física entre Lola y Sultán funciona como un mecanismo de exclusión, ya que Juan se percibe a sí mismo como un intruso dentro de su propio espacio doméstico. También se refuerza el tema de la rivalidad entre razas, la atracción de las mujeres por los extranjeros y la inseguridad que le genera al varón tener a un animal macho rubio en su casa, cuando él se siente menos por su color de piel. Así, se desplaza al varón y reorganiza el ámbito privado según afinidades que él no controla, convirtiéndolo en rival y extranjero dentro de su propia casa.

Al final del relato, se muestra la intención formativa del relato ante la mujer, mostrando a qué punto pueden llegar los varones cuando no se les brinda armonía en el hogar ni un cuidado desmedido de parte de la esposa:

> Apenas tenía conciencia de lo que pasó después; la visión de sus recuerdos se desvanecía; recordaba débilmente la garganta abierta de su mujer i la cabeza del gato envuelta en un chorro de sangre. I después nada, la noche, el silencio.... I más tarde la indiferencia por todo, la atrofia del espíritu, la vida inútil, estropeada para siempre. (1903, n.° 22).

El cuento termina con un final violento en cuanto a la mujer y al gato, mostrando el final que pueden obtener las esposas al comportarse como se ha visto. Para el discurso de la época, las mujeres tenían que ser sacrificadas en el matrimonio, dejando de lado sus deseos para centrarse en los de su esposo e hijos. De ahí que se muestre un castigo tan explícito para advertir a las lectoras femeninas que quieren escapar de ese rol, ya que, además, no está de más mencionar que este es el cuento más agresivo de los 123 textos que se han analizado.

Cabe resaltar que se narra un feminicidio, algo que no era común para la literatura epocal, pero que resalta la violencia del relato. Si bien se logra el objetivo del protagonista, al matar al que consideraba su rival amoroso, también termina con la vida de su objeto de deseo. En ese sentido, se ve el mensaje para el lector masculino, en específico al demostrar cómo su vida está arruinada a causa del acto que, para el autor, lo obligaron a cometer.

En conjunto, el análisis de los cuentos publicados en *Actualidades* permite observar que la construcción de la imagen femenina en la cuentística modernista peruana se articula, de manera recurrente, en torno al espacio doméstico, el matrimonio y la familia, ámbitos desde los cuales se refuerzan roles de género comunes en el periodo. Las mujeres aparecen mayoritariamente asociadas al cuidado del hogar, la crianza de los hijos y la contención emocional del varón, mientras que cualquier desviación de este modelo, ya sea a través de la dominación, el materialismo o la infidelidad, es presentada como una amenaza al equilibrio familiar y, por extensión, al orden social.

Asimismo, los relatos evidencian una doble moral: mientras las faltas masculinas suelen ser justificadas, las transgresiones femeninas reciben sanciones narrativas severas, que van desde la soledad y la infelicidad hasta la violencia explícita. De este modo, los cuentos no solo reflejan los estereotipos de género vigentes en el horizonte cultural del periodo, sino que también funcionan como dispositivos normativos que advierten tanto a hombres como a mujeres sobre las consecuencias de alterar los roles asignados.

2.2. Cuentos vinculados a la movilidad social y el espacio público

De todos los cuentos analizados, este es una de las representaciones menos recurrente de los personajes femeninos. Solo nueve textos abordan temáticas vinculadas con los espacios públicos y la movilidad social y, aun dentro de este grupo, no todos tienen a la mujer como figura central, pues en tres de ellos la experiencia de desplazamiento corresponde al personaje

masculino. Esto permite advertir que la presencia femenina fuera del ámbito privado es escasa y que, cuando aparece, suele limitarse a funciones tradicionalmente asociadas al cuidado, la cocina o la crianza, lo que revela una concepción restringida del rol social de la mujer. En específico, en los cuentos seleccionados primarán dos oficios: maestras y enfermeras, que también representan las primeras áreas de desempeño posibles para mujeres.

Es relevante mencionar que, a diferencia del apartado anterior, las representaciones de personajes femeninos moviéndose en espacios públicos no es continua y tampoco se puede agrupar en conjuntos similares, a excepción del trabajo, que se verá al final. Un primer ejemplo es el cuento "Rosa naútica" (1903) de Enrique A. Carrillo, en donde una mujer, quien además es la narradora, se encuentra en un crucero. Este es un espacio de circulación moderna, vinculado con el viaje y con la clase alta de la época. Un aspecto a resaltar del personaje femenino representado es que posee conocimientos de arte y literatura, lo que parece reafirmar su estatus social. No obstante, su participación en el texto se limita a su conversación con el capitán del crucero, de quien está interesada románticamente.

Con la aparición del personaje masculino, termina la fijación del relato en la mujer y se pasa a ponerle énfasis a la historia del capitán. Este tiene una esposa y una hija que murió justo después de la partida del crucero. Las descripciones de esa dos mujeres en su vida es bastante fiel al modelo ideal de fémina del periodo: dulces, frágiles y en búsqueda del cuidado masculino. Al terminar la conversación, la narradora regresa a su habitación y termina la historia.

Según se observa, la movilidad que representa la mujer del relato es meramente simbólica, ya que ella pasa la mayor parte del tiempo pensando, observando y hablando con el capitán, de manera que su presencia en un espacio público no es transgresora en ningún sentido. Incluso se puede deducir que su representación se limita a legitimar el trabajo masculino de los capitanes, debido a que menciona comentarios como el siguiente:

> Por primera vez, comprendo todo el heroísmo de estos seres modestos i útiles, que abandonando cuanto aman i poseen, se lan zan á la aventura i al peligro, sobre la onda pérfida i versátil. Modelos de estoicismo vagan por el océano, lejos de todos sus afectos, con el corazón desgarrado i el rostro impasible. Tras lar gos meses de trabajos i vigilias, retornan al fin al patrio regazo, para cobrar el interés mísero de tanto valeroso esfuerzo, en la felicidad precipitada é imcompleta de las cortas horas del regreso. (1903, n.° 5).

De esta forma, parece que el autor retrató a una mujer como un objeto mediante el cual pudo expresar y visibilizar el sacrificio del trabajo masculino, más que una figura central del relato. Su representación está limitada a su aspecto, su interés de establecer un vínculo afectivo, a servir como oyente de las confesiones masculinas y a la exaltación de trabajos como el del capitán.

Otro tipo de representación femenina se ve en el cuento "La vaticinadora" (1904) de Guillermo Holder Freire, en el cual se retrata a la comunidad gitana. En la época, dicha población seguía siendo menospreciada e insultada por diferentes instancias alrededor del mundo; incluso algunos estereotipos sobre ellos se mantienen hasta la actualidad. En ese contexto no es de extrañar que la descripción realizada por el autor sea despreciativa:

> En todos sus ademanes se pinta la imbecilidad, el sensualismo brutal, la depravación. Ellas dan el pecho fláxido á la prole, danzan i cantan, se revuelcan como lechones en el lodo. [...] Penden de sus orejas zarcillos, en sus cuellos delgados se enroscan collares de monedas, amuletos, talismanes. Ellos son altos, fornidos, de pelos lacios, bermejos, de miradas vagas. No se podría decir sin vacilar, a que patria pertenecen. (1904, n.° 64)

La visión de estas personas se liga a la suciedad, la promiscuidad y la falta de virtud. A lo largo de la literatura, se han asociado a mujeres prostitutas con el tipo de vestimentas que

poseen; de ahí el exotismo en la descripción de sus prendas. Asimismo, la danza se ha visto asociada a la sexualidad, lo que contribuye a su retrato. Esta idea se confirma con el comentario de "dan su pecho fláxido a la prole", lo que, además de degradar su cuerpo, las sitúa como mujeres menos valoradas en el esquema social de la época y, por ende, en figuras de marginalidad.

El texto se centra en una de las gitanas, Danila, quien trabaja forzosamente como una vidente. Se menciona que sus profecías siempre son tristes, pero su jefe la obliga a decir cosas felices para no ahuyentar a la clientela. Esta labor se irrumpe producto de la enfermedad de la niña:

> La epilepsia la derriba al suelo victima de extrañas contorsiones, late su corazón con violencia, sus senos suben i bajan, su vientre se hincha. / Tiene quince años, sus manos son callosas i toscas; sus pies descalzos, grandes, cubiertos de una capa de lodo, sus senos turgentes, núbiles. / Djumi, el viejo gitano la mira indiferente, en su jerga quiere expresar á los curiosos que aquello no es nada, que aquello pasará. / Da un fustigazo, varios; Danila está inmóvil, el chasquido no la despierta. (1904, n.° 64).

La inclusión de enfermedades violentas como la epilepsia no solían ser representadas en mujeres, a quienes generalmente se las asociaba con la fragilidad y gentileza. La caracterización de Danila, entonces, está regida bajo las mismas cualidades que se le asocia a su pueblo. Se describe de manera explícita su cuerpo, pero no a manera de halagarla, sino lo contrario, ya que se muestra como alguien de manos toscas, pies grandes y de cuerpo sucio. Asimismo, la relación entre su cuerpo y la enfermedad se traduce en un mal como castigo de los pecados o malas conductas de su pueblo[3], lo que demuestra la construcción del personaje de Danila como representación de toda su comunidad. Nuevamente, la mirada prejuiciosa en contra de su raza que se reafirma por medio de la violencia ejercida en su contra, al ser víctima de latigazos por otro gitano.

Danila se desenvuelve en un espacio público, pero marginalizado. Esto representa la exclusión de una movilidad social legítima, en donde la comunidad gitana, y aún más las mujeres, se encuentran fuera del proyecto de nación, del trabajo formal y de la ciudadanía en general. Sin olvidar la extrema sexualización de su cuerpo y la violencia normalizada ejercida en su contra.

De esta manera, se puede proponer la representación de Danila como un contramodelo del personaje femenino del cuento anterior. En la "Rosa náutica" hay una mujer de clase alta, con formación cultural y de descripciones formales. Al contrario, en este cuento las mujeres en su totalidad se ven como personas degeneradas, peligrosas y hasta animalizadas. Así, la diferencia de representaciones femeninas en los espacios públicos se debe al mensaje que busca trasmitir el texto: legitimar trabajos masculinos por medio de voces femeninas virtuosas o denigrar una comunidad a través de la creación de personajes escabrosos.

Por último, una representación ambigua del rol de la mujer en el espacio público se observa en su labor como enfermera. Se debe comprender que en el periodo la esfera laboral femenina estaba enfocada en la educación y en la enfermería, lo que limitaba el desarrollo fuera del espacio privado. Si bien en varios cuentos aparecen personajes femeninos de carácter episódico dedicados al cuidado de los enfermos, solo tres de ellos les otorgan una participación más activa, pero aún así, menor.

---

[3] Como menciona Velázquez (2017): "Los valores de la modernidad que se exaltaban en todo el mundo: voluntad, energía, fuerza eran percibidos como atributos de cuerpos sanos y productivos. Los cuerpos enfermos constituían un problema y eran un signo de la debilidad de las naciones. El desafío del Estado latinoamericano en ese periodo de modernización consistía en identificar, administrar y controlar esos cuerpos anómalos, esas vidas degeneradas que cuestionaban su horizonte de orden, progreso y civilización" (pp. 247-248).

En esa línea, se tiene el texto “Historia clínica” (1903) del escritor Hipócrates Magallanes, el cual muestra el cuidado a un *cholito* por una hermana del Hospital Dos de Mayo. Este hospital fue uno de los más importantes de inicios del siglo XX, tanto por su infraestructura como por su inclusión transversal de casi todos los estratos sociales del país. Además, antes de la profesionalización de la enfermería, los cuidados de enfermos estaban a cargo de órdenes religiosas femeninas, especialmente las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl, de origen francés. Estas comunidades asumían funciones asistenciales como una extensión de la caridad cristiana, no como un trabajo remunerado o técnico.

Es por estas razones que debido al periodo de los cuentos seleccionados no se refieran a enfermeras como tal, sino a hermanas de la caridad encargadas de las labores domésticas de los hospitales. En el cuento mencionado, la participación de la hermana es la siguiente: “[...] cuando la viejita hermana contestaba, a las mil recomendaciones que le hacíamos, en ese francés peculiar a ellas: *Il va finir bien pront.”* (1903, n.° 1). En este caso, la hermana no tiene un nombre, lo que refuerza su condición de figura anónima y desindividualizada, cuyo valor no reside en su subjetividad sino en su utilidad social. El uso del francés legitima el cuidado que realiza, al remitir un saber extranjero, con el prestigio europeo que se tenía en la época.

Una representación menor también se observa en el cuento “El fugitivo” (1906) de Manuel Beingolea, en el que un hombre enfermo trata de escapar del hospital para ir al Carnaval. La hermana que lo cuida carece de una descripción demasiado detallada, pero agrega una nueva faceta a la representación:

> La hermana continua genuflexa dejando correr las cuentas negras de su rosario entre sus dedos transparentes. La cabeza prosigue: "¿Despacharás, querida Sor María Egipcia? Cuando empiezas á laudar a Dios no tienes cuando levantarte..... (1906, n.° 195).

Además de agregarle el nombre propio, que la visibiliza y la incluye en el espacio varonil, se nota la espiritualidad considerada propia de la mujer de la época. Aún más si se habla de hermanas instruidas en la fe y que cuidan a los enfermos por voluntad social y religiosa, sin recibir ninguna remuneración. La descripción de Sor María Egipcia está claramente relacionada con la fe; la “genuflexión” implica un acto de humildad, devoción y reconocimiento ante una figura sagrada. En esa línea, la veneración religiosa es evidente, con el uso del rosario y la mención de que cuando alaba a Dios, no tiene cuando parar.

Un tercer cuento es “El caballero cadete” (1904) de Aurelio Arnao, en donde el cadete Rosiano está al borde de la muerte. En este, también se le otorga una nueva dimensión a la representación del personaje femenino: la maternidad. Sor Teresa, al igual que las hermanas mencionadas anteriormente, realiza las labores domésticas dentro del hospital:

> Sor Teresa arreglaba las ropas del lecho con toda la solicitud de su alma penetrada de los grandes sufrimientos de la humanidad doliente. / Había algo de maternal, algo que llenaba de placidez su ovalado rostro, fresco i dulcificado por la serenidad de sus grandes ojos virginales. (1904, n.° 81).

La descripción refuerza la imagen de la piedad al señalar que el cuidado y el sacrificio de la hermana encuentran su justificación en el dolor que experimenta ante el sufrimiento de la humanidad. Esta disposición puede vincularse con la alusión a lo “maternal”, en tanto la figura de la madre se asocia culturalmente con la renuncia y el sacrificio frente al padecimiento de los hijos. Ello se refuerza con otras descripciones, como la siguiente:

> Balbuceó una petición con voz desfallecida. Sor Teresa se le acercó solícita, é inclinada sobre él, parecía envolverle bajo la amorosa protección de las blancas alas de su papalina. (1904, n.° 81).

De esta manera, al ahondar en su cuidado y sacrificio propio de las madres, se introduce un matiz simbólico que intensifica la construcción, pues remite a una feminidad idealizada,

alejada del deseo y consagrada a la entrega. Así, la representación converge en una imagen que guarda claras similitudes con la Virgen María: una mujer concebida simultáneamente como madre, sacrificada, devota, piadosa y virginal.

En muchos fragmentos, especialmente cuando ambos personajes tienen contacto, se evidencia esta representación maternal de Teresa: "El caballero cadete experimentaba una felicidad beatífica cuando recostado en los brazos de Sor Teresa percibía la suave tibieza del seno de esta y escuchaba a los acompasados latidos de su corazón." (1904, n.° 81). Como se ve, se pone énfasis en el uso de la zona torácica, donde está el seno y el corazón, una conducta que se asemeja al de una madre cargando a su bebé o en un momento posterior a la lactancia.

No obstante, el comportamiento de Teresa no se limita a únicamente sentir una responsabilidad maternal con Rosiano debido a que es un paciente. Una nueva faceta que aparece es el interés romántico que surge ante el personaje masculino. En algunas ocasiones, la narración indica que el sentimiento de caridad de Sor Teresa no es suficiente para explicar los cuidados especiales que le da al cadete. Es así que se sugiere que la hermana también está enamorada de Rosiano:

> Nunca fueron más tiernos ni solícitos los cuidados de Sor Teresa; nunca se le vio más activa ni más preocupada, acudiendo al lado del enfermo, inclinando sobre él la frescura de su belleza inhollada, como si un nuevo sentimiento, más poderoso que el de la caridad, se hubiese despertado en lo más hondo de su corazón. (1904, n.° 81).

Como se ve, Teresa no existe para ella, se "borra" a sí misma y no se detallan sus deseos, porque lo único importante es la manera en la que ella impacta positivamente e inspira al personaje masculino. Incluso el narrador termina la historia cuando Rosiano fallece, no se ahonda ni se explica cómo su muerte impactó en la hermana, quien tenía sentimientos por él.

Al final, cuando Rosiano siente que está muriendo, toma fuerzas para buscar a Sor Teresa. Cuando la encuentra, se detalla que el cadete se sentía "como un enamorado de la Edad Media", resaltando una especie de amor cortés. Esto se puede ver en todo el cuento, ya que la relación entre ambos está basada en lo platónico, la admiración y la inspiración, con una relación que no se concreta, en primer lugar, debido a las limitaciones de la hermana, y, en segundo lugar, debido a la muerte del varón.

Como se ha visto en los tres cuentos, la mujer en el espacio público mayoritariamente aparece como hermana o figura caritativa, es decir, su presencia pública está legitimada solo por el cuidado del cuerpo masculino. Para ello, se enfatizan rasgos maternales, virginales o piadosos. Y su función se realiza en un espacio público controlado, donde la mujer no asciende socialmente ni se la recompensa, sino que únicamente sirve a los intereses masculinos. De esta manera, el hospital se representa como una extensión moralizada del hogar, donde la mujer sigue estando relacionada a tareas domésticas y de cuidado.

Por último, se tiene el texto "Visita matutina" (1903), también del escritor Aurelio Arnao. Si bien el cuento también transcurre en un hospital, el rol del personaje femenino cambia de ser una hermana de la caridad a ser la enferma que necesita cuidado. Ana, la fémina del cuento, se interesa románticamente en el protagonista de la historia, un estudiante de medicina que la cuidó cuando estaba enferma y con quien conversaba continuamente. El sentimiento es compartido por el varón:

> La había asistido en una sala del hospital durante una larga enfermedad, i en este tiempo se había hecho su amigo, interesado por los atractivos de la joven, por su sonriente belleza i por el misterio de su vida de moza nacida en pleno arroyo como una espléndida flor, sin hogar, sin familia, lanzada al camastro de un hospital á causa de una fractura de la rótula adquirida en una azarosa noche de amor. Hiciéronse grandes amigos. (1903, n.° 47).

Al no tener hogar ni familia, la mujer se mueve y reside en el espacio público. No obstante, esta no es una elección ni un reconocimiento de sus aptitudes, al contrario, este espacio para ella se transforma en un lugar de castigo y sufrimiento, al tener que exponer su cuerpo.

Se puede deducir que la mujer es prostituta, ya que el protagonista dice entender su función en la sociedad: "Le contó su historia en un relato vago, cortado por sospechosas lagunas; pero que, por las revelaciones generales, bastó para que Ricardo conociese el rol de la joven en la sociedad." (1903, n.° 47). Así, la exposición es obligada en cuanto labora con su cuerpo y, mediante el relato de una amiga suya, también se demuestra cómo la mujer es sexualizada constantemente por varones que son más respetados que ellas:

> Se acuerda usted de una joven que ocupaba una cama junto a la mía?..... ¿Sí? Pues bueno: la pobre es una amiguita mia; se llama Regina.....Es verdad que se divierte; pero, ¡por estas cruces!, que lo que la tenía enferma no era nada malo; era una pulmonía que atrapó al pasar el puente una madrugada que llovía.....I yo he visto desde mi cama lo que hacían con ella.....Se empeñaron en decir que tenía algo más que una pulmonía, quieras que no, la revisaban como á un libro.....Había entre ellos un rubio, de nariz colorada,¡ese sí que debia tomar los brevajes que le dieron á Regina!, que se reía después de examinarla á su gusto.....Diga usted ¿todo esto no es para reventar de cólera? (1903, n.° 47).

La ironía se denota al explicar cómo personajes supuestamente educados usaban su autoridad para abusar del cuerpo de su compañera, a pesar de que no sea necesaria la revisión. Cabe resaltar la ironía del poder institucional usado contra el cuerpo femenino, ya que el espacio que reúne personas educadas, utilizan su autoridad para cometer violencia sexual en contra de las mujeres vulnerables. De este modo, el hospital no aparece como un espacio neutral de cuidado, sino como un lugar donde el cuerpo femenino es expuesto, controlado y disciplinado, especialmente cuando no encaja en los ideales de la mujer de la época. Así, el relato inscribe a la mujer en el espacio público no como sujeto autónomo, sino como figura susceptible de violencia institucional, donde su movilidad y presencia se pagan con la pérdida de intimidad y dignidad.

A forma de conclusión, se ve que el análisis de los cuentos permite deducir que la representación femenina en el espacio público es escasa y condicionada por los roles de género del periodo. La baja aparición de este tipo de figuras demuestra que la literatura de la época privilegia la inscripción de la mujer en el ámbito privado.

Cuando la mujer accede al espacio público, su movilidad rara vez se traduce en autonomía. Se han visto relatos donde los personajes femeninos aparecen en espacios de clase alta para legitimar el trabajo masculino; también, mujeres que aparecen en espacios degradados que sirven para demostrar el exotismo y los prejuicios que se tienen para comunidades diferentes.

Una representación intermedia, aunque igualmente limitada, se observa en los cuentos ambientados en hospitales. La figura de la hermana de la caridad introduce a la mujer en una institución pública moderna, pero lo hace desde un rol que prolonga el espacio doméstico, al realizar tareas relacionadas al cuidado, la maternidad simbólica, la piedad y el sacrificio. Incluso cuando estas mujeres adquieren mayor visibilidad narrativa, su identidad se construye en función de su utilidad social y de su impacto en el personaje masculino, más que como sujetos con deseos o trayectorias propias.

Finalmente, los relatos que presentan a mujeres enfermas o en situación de precariedad confirman que el espacio público puede convertirse en un lugar de vigilancia y violencia institucional. En estos casos, la movilidad femenina se presenta como un castigo o una consecuencia de la transgresión moral.

En conjunto, estos cuentos configuran una visión del espacio público como un territorio masculinizado, donde la mujer solo puede ingresar de manera subordinada,

simbólica o marginal. La movilidad social femenina no se representa como un horizonte de emancipación, sino como un fenómeno excepcional que reafirma los límites impuestos al rol social de la mujer en la narrativa peruana de inicios del siglo XX.

2.3. Cuentos vinculados al cuerpo y la sexualidad

De los cuentos seleccionados para la presente investigación, quince de ellos tocan temas relacionados a la descripción corpórea de los personajes o la sexualidad de las mujeres. De ellos, no se analizarán dos debido a que están más centrados en el retrato del cuerpo masculino. Si bien estos matices representativos aparecen en muchos más cuentos, se han dejado de lado los que encajaban mejor con otros estereotipos, como los ligados al trabajo o la actividad intelectual. De ahí que la selección sea variada y no se rija a una misma temática, como sucedió con los apartados anteriores.

Para analizar la representación femenina en los cuentos, se puede ir en orden de acuerdo a la intensidad del estereotipo. En primer lugar, se puede mencionar a la mujer como objeto estético y erótico pasivo. La mayoría de la totalidad de cuentos agrega descripciones del cuerpo femenino en sus relatos; las imágenes de mujer que se presentan en ellos siempre están realizadas desde una mirada masculina, que las erotiza como ornamentos que producen deseo sexual.

Un primer ejemplo se encuentra en "Crepuscular" (1909) del autor Luis Esteves Chacaltana. En este, se realiza una descripción común hacia las mujeres jóvenes por parte de muchos escritores:

> Es una magnífica puesta de sol; desde su balcón Rosina contempla, indolentemente reclinada, ese inmenso globo de fuego que se hunde en el horizonte i cuyos oblicuos rayos acarician su negra cabellera; su hermoso busto desbordándose sobre el alfeizar impregna la atmósfera con el ambiente de su carne fresca i los perfumes de su tocado. Rosina piensa: en su adorable cabecita bullen multitud de ideas; pero sus ideas, sus pensamientos son serenos, tienen la misma beatitud de aquel crepúsculo tranquilo i repercuten en su corazón con la tenue vibración de la campana que en la cercana iglesia dá el toque de oraciones. (1909, n.°11).

La mujer no aparece como sujeto activo de la mirada, sino como una presencia inmóvil y sensorial, definida por su cabellera, su busto y los perfumes que emanan de su cuerpo. Esta insistencia en lo corporal convierte a Rosina en un elemento estético antes que en un personaje dotado de agencia, reforzando una representación femenina basada en la pasividad y la exposición del cuerpo como superficie de contemplación que se relaciona con el entorno.

Además, cuando el texto menciona el pensamiento de Rosina, lo hace a manera de reducir simbólicamente su capacidad intelectual. La expresión "su adorable cabecita" no solo suaviza la imagen, sino que infantiliza la mente femenina y desactiva cualquier posibilidad de complejidad reflexiva. Aunque se afirma que en ella "bullen multitud de ideas", estas no se desarrollan ni se articulan racionalmente; por el contrario, se las define como serenas y apacibles, carentes de conflicto o tensión.

En otro cuento, "En el tren" (1906) del escritor Racso, se ve una breve idealización de la mujer como producto creado por el hombre. Como se menciona:

> Allí está. Delicada creación de las civilizaciones de las razas, sensitiva maravillosamente espiritual. ¡Oh mujer adorable, oh con ciencia pudorosa! El tiempo, ese obrero tenaz, te ha ido cincelando poco a poco á traves de las generaciones; y de las ruda hembra primitiva de fuertes instintos y formas toscas de animal, ha hecho la fina arquitectura de tu cuerpo núbil y la compleja idealidad de tu alma. (1906, n.° 158).

Este fragmento consolida el estereotipo de la mujer como síntesis de belleza corporal y espiritualidad moral, como un producto acabado de la civilización masculina. Su cuerpo es

cuidadosamente descrito como arquitectura refinada, mientras su subjetividad queda descrita en una idealidad que carece de autonomía. Cabe resaltar que la mujer a la que se está haciendo alusión es alguien joven, sugerido por la descripción de su "cuerpo núbil", debido a que en el periodo las mujeres solían casarse muy jóvenes, lo que explica la sexualización de edades prematuras. Como se ve, la mujer es admirada, pero precisamente en esa exaltación se le quita su capacidad de acción, reafirmando una representación jerárquica de lo femenino.

En el cuento "Balada de amor" (1907) de Luis Esteves Chacaltana también se evidencia la descripción acorde al modelo de feminidad de la época:

> Te amé, porque en tus ojos negros y profundos existe un fuego misterioso que es talvez como un efluvio del mal [...] / Te amé, porque tus labios rojos, de un rojo sangriento, tenían el incentivo de aquellas frutas venenosas que al gustarlas dejan un gérmen de muerte […] / Te amé, porque tus cabellos negros y brillantes me semejaban una noche de dolor, que anhelaba iluminar con la luz de mis ensueños y hacer flotaren sus ondulaciones el triunfo de mis caricias. / Te amé, porque la palidez clorótica de tus mejillas me reveló los sufrimientos de un cuerpo enfermo, herido por la tisis en la alborada de la vida […] (1907, n.° 238).

De esta manera, se evidencia qué representaciones corpóreas eran deseables en la época, como la palidez de la piel, lo rojo de los labios, la oscuridad en ojos y cabellos. Es cierto, también, que esta descripción en específico resalta los rasgos decadentes de la mujer; un aspecto heredado del Romanticismo. En este, se instalaba una valoración estética de la enfermedad, la fragilidad y la palidez como signos de interioridad profunda y sensibilidad excepcional. Como se ve nuevamente, el cuerpo enfermo se describe como atractivo, en especial por las afecciones de la tisis, común en la Lima de la época. Así, la mujer enfermiza aparece como un ideal de belleza espiritualizada: pálida, débil, silenciosa, próxima a la muerte. Su fragilidad corporal refuerza su asociación con la pureza, la pasividad y la dependencia afectiva.

En contraposición con esta descripción ideal de las mujeres, el cuento "El hombre boa" (1906) de Guillermo Holder Freire representa a una mujer joven que se ha casado recientemente, pero descrita de manera despectiva:

> Por lo demás, Antonia era mui fea [...] / Pero le aseguro, Aurora, que esa mujer poseía el dón de seducir en la voz: cuando ella hablaba se iba transformando poco á poco; al final, uno ya no veía sus cabellos bermejos, ni su nariz estrambótica, ni sus labios sangrientos, ni su figura larga i esmirreada. (1906, n.° 154)

Como se observa, si bien es cierto que la descripción corpórea la aleja del ideal estético del periodo, su voz resulta hipnótica para, específicamente, los varones del relato: "[...] mi pobre mujer tenía un poder magnético en la voz" (1906, n.° 154). A pesar de ello, el protagonista también se ve afectado directamente por la apariencia de su esposa, debido a las burlas que recibe por estar enamorado de una mujer físicamente diferente a lo esperado. Además, a su representación física se le suma que Antonia no le expresaba su amor con acciones: "[…] i aunque mi mujer no era conmigo todo lo expresiva i cariñosa que yo deseaba lo cierto es que nos pasábamos una existencia mui tranquila i agradable" (1906, n.° 154). De todas formas, el narrador encontró la felicidad al lado de su mujer, ignorando su aspecto físico y la falta de cariño que le profesaba.

El conflicto de la historia aparece cuando se presenta un funámbulo, es decir, un equilibrista de la cuerda floja en los circos. Este personaje inglés forma parte de una compañía de acróbatas ambulantes, y se hace llamar "hombre boa". El problema comienza cuando Antonia le hace un comentario en una de sus funciones:

> Una noche, allí, en plena función, Antonia, á raíz de una pirueta de aquel individuo le habló. No sé lo que dijo, tonterías tal vez, frases huecas de admiración; pero mi hombre había oído la voz de mi mujer, la voz de sirena, la voz fatal. (1906, n.° 154)

En la cita, Antonia aparece representada como una mujer ingenua, pero seductora, cuya principal característica no reside en su atractivo físico, sino en su capacidad de atraer por su voz. La comparación con una sirena refuerza estra construcción, ya que la voz roza lo sobrenatural al ser capaz de ejercer influencia sobre los hombres, así ella no quiera hacerlo.

Al cabo de un año, Antonia da a luz y muere en el parto. Cuando la comadrona le entrega al niño, el protagonista descubre que se parece al hombre boa: "[...] la cara de aquel ofidio con sus grandes ojos azules estaba allí, el muchacho era su retrato" (1906, n.° 154).

En ese sentido, el personaje femenino se asocia a la infidelidad, mostrando que no es necesario ser físicamente atractiva para ser capaz de engañar a una pareja. Además, a diferencia de cuentos posteriores, donde la maternidad será la forma de realización de la mujer, aquí, Antonia muere a raíz de su embarazo, lo que funciona como castigo debido a su falta. Sin embargo, el sufrimiento real recae en el esposo, quien no puede ver crecer al niño, quien cada vez se parece más al acróbata, sin recordar la traición de su esposa.

De esta manera, el cuento funciona como una advertencia para el lector masculino, ya que presenta las consecuencias de unirse a una mujer vinculada a la seducción, en cualquier aspecto físico, cuerpo o, como en este caso, voz, debido a que se la relaciona con la infidelidad y la falta de control sobre sus deseos personales.

En otros cuentos era común mostrar la contraposición entre un cuerpo de una mujer joven y de una anciana; así se podían ver diferencias marcadas en sus representaciones que, de alguna manera, se relacionaban con su comportamiento en el relato. Esto se ejemplifica en el texto "La convalecencia" (1904) de Guillermo Holder Freire, en donde un hombre necesitado de cuidados sufre producto de un engaño. A lo largo del relato, hay contrastes claves que evidencian el rechazo que provocan las mujeres ancianas y el deseo provocado por mujeres jóvenes:

> [...] Está ella aqui, en esta ... casa, sentada en aquel sillón; alegre coquetona, con su risa infantil de muchachuela inocente i sus cabellos oscuros. No es la mujer pervertida, entonces, es ella es Elvina. Te acuerdas de ella ? Pues cuando duermo siento sobre esta frente seca su beso húmedo i suave; siento caricias, muchas caricias i des pierto, i está mi lecho vacio, estoi solo, dando vueltas en él como un imbecil, i no está ni húmeda mi frente, ni sus besos me vuelven å sonar en el oido .. .. Es la otra, la vieja, la que me cuida, la que desde aquel sillon me mira con sus ojos apagados, con su rostro de muerto. No es esto espantoso, pensar en ella, en sus palabras, sentir sus besos deliciosos i abrir los ojos i ver a la otra, å la pobre vieja con su semblante angustiado i tríste, alli, fija la vista en mi como un espectro!.... (1904, n.° 56).

En primer lugar, Elvina aparece asociada a una feminidad idealizada, definida casi exclusivamente por rasgos corporales y afectivos. Su caracterización enfatiza la juventud , la alegría y la coquetería, elementos que la sitúan dentro del modelo de la mujer deseable. El recuerdo de Elvina se activa a través de sensaciones físicas, como el beso y las caricias, lo que refuerza su condición de figura erótica. Frente a esta imagen, la mujer que cuida al narrador es descrita mediante signos de decadencia física: "ojos apagados", "rostro de muerto", "semblante angustiado y triste". Su cuerpo ya no despierta placer, sino inquietud y rechazo, hasta el punto de ser comparada con un "espectro". Sin embargo, sus labores de cuidado se reconocen y se valoran:

> Voi á terminar. Ah! el remedio! Mui amargo es este remedio!... gracias, buena vieja, es usted una buena enfermera, pero no sonríe usted como ella. iNo! no se sonría usted, me agrada mas su cara de madre que vela por el hijo enfermo, ino! no sonria usted buena señora ..... (1904, n.° 56).

La anciana es reconocida explícitamente por su función: es una "buena enfermera". Su valor radica en la eficacia de su cuidado y en su disposición al sacrificio, no en su individualidad ni en su capacidad de generar deseo. La sonrisa, asociada culturalmente a la seducción o a la

complicidad íntima, es inapropiada para este tipo de mujer; en cambio, se prefiere su "cara de madre que vela por el hijo enfermo", imagen que la reubica en un registro estrictamente maternal y asexuado.

En esa línea, el cuento "Dos sensaciones" (1906) de Luis Esteves Chacaltana, ambientado en un colegio, muestra este contraste de descripciones, ya que la directora es una señora mayor que está a cargo de adolescentes femeninas. Se verá, primero, la descripción de las alumnas: "La clase se compondría de unas treinta alumnas; cabezitas rubias i morenas, cuerpos frescos; bocas sonrientes; mejillas pletóricas de vida; ojos ansiosos por investigar; almas puras, extrañas al dolor; alegres, …" (1906, n.° 149). Como se observa, son chicas jóvenes, "frescas" y alegres, quienes recién están comenzando a vivir su vida. Su descripción es similar a la vista anteriormente en "Crepuscular", con el énfasis en la belleza, pureza y delicadeza de su carácter. El contraste es evidente cuando se menciona el retrato de la directora:

> La señora Gertrudis era la directora del liceo: alta, seca, enjuanetada, con un rostro vinagre en el que al través de unas descomunales antiparras brillaban dos ojillos verdosos i penetrantes como una saeta, i con una inmensa boca desdentada de la que sólo salían frases graves, emitidas como un gruñido desapasible i feroz. (1906, n.° 149).

Desde una lectura tipológica, la descripción de la señora Gertrudis construye un contramodelo femenino que se define por oposición a los ideales de belleza, suavidad y maternidad asociados a la mujer normativa de la época. Su cuerpo es presentado mediante una acumulación de rasgos negativos: "alta, seca, enjuanetada", adjetivos que denotan la ausencia de sensualidad.

El rostro, calificado como "vinagre", intensifica esta deshumanización al sugerir aspereza moral. Los "ojillos verdosos y penetrantes como una saeta" refuerzan la idea de una mirada vigilante y punitiva, asociada al ejercicio autoritario del poder. Asimismo, su voz no es dulce ni persuasiva, sino un "gruñido desapasible y feroz", animalización que refuerza la idea de que el ejercicio del poder femenino resulta antinatural o monstruoso. Así, esta figura encarna a la mujer que ha salido del orden doméstico para ocupar un espacio de autoridad pública, pero el texto castiga esa transgresión mediante la fealdad y la agresividad.

En esa misma línea, hay dos cuentos de Aurelio Arnao ("Plática de otoño" y "Lo irreparable"), ambos de 1904, que representan cuerpos femeninos estériles producto de la vejez. En ellos, se hace una crítica ante las mujeres que de jóvenes usan su belleza para encandilar hombres, pero que al final no se casan con ninguno. Como se menciona en el primer cuento:

> Eras dominadora i bizarra, como que tenias la conviccion de la supremacia que te daba tu hermosura . Soñabas con la dicha, i tu cerebro no concebia otra idea que la de tu superioridad. No sospechabas, mi dulce amiga, en la fugaz gloria de la belleza, ni en que esta no es á la postre sino un recurso de la naturaleza, mientras la mujer es capaz de ser madre. (1904, n.° 55).

En el fragmento se denota la visión machista de la mujer en la época: mediante la crítica a su coquetería y orgullo se menciona que el personaje no puede ser feliz debido a su incapacidad de concebir. Así, la belleza es presentada como "fugaz" y apenas como un "recurso de la naturaleza", mientras que la maternidad se erige como la verdadera esencia de la mujer. El texto tipifica a esta mujer como alguien que ha confundido el brillo pasajero del cuerpo con su finalidad social, olvidando el rol reproductivo que el discurso patriarcal considera su realización plena: "Porque lo que llora en ti, en el misterio de tus noches de celibato, es la maternidad esterilizada para siempre, mi dulce i buena María." (1904, n.° 55). De forma similar, en el cuento "Lo irreparable" (1904) se menciona lo siguiente:

> La señora María de los Angeles sintió como nunca el peso de su vejez. Con la cabeza inclinada al pecho, con los anteojos en la punta de la nariz i los brazos caídos á lo largo del cuerpo, avanzó lentamente hacia la ventana i se quedó ahí, de pié, inmóvil, contemplando las flores rojas del jardín que se abrían á la luz del sol como bocas de mujeres enamoradas i á las aves que piando se perseguían entre los setos. (1904, n.° 88).

Si bien aquí no hay una intención marcada de crítica ante la maternidad perdida, sí la hay ante la pérdida del matrimonio. El personaje femenino es representado como melancólico y obsesionado por sus días de juventud. Nuevamente, se presenta el contraste con la juventud, al ver flores parecidas a bocas de mujeres jóvenes, y la representación de la coquetería por medio de las aves, las cuales se persiguen entre sí.

Además, al igual que la mujer del cuento anterior, María de los Angeles tenía muchos pretendientes, pero decidió no establecer relación con ninguno por cuidar su patrimonio: "¡Qué desolación, Dios mío! Se quedó sola. Su atención estuvo ocupada en un pleito para defender su patrimonio." (1904, n.° 88). De esa manera, además de criticar la soltería de la mujer en su vejez, se hace un juicio soslayado al interés de las mujeres por temas económicos, en lugar de preocuparse por las relaciones afectivas.

Ahora, pasando a imágenes de mujer más ligadas a la sexualidad, se tiene "Aventuras de una codorniz" (1903) del escritor Manuel Beingolea. En este cuento se tienen animales humanizados que representan a un matrimonio de la época, en donde el marido es retratado como coqueto:

> I aqui empieza mi desdicha: mi compañero ve á una paloma zurana de patas rojas i plumaje cenizo i empieza á hacerla la rueda de un modo..... parece mentira que una codorniz macho sea tan cínica. La púdica virgen se avergonzó: las patas se la pusieron más rojas aún; hai que advertir que entre nosotros es mui frecuente ruborizarse por los pies. Entonces yo me indigné. A qué venía ese rubor! No pudo haber seguido picoteando tranquilamente? Nada..... coqueterías. (1903, n.° 30).

A pesar de que el es compañero quien se acerca a la paloma y quien comienza la búsqueda de interés romántico en ella, la esposa culpa a la mujer. Se menciona que se indignó a raíz del rubor de la joven virginal, culpándola de su reacción, a pesar de que esta no respondió directamente al coqueteo. Ello reafirma los roles de género tradicionales, en donde la culpa jamás recae en el varón, por considerarlo parte de su naturaleza.

Al presenciar el engaño, la narradora responde recurriendo a su propio cuerpo como forma de reacción. Por ello, se expone deliberadamente ante un grupo de palomos y acepta, de manera calculada, el juego de las coqueterías. Su participación queda definida por la sexualización de su presencia y por la forma en que es tratada por los machos, quienes reducen su figura al cumplimiento de sus impulsos. Esto se evidencia en el pasaje donde describe cómo las aves traspasan progresivamente los límites del decoro: "Ya muchos de mis corteses galanteadores habían perdido la vergüenza, empecé a sentir picos acariciadores debajo de mis plumas, rozamientos de ala muy significativos, cosquilleos que hubieran puesto en un potro a una ave menos virtuosa que yo". (1903, n.° 30).

No obstante, el relato también deja ver un margen de control por parte del personaje femenino, visible en el grado de accesibilidad que concede. La codorniz no se entrega por completo a esos impulsos y es capaz de rechazar la propuesta del búho, negándose a seguirlo: "—Ah, muchas gracias, le dije yo; pero no necesito por ahora que usted la pase bien. —¡Claro! ¿Irme yo con ese enterrador? ¡De ningún modo!" (1903, n.° 30).

Hacia el final del cuento, el estereotipo se reafirma cuando la narradora asocia la figura masculina con la protección. Frente al peligro de los cazadores, el búho aparece como salvador, y es esa función la que motiva el cambio de actitud de la codorniz, quien acepta su compañía: "Merece usted que se le ame —vuelvo a decirle—. Además le debo a usted, casi la

vida" (1903, n.° 30). La seguridad que ofrece el varón se convierte así en un factor decisivo en la elección afectiva.

Sin embargo, esta adhesión resulta transitoria. Finalmente, la narradora regresa con su esposo, impulsada por un afecto que se presenta como irrenunciable y superior incluso a su propio bienestar. Está dispuesta a perdonarlo y retomar la relación, como se sugiere en la alusión a la "reconciliación": "Es usted muy merecedor de mi cariño, señor búho, pero me vuelvo a lo antiguo: es muy dulce el placer de la reconciliación." (1903, n.° 30). Esta referencia vuelve a vincular la estabilidad de la pareja con la dimensión sexual, entendida como el medio privilegiado para sostener el vínculo conyugal.

El desenlace propone un mensaje ambiguo. La mujer alcanza una forma de felicidad al recuperar la atención de su esposo, lo que revela que su objetivo principal a lo largo del relato no era la autonomía, sino la reafirmación del vínculo afectivo. Al mismo tiempo, el texto parece advertir a los lectores varones, ya que el búho, pese a su nobleza y disposición protectora, no es elegido por la codorniz, al ser ella libertina e inestable.

Cabe resaltar la semejanza del cuento con las técnicas narrativas propias de la fábula, ya que se tiene a paisajes animalizados con la intención de ofrecer una moraleja o mensaje para los receptores del texto. Esto refuerza la idea del horizonte modernista como un espacio multitemporal, ya que confluyen aspectos de diversos movimientos literarios.

Otro cuento donde se ve la crítica a los cuerpos femeninos que resultan falsos es "Naná" (1904) de Felipe Sassone. En él se describe a una bailarina francesa de ópera enamorada de un cliente asiduo del lugar, con quien establece una relación. En una conversación con su amigo, el protagonista masculino explica que se enamoró de Naná debido a que era muy deseada en la ópera y por eso quería que sea suya, ya que le emocionaba la idea de pelear por ella. Ahora, ha descubierto que ella usa distintos trucos para lograr la forma de su cuerpo, además de que ya no puede pelear con nadie por ella, debido a que Naná es sumamente fiel:

> —Sabes… al principio quise mucho a Naná, mucho, no te rías, mucho. Al verla aplaudida y mimada siempre, luciendo sus formas opulentas deseadas por tantos adoradores, pensé en luchar con ellos, y eso tenía para mí un gran atractivo; me entusiasmaba su conquista, era mi deleite y mi triunfo. Cuando fue mía, creí volverme loco. La sacaba del brazo, muy ufano, haciendo orgullosa ostentación de nuestros amores. Hoy todo ha variado; he descubierto muchas cosas: se rellena las pantorrillas para presentarse al público; sus formas son formas de alquiler… (1904, n.° 70).

Naná, desde el inicio, es presentada como una mujer bella, de buen cuerpo y ojos soñadores, que es deseada por muchos hombres. Esto entra en relación con su empleo, en el cual está constantemente bajo la mirada sexualizada de los clientes varones. Esto implica que si bien Naná aún puede mantener aún su trabajo como bailarina, siempre está bajo la supervisión de su pareja o, en caso contrario, del mejor amigo de esta. Incluso cuando Jorge se aburre de la relación que ambos mantienen, se implica que Naná vuelve a casa en compañía de una amiga. Asimismo, se menciona que a pesar de que Jorge no esté presente, Naná es fiel en extremo, lo que imposibilita una relación extraoficial: "Además, ya no me la disputan, saben que me es enteramente fiel… porque me quiere mucho o porque tengo el dinero suficiente para sus caprichos…". (1904, n.° 70).

Así, desde que inició la relación con Jorge, cuando Naná no está en la ópera, se encuentra en su hogar, de manera que ambos lugares conforman espacios confinados en los que se mueve el personaje, siendo que ambos siempre es constante la presencia masculina. Incluso cuando Naná está con otro hombre, solo se limita a hablar de su pareja: "Me habló mucho de él, de sus genialidades, de su rudezas, de lo raro y nervioso que era [...]". (1904, n.° 70).

Con el paso del tiempo, el amigo de Jorge los visita y Naná está buscando seducirlo: "A los postres, sentí un pie pequeñín y mórbido, que preludiaba una caricia. Fijé en su dueño la mirada, y sus ojos me contemplaban con intensa pasión." (1904, n.° 70). Esto resultaría extraño, hasta poder ver el último diálogo que le expresa Jorge a su amigo:

> -¡Ah! soy muy feliz- me dijo con entusiasmo- Naná, mi gorda Naná, es muy buena… por eso me he casado con ella. ¡La adoro!... Ven a vernos con frecuencia, agregó, te recordamos mucho… y te deseamos. Y me estrechó la mano cariñosamente. (1904, n.° 70).

Entonces, se demuestra la razón por la cual Naná decide coquetear con el narrador. Nuevamente, ella no actúa por deseo propio, sino por el deseo de su pareja. Jorge, con anterioridad había mencionado que le emocionaba la idea de competir por el amor de Naná: "el verla aplaudida y mimada siempre, luciendo sus formas opulentas deseadas por tantos adoradores, pensé en luchar con ellos, y eso tenía para mí un gran atractivo; me entusiasmaba su conquista, era mi deleite y mi triunfo." (1904, n.° 70). Por lo que se puede inferir que descubrió el placer que le brindaba saber que Naná originaba deseo en otros hombres, lo que lo orilla a sugerir el diálogo final.

El mensaje del autor parece estar orientado en el sentido de que una mujer debe comportarse de manera ideal, siendo fiel y cumpliendo los deseos masculinos sobre los propios, siendo esa la única manera en obtener una vida feliz junto a su esposo. Sin embargo, también se da una crítica ante las "formas falsas" de algunas mujeres, ya que se menciona que Naná utiliza algunos implementos para arreglarse: "-Hoy todo ha variado; he descubierto muchas cosas: se rellena las pantorrillas para presentarse al público; sus formas son formas de alquiler…" (1904, n.° 70). Esto sirve como advertencia a las mujeres, para evidenciar que mentir sobre los cuerpos puede causar que los hombres se asqueen de ellas e imposibilitarles una vida romántica armoniosa.

No se puede obviar la intertextualidad que establece el autor con la novela *Naná* (1880) de Émile Zola. En ese sentido, la elección del nombre del personaje femenino de la historia resulta irónico, ya que se trata de una figura marcada por la pasividad, cuando en la novela la protagonista presenta un comportamiento radicalmente distinto. Este contraste no parece casual y, sumado a la evidente influencia extranjera propia del periodo, permite suponer que el autor contaba con un conocimiento previo de la obra francesa.

En ese sentido, se establece una relación directa entre ambos textos, mayormente a modo de resignificación. Mientras que la Naná de Zola era una cortesana que representa la decadencia moral y la destrucción de los hombres que la rodean, la Naná de Sassone se muestra como una figura criticada, pero, finalmente, domesticada y moralizada. Y si bien hay cierto erotismo en la descripción de su cuerpo, Sassone construye a su personaje carente de los elementos propios de la *femme fatale*. Su Naná en ingenua, devota, sumisa y temerosa al abandono de su pareja, lo que ya marca una diferencia clave con el personaje de la novela francesa. Así, se nota el objetivo del autor por "reformar" una figura transgresora famosa en la época, convirtiéndola en un personaje obediente ligado a la institución del matrimonio.

Por último, está el cuento "Una pasión" (1907) de Aurelio Arnao. Este texto trata sobre la obsesión de un enamorado por ver a su pareja que ha fallecido. En él, hay una descripción muy detallada del cuerpo sin vida de la mujer:

> Encorvado, con los ojos muy abiertos y fijos en el cuerpo inerte, caminó resueltamente hasta llegar á la mesa; tiró con mano atrevida la sábana, y quedó al descubierto el cuerpo desnudo de una mujer, joven, de redondeados miembros y turgentes senos que la muerte no había logrado tornarlos flácidos; tendida de espaldas; con los brazos y las piernas tirantes de rigidez; los dedos de los pies separados y tiesos; los de las manos encorvados como garras; la garganta carnosa partida por un tajo hondo y maestro de buen degollador, que, abriéndole la carne hasta las vértebras,

> llegaba cerca del vientre; viéndose por aquella zanja abierta en la carne pálida, el ramaje de nervios y membranas, la grasa amarillenta de animal bien cebado acumulada en el pecho. (1907, n.° 225).

La descripción violenta del cuerpo responde al lugar donde transcurre esta parte del relato: la sala de disecciones de un hospital. Los cuerpos se cortaban con el objetivo de servir como materiales de enseñanza a los estudiantes de medicina del país; sin embargo, el retrato agresivo del cuerpo femenino sugiere una violencia sistemática ante la muerte de la mujer, en donde su cuerpo es transgredido y no se tiene respeto ante su deceso.

Desde una lectura tipológica, el fragmento construye el cuerpo femenino como un objeto de contemplación extrema, incluso después de la muerte. La descripción se detiene minuciosamente en los senos, las formas "redondeadas" y la materialidad de la carne, insistiendo en que la muerte no ha anulado su atractivo físico. De este modo, el cuerpo de la mujer es erotizado y cosificado, reducido a una suma de rasgos corporales que siguen siendo significativos solo en tanto generan impacto visual y sensorial. El cuento concluye con el protagonista besando el cadáver de la mujer, lo que refuerza la transgresión sexual y la pérdida de respeto al cuerpo femenino ante su muerte. Además, evidencia la obsesión del hombre con la mujer muerta, una inspiración propia del movimiento romántico, donde la pasión amorosa es tan intensa, que incluso se busca adorar al cuerpo inerte.

A modo de conclusiones generales, el análisis de los cuentos reunidos en este apartado permite afirmar que la representación femenina se articula de manera reiterada en torno al cuerpo y la sexualidad, configurando estereotipos que subordinan la identidad de la mujer a su valor erótico, reproductivo o funcional dentro del orden patriarcal. En la mayoría de los textos, el cuerpo femenino se representa como un objeto de deseo y contemplación, retratado para el público masculino.

Asimismo, los relatos establecen oposiciones recurrentes entre juventud y vejez, erotismo y maternidad, deseo y cuidado, que organizan jerárquicamente los cuerpos femeninos. La mujer joven es erotizada y celebrada como objeto de deseo, mientras que la mujer anciana es representada carente de sexualidad y relacionada con funciones de servicio, y cuidado. En conjunto, en los cuentos, el cuerpo femenino, ya sea joven, viejo, deseado, enfermo o muerto, funciona como un eje estructural que articula una visión normativa de lo femenino, en la que la mujer es definida menos por lo que es que por lo que representa para el hombre y para el orden social que el discurso literario contribuye a sostener.

2.4. Cuentos vinculados a la religión y la espiritualidad

Los cuentos que versaban sobre temas relacionados a la religión y la figura de Dios o Jesús eran abundantes y representan, aproximadamente, la quinta parte de la totalidad de los textos. Si bien este tema era reiterativo en la época, la gran cantidad de relatos religiosos se explica por la celebración de Semana Santa. Muchas de las revistas del periodo solían cubrir la festividad, mostrando reuniones, ilustraciones y escritos realizados específicamente para esas fechas. De ahí que las ediciones especiales que salían para Semana Santa en *Actualidades* tuvieran una mayor cantidad de cuentos que en otros números, siendo que la mayoría de estos respondían a un encargo editorial realizado por la revista para los autores frecuentes de la misma.

De los veinticinco cuentos seleccionados para este apartado, diez están ligados a la representación de personajes netamente masculinos, es decir, la figura de la mujer está ausente. Ello se debe a que casi todos estos cuentos se centran en describir distintos aspectos de la figura de Jesús: su amabilidad, sus capacidades, la fe que transmite o la mención de su muerte y crucifixión.

En los cuentos donde se representan personajes femeninos, las imágenes de mujer varían. En la mayoría, el hombre sigue siendo el eje del discurso, mientras que las mujeres

cumplen roles de personajes secundarios, generalmente en forma de creyentes o de personas afectadas por la gracia de Jesús. Por ejemplo, en dos textos, "La verdadera desdicha" (1903) de Manuel Beingolea y "La hija de Jairo" (1904) de Jorge Miota, se retratan a niñas muertas con las que Jesús interactúa.

En la primera historia, Jesús observa el dolor de los familiares de la niña para enseñarles a sus discípulos cuál es el verdadero sufrimiento de la humanidad: "Tres mujeres con la cabellera en desorden se retorcían desesperadamente junto al féretro. En cuanto entraron al aposento Jesús i los suyos levantáronse las tres mujeres i exhalaron el mismo grito: —Rabí, resucítala." (1903, n.° 2). Así, la situación queda como una experiencia, sin que Jesús realice alguna acción para salvar a la niña.

En el segundo texto, Jesús llega efectivamente a resucitar a la infante: "[…] la muerta se incorpora i plega sus manos en actitud de oración i una sonrisa inefable ilumina su rostro para el maestro." (1904, n.° 84). A diferencia del relato anterior, en este caso Jesús sí actúa de manera directa frente a la situación de la niña. La disparidad entre ambos cuentos radica, en primer lugar, en el origen social de las protagonistas: mientras que en el primero la niña procede de un barrio pobre y marginado, en el segundo pertenece a una familia prominente de la ciudad, cuyo padre, además, mantiene una relación de amistad con Jesús.

Así, resulta significativo que el factor socioeconómico incida en la representación narrativa: la niña rica es descrita con delicadeza y situada en un entorno etéreo y ordenado, mientras que la niña pobre aparece rodeada de inmundicia, enfermedad y desamparo. Esta diferencia social puede ofrecer una explicación parcial de los desenlaces contrastantes; no obstante, también debe considerarse que se trata de textos escritos por autores distintos.

En otros dos cuentos la tipificación de los personajes femeninos es la de creyentes que sufren por la muerte de Cristo. Así se ve en "Piedad" (1905) de Luis Esteves Chacaltana, donde las mujeres representadas son personajes figurantes sin participación directa en la historia:

> Solas, al pie de la Cruz donde acababa de espirar el bien amado, velaban tres mujeres: el amor i la piedad se reflejaba en sus rostros angustiados: María, la madre, con el alma desgarrada por el dolor supremo de la muerte de su Hijo i de su Dios; Magdalena, la hermosa arrepentida, en la consternación inmensa de la pérdida del Maestro que há tiempo la habia arrancado de los brazos del vicio, señalándole el camino del verdadero amor i la virtud, y María de Cleofás, la catecuimena desolada ante la agonía lenta i cruel del apacentador de almas, que la había señalado la senda luminosa que conduce al cielo. (1905, n.° 108).

En este pasaje, las figuras femeninas aparecen configuradas desde una identidad dependiente a la masculina, ya que son definidas exclusivamente por su vínculo con Jesús y por lo que él ha hecho en sus vidas. La madre encarna el dolor absoluto, la arrepentida representa la redención concedida por el Maestro y la catecúmena simboliza la fe guiada por la palabra masculina. Ninguna de ellas posee voz individual; su presencia se limita a una función simbólica y emotiva dentro de la escena. Así, las mujeres operan como parte del decorado del sufrimiento, reforzando el estereotipo de la mujer religiosa como figura pasiva, doliente y moralizada, cuyo valor narrativo reside en su capacidad de amar, padecer y ser salvada por el hombre-Dios.

En el siguiente cuento, "Solitudine Cordis" (1903) de Manuel Beingolea, la mujer adquiere un rol más importante al ser la narradora de la historia. Su descripción concuerda con las mujeres vistas en el cuento anterior, es decir, la fémina creyente que sufre por la crucifixión de Jesús:

> I ella, desesperada i lacrimosa ¿qué haría ya en esa tierra hostil sin ver á ese dulce hombre de florida barba rubia i ojos rasgados ¿Sin ver ya nunca al dueño de su

> corazón; sin conocer siquiera el sitio donde sus restos reposaban para sentarse en la loza de su sepulcro? ¡Oh! cuánta desolación aguardábala en lo futuro! (1903, n.° 14).

Una diferencia marcada con el cuento anterior es que en este el personaje femenino no conoce a Jesús y, por tanto, él no ha tenido una influencia directa en el desarrollo de su vida. Sin embargo, el sufrimiento por su muerte la vincula a la figura masculina, la cual nuevamente se vuelve el eje de las acciones del personaje. Así, su existencia queda completamente determinada por la ausencia del hombre amado, ahora elevado a una dimensión casi sagrada. De este modo, la mujer encarna el estereotipo religioso de la creyente abnegada, definida por la pérdida, la fidelidad y el sufrimiento silencioso, más cercana a un símbolo del dolor espiritual que a un personaje autónomo.

Por otro lado, se puede hablar de textos que a pesar de no tener personajes relacionados con Dios, sí cuentan con menciones a la divinidad en cuanto a la caracterización femenina, ya sea en el espectro de la espiritualidad o la falta de valores religiosos. Por ejemplo, en el texto "El pecado" (1903) de Octavio Espinosa se narra la historia de una pareja de esposos que tenían como amigos a otro matrimonio. Este último termina en muerte debido a que el esposo encuentra a la mujer siéndole infiel, por lo que toma la decisión de matarla y luego suicidarse. Como menciona el hombre una vez está en el Cielo:

> Dios no me encontró culpable por haber matado á Laura, ní por haberme quitado la vida á mí mismo. [...] / Ella no está aquí; se que fué enviada al infierno. Aqui, apenas si hai una que otra mujer, i para eso, santurronas como santa Teresa i arrepentidas como Maria de Magdala. Aquí no vienen las mesalinas ni las Cleopatras, ni las Cleos, ni las Lianas; aquí no hai chic, ni elegancia; ni besos, ni caricias; las pocas mujeres que Dios ha consentido á su alrrededor visten una túnica de lino, cerrada hasta el cogote i discreta como la alcoba de una vírgen. (1903, n.° 32).

En este fragmento, la representación femenina se construye desde un discurso religioso profundamente jerarquizador y misógino. El amigo que está en el Cielo divide a las mujeres en dos únicas categorías: las santas y arrepentidas, admitidas en el cielo, y las sensuales y dominantes, condenadas al infierno. Así, figuras históricas y simbólicas como Mesalina o Cleopatra son utilizadas como emblemas de la mujer culpable por su sexualidad, mientras que santa Teresa y María Magdalena funcionan como modelos de virtud por sus vidas religiosas. Además, se hace énfasis en el tipo de vestimentas que portan que son "cerradas hasta el cogote", claramente opuestas a vestimentas más modernas, que eran más cortas y escotadas. Esto se confirma por lo que dice la esposa que ha ido al infierno:

> En cambio ¡qué regalada vida la del infierno! Figúrate que aqui están todas las mujeres más esclarecidas, más hermosas, mis elegantes de la humanidad, aquellas que en la tierra no ignoraron ni quisieron ignorar nada. Todas vestimos bien, i á ninguna le falta adoradores, yo los he tenido por cientos, por miles, de una noche, de una hora, de un minuto, entre el chispazo de una llama i el ardor de una herida. Hija! .... i lo que le enseñan á una! (1903, n.° 32).

Desde esta lógica, la mujer aceptable en el espacio sagrado es aquella despojada de sensualidad y de individualidad, vestida con recato extremo y asociada a la virginidad. En este caso, la espiritualidad femenina no se define por la fe ni por la moralidad, sino por la negación del cuerpo y la sumisión a un ideal impuesto por la mirada masculina. Este pasaje refuerza así el estereotipo religioso de la mujer como origen del pecado y como ser cuya redención solo es posible mediante la anulación de su deseo y su identidad.

Además, el escritor refuerza esta mirada negativa sobre la mujer, relacionándola con el origen del pecado humano, con la última oración del cuento: "Decididamente mi mujer quería ir al infierno como había ido Laura, como han ido todas las mujeres desde Eva. Porque la mujer es el pecado eterno, el pecado impenitente, el pecado imperdonable." (1903, n.° 32).

En esa misma línea, se puede mencionar el cuento “Mi gata Astarté” (1904) de Clemente Palma, en el cual el autor hace una comparación entre su gata y la mujer. Describe a su mascota como coqueta, pulcra, perezosa, caprichosa, bella, blanca, entre otras características; sin embargo, a ello le suma que es mala por naturaleza, ya que disfruta el sufrimiento de los insectos que atrapa, los cuales pueden ser comparados con los varones:

> […] yo acaricio á mi gata blanca porque veo en ella como un trasunto del alma de Astarté; la acaricio porque venero en la bestia esa crueldad instintiva, inconsciente i poderosa que ha puesto Dios en la naturaleza para indicar nos que la crueldad es una hebra inevitable en el árduo tejido de la vida. I siento que con la inflexión de los maullidos de mi gata, que con sus alegres cabriolas i sus saltos llenos de gracia i elegancia quisiera decirme: "Soi malvada, soi cruel, soi sanguinaria, pero ¿qué importa todo ello si mi piel no se mancha ?" (1904, n.° 85).

Desde esta lógica, la mujer no solo encarna el pecado, sino que lo hace sin culpa, lo que refuerza el imaginario de la mujer como ser moralmente peligroso, capaz de ejercer violencia sin perder su apariencia de inocencia. Además, se resalta su blancura, un elemento relacionado al aspecto racial y que refuerza el ideal de belleza de la mujer blanca. En el marco del estereotipo religioso y espiritual que se está analizando, su representación niega cualquier posibilidad de redención: la mujer es pecadora por naturaleza y su vínculo con lo divino se relaciona con la crueldad inscrita en la naturaleza misma que Dios le ha dado. Así, el texto consolida una visión en la que la feminidad se asocia al mal inevitable y al desorden moral del mundo.

Asimismo, se puede resaltar el nombre de la gata, ya que Astarté era un diosa venerada por la cultura fenicia y estaba relacionada con la fertilidad, el amor y la naturaleza, pero también con la guerra. Esta dualidad también se ve en el cuento, ya que si bien la mascota se describe como bella, también se le atribuyen rasgos bélicos, lo que puede significar un conocimiento del autor sobre la deidad al momento de escribir el cuento.

Otro tipo de relatos son los que acercan a la mujer a la figura divina debido a su belleza o comportamiento. Esto era común en los textos, ya que acercaba a los personajes femeninos al ideal de feminidad que buscaban encontrar los varones en las mujeres. Ello se ve en textos como “Egoísmos que valen” (1904) de Horacio Urteaga:

> Ella, la dueña de su vida, era mujer que formaba su culto porque reunía las condiciones de la adoración: el talento de una vidente, la belleza de un ángel i la bondad de una vírgen cristiana; esa mujer angelical i pura, en medio de su sencillez divina i la ingenuidad esplendente de sus conversaciones, le reveló un retazo del pasado, cuya descripción produjo en el alma enamorada i ardiente de Efrain el efecto de un incendio. (1904, n.° 62).

Como se observa, la descripción resalta rasgos espirituales propios de figuras allegadas a la religión, como la belleza angelical, la bondad virginal, la pureza, etc. Este relato constituye un ejemplo significativo de la tipificación femenina de la época, ya que resalta características que eran cruciales para el modelo de mujer que imponía el discurso masculino en la sociedad peruana de entresiglos. A diferencia de las mujeres anteriores, que producían rechazo o miedo por sus deseos y comportamientos, esta caracterización se celebra, ya que representa una fuente de amor e inspiración para el varón.

La otra forma de representación que se relaciona con la visión religiosa de las figuras femeninas es la inclusión de la madre. En la mayoría de estos cuentos la maternidad está vinculada con la imagen de la Virgen María, madre de Jesús, ya sea construyéndolas con las características que definen a este personaje o creándolas con virtudes totalmente opuestas. Para ejemplificar ello, se tienen cuatro cuentos con representaciones disímiles; en primer lugar, “El testamento del hombre-Dios (1906)”, firmado por Manuel Tovar y Chamorro, quien fungía como arzobispo de Lima en el periodo:

> Jesús ve acercarse el momento de su muerte, i no satisfecho con las pruebas espléndidas de amor que ha dado al hombre, emplea los últimos instantes que le restan en asegurar su obra, en procurar á sus redintidos los medios más poderosos, para conseguir el fruto de sus tormentos; vá á dejar huérfanos á sus hijos, á impulsos del amor que les profesa, pero antes de separarse de ellos, dirigiéndose á María y señalándole al amado discípulo, le dijo: "Mujer, vé ahí á tu hijo," dándonos en es tas palabras todo lo que podía darnos; haciéndonos hijos de su propia madre, nos hizo sus hermanos y dió un testimonio público de la dichosa unión que realizó de las dos naturalezas, en su divina persona. (1906, n.° 159).

En esta cita, la mujer representada es María, quien, al morir su hijo, tomará el rol de la madre de la humanidad, destinada a retratar el mismo rol de sacrificio y cuidado que con Jesús. Así, la maternidad alcanza su punto más álgido con su figura, representando el núcleo del estereotipo religioso femenino, porque ya no es la madre de un solo hombre, sino de todos los humanos. De esta manera, María queda fijada en un rol pasivo, aunque sacralizado, donde la maternidad funciona como mediación entre lo divino y lo humano.

Además, no debe obviarse la representación de la Iglesia como esposa de Cristo: "Redoblemos nuestra oración, en estos grandes días del Catolicismo; unamos á nuestras lágrimas por la muerte de Jesús, las súplicas ardientes por el triunfo de su esposa la Iglesia." (1906, n.° 159). Es comprensible que el autor del cuento, al ser el arzobispo de Lima, buscara legitimar la institución a la que pertenecía por medio de la literatura; más aún considerando las críticas anticlericales que florecían en la época. Esto reafirma el rol modelador social y cultural que poseían tanto la prensa como la cuentística del periodo, y que permitían la enseñanza de mensajes destinados a los lectores de sus textos.

Otro cuento que muestra la representación de la Virgen María es "El drama eterno" (1903) del autor Guillermo Holder Freire. La tipificación de la mujer es similar al caso anterior, es decir, una madre modelo que sufre por la pérdida de su hijo. En este cuento en específico, a María se le otorga una voz para demostrar el dolor que siente y que representa lo que deberían sentir todas las personas: "Era María, su madre. Sus gritos ahogados repercutían lúgubremente.-¿Por qué eran tan crueles ellos? ¿qué crímen había cometido su hijo, aquel mancebo de buena alma, para que ellos hipócritamente le llevaran al Sanhedrin?" (1903, n.° 14).

En una línea similar, se tiene el cuento "Hijo, ve ahí a tu madre[4]" (1903) de Luis Fernán Cisneros. En la historia, una mujer tiene como hijo a un sacerdote, pero, a pesar de que este la invita a sus misas, la madre nunca va por temor a avergonzarlo, ya que es trabajadora en el campo: "¡Ah, ella se iría con Gabriel, su hijo, el sacerdote, pero él era mui superior para poder acostumbrarse á la rusticidad de su madre vieja! No; sería demasiada carga para él, tan instruído, tan decente, tan ennoblecido por la ciudad." (1903, n.° 14)

En el periodo se tenían marcadas diferencias entre el campo y la ciudad, en donde claramente esta última poseía una mayor jerarquía social. Con la modernización de la época, la interacción entre ambas esferas era más fluida, lo que acentuó la diferencia entre las características de ambos espacios. Los habitantes de la ciudad, al estar más relacionada con el progreso, eran más respetados a nivel social y cultural. El campo, por otro lado, al estar ligado a la tradición, se descalifica en orden de enaltecer los nuevos valores de la urbe. Es por esta razón que el personaje femenino del cuento siente pesar ante la idea de avergonzar a su hijo por haber vivido toda su vida en el campo, a diferencia del varón que ha sido "ennoblecido por la ciudad".

[4] El título del cuento resulta especialmente significativo, ya que remite a un relato popular sobre 'El Lunarejo', en el que se desarrollan hechos similares a los presentados en este texto, lo que evidencia la inspiración de Cisneros al momento de escribir su cuento.

Cuando la madre decide ir a ver a su hijo, se da una descripción detallada del entorno religioso, con un énfasis especial, nuevamente, en la figura de la Virgen María. Y es ahí donde se hace una comparación entre esta madre con el personaje del cuento:

> —¡Hijo, hijo mío! gritó en la iglesia la voz ahogada, llorosa i suplicante de la vieja labradora, mientras las gentes se abalanzaban para hacerla callar í arrojarla del santuario. El sol vino en su ayuda: entró de lleno por la mampara de cristales é iluminó el cuadro. El padre Gabriel, azorado, roto el hilo elocuente de su narración, tornó los ojos llenos de lágrimas i gritó: —¡Ah, dejadla pasar! ¡Esa es mi madre! (1903, n.° 14).

En el relato, el estereotipo religioso de la madre se construye desde el sufrimiento y la marginalidad. La vieja labradora irrumpe en el espacio sagrado movida por el amor por su hijo, lo que también explica su reacción desmedida. No obstante, se la consideraba impropia y escandalosa, al punto de que la comunidad intenta expulsarla del santuario, lo que evidencia cómo la religiosidad oficial regula y contiene las manifestaciones de lo que ellos consideran correcto. Sin embargo, esta revelación final resignifica su figura: la mujer humillada se transforma en una madre legitimada solo cuando es reconocida por el hijo sacerdote. La escena refuerza así un estereotipo en el que la mujer accede a un lugar de dignidad dentro del ámbito religioso únicamente a través de la maternidad y de su vínculo con un hombre.

En el otro espectro de la representación están las madres que cometen malas acciones o pecados, pero que al final siempre buscan el perdón por medio del arrepentimiento. Por ejemplo, en el cuento "El secreto" (1903) de Guillermo Holder Freire, una madre se relaciona con el novio de su hija:

> Gabriela habló de nuevo. —Dílo, madre, murmuró —¿le querías mucho? / Después, comprendiendo el supremo dolor de su madre, añadió —porque él era bueno ¿no es cierto? i no era posible negarle el amor, un amor puro, madre mía, un amor como el que le profesaba yo. / Serena ya la Dejausó respondió á su hija, i fué la verdad sincera, el grito de remordimiento de la madre culpable ante la hija inocente, ante la hija moribunda. / Jorge era un miserable i ella había sido criminal; más era digna ya de compasión. ¡Mucho había sufrido en esos cuatro meses! ..... ¡Tanto, que no era posible sufrir más! ..... (1903, n.° 11).

Aunque acá también se observa el sufrimiento del personaje, es por razones totalmente distintas a las de las mujeres anteriores. La hija, que está en su lecho de muerte, busca comprender a su madre por las acciones que realizó, y es por ello que no la culpa directamente: le dice que el hombre era bueno y no se le podía negar el amor. A diferencia de la hija, la madre comprende la responsabilidad de ambos en el engaño, por lo que busca el perdón al mencionar que "era digna ya de compasión" al haber soportado el sufrimiento tantos meses. A ello se le suma que su hija muere, y la madre, afectada por la pérdida y el peso del pecado, termina muriendo.

En otro cuento titulado "En la sombra" (1903) de Miguel A. Pasquale, la madre representada abandona a su hijo luego de dar a luz. El narrador-protagonista del texto es un hombre que decide adoptar al niño, no por piedad sino pensando en las recompensas que obtendrá de Dios: "Es una cosa viva que no me producirá nada útil, pero en cambio hago una buena acción. Dios me ayudará." (1903, n.° 46).

Al crecer, el niño abandonado se convierte en sacerdote, y, un día, escucha la confesión de su madre, quien se encuentra en la fase terminal de una enfermedad:

> Haciendo un esfuerzo sobrehumano para vencer el dolor que le laceraba el pecho, la pobre mujer confesó todo lo que hizo en aquella noche que salió de su casa á dejar á su hijo en el quicio de una puerta. Recordó hasta los más insignificantes detalles. Dominada por una obsesión terrible, había abandonado al hijo de sus entrañas allá en la sombra, creyendo que olvidaría fácilmente tan criminal acción. Después procuró

> aturdirse, se había arruinado dando bailes, viajando, asistiendo á todas las diversiones, pero la imágen de ese niño, abandonado como un perro en la mitad del arroyo, se le aparecía á cada instante abrumándola con sus maldiciones. (1903, n.° 46).

En el fragmento se observa esta tipificación de la mujer como pecadora arrepentida: no solo ha pecado moralmente, sino que también ha traicionado la sacralidad de la maternidad. En ese sentido, el personaje se construye como una figura contraria a la Virgen María: mientras María acepta el hijo como designio divino, la madre del cuento lo rechaza y abandona. Además, el recuerdo del hijo, "abandonado como un perro", hiperboliza la falta de la madre, ya que, mientras más se victimiza al inocente, aún mayor se representa la maldad del pecador. Así, la mujer se construye como una pecadora propensa a las fiestas, el vicio y la desviación moral, pero que al final busca la redención:

> Cuando el sacerdote concluyó de hablar, los fríos labios de la moribunda recibieron con el beso ardiente del hijo, el perdón que por tantos años había implorado. Después la cabeza de la moribunda cayó pesadamente sobre las almohadas y quedó inmóvil para siempre,con las pupilas fijas en la visión suprema..... (1903, n.° 46).

El hijo sacerdote, de manera similar a Jesús, ofrece el perdón a la mujer momentos antes de la muerte. Entonces, se refuerza la idea espiritual de la "buena muerte", en la que la persona no muere condenada, sino perdonada y en paz. Además, la mención de "las pupilas fijas en la visión suprema" se puede entender como la visión de Dios, es decir, como la recompensa espiritual después del sufrimiento, que le permite descansar en paz.

Por último, en esta categoría se tiene al único cuento escrito por una mujer: "El desenlace de un sueño" (1907) de la autora María Augusta Arana[5]. La descripción que se hace del entorno del cuento refiere a una capilla, donde se pone énfasis en la figura de la Virgen María; incluso se compara a la protagonista con la misma:

> Aquel era el mismo dulce y hechicero rostro; pero ahora los grandes y profundos ojos azules hallábanse fijos en la estatua de María, con el niño Jesús en los brazos. Y la Virgen parecía sonreirle desde su pedestal, en tanto que las melodiosas notas del himno vibraban en su garganta. (1907, n.° 214).

En el relato, un antiguo amigo del personaje femenino busca establecer una relación con ella en la actualidad. No obstante, esta se convirtió en monja, una profesión que le brinda paz interior. Así, desde que el narrador ingresa al templo se siente una entorno sumamente religioso y cuando ve a su amiga ser feliz en su nuevo rol, decide no hacer notar su presencia:

> Sí; iría al convento y después de obtener permiso para hablarle, le abriría su corazón, contándole como ella, había sido su constante ensueño y rogándole que admitiera nombre y su fortuna. / Pero al verla en la capilla tán conforme y tán tranquila, pensó Harriman que jamás se atrevería á turbar aquella dulce calma; pues nunca podría darle nada mejor, que la celeste paz de que allí se disfrutaba. (1907, n.° 214).

En este fragmento, la mujer es presentada desde una lógica de renuncia y serenidad, rasgos centrales del estereotipo femenino ligado a la religión y la espiritualidad. Harriman la imagina aún como destinataria posible de su amor, pero esa proyección se quiebra al contemplarla en la capilla, plenamente conforme y en calma. La felicidad femenina ya no se define por el vínculo amoroso o material que el hombre puede ofrecer, sino por una paz interior que él reconoce como superior e inalcanzable.

En este sentido, se marca una diferencia con las intenciones de los autores masculinos al escribir cuentos de esta índole. Como se ha visto, los cuentos anteriores tipificaban a los personajes femeninos como ideales románticos ligados a la espiritualidad o como madres

[5] Otros aspectos del cuento han sido estudiados por Velázquez (2024) en su artículo "Los orígenes del cuento moderno peruano en las revistas ilustradas de inicios del siglo xx. El caso de María Augusta Arana", publicado en el Boletín de la Academia Peruana de la Lengua.

abnegadas dispuestas al sacrificio. En ambos casos, siempre y cuando se cumpla con el rol esperado, las mujeres obtienen el amor o el reconocimiento masculino, es decir, la razón de su personificación. En cambio, María Augusta Arana retrata un personaje femenino capaz de alcanzar la felicidad sin tener una relación con un hombre. Si bien es cierto que se refugia en la religión y que dedica su vida a Dios, se entiende que la espiritualidad no fue impuesta, sino elegida y que realmente le causa felicidad.

A modo de conclusión, el análisis de los cuentos permite observar que la construcción de la imagen femenina se encuentra profundamente determinada por el discurso masculino hegemónico del periodo, el cual articula estereotipos de género vinculados a la espiritualidad y la maternidad. En la mayoría de los relatos, las mujeres aparecen subordinadas a figuras masculinas, ya sea como creyentes, madres, esposas, pecadoras arrepentidas o ideales angelicales, y su valor narrativo se define en función de su relación con el varón o con la divinidad.

Asimismo, se evidencia que la religión opera como un marco legitimador de estas representaciones, reforzando una visión moralizante que asocia a la mujer tanto con la pureza y el sacrificio como con el pecado y la culpa. No obstante, la presencia de un cuento escrito por una mujer rompe con este esquema, al proponer una subjetividad femenina capaz de alcanzar la plenitud sin depender del reconocimiento y el amor masculino.

2.5. Cuentos vinculados a la actividad intelectual y cultural

De los quince cuentos que entran en la presente categoría, cinco de ellos están centrados en la representación intelectual de los personajes masculinos, sin mención alguna de figuras femeninas dentro de los relatos. Los hombres retratados en dichos cuentos tienen características similares: se muestran pensativos, son considerados inteligentes y parecen ser portavoces de los pensamientos de los escritores. A diferencia de estos, en los demás textos se denota un cambio importante producido a raíz de la participación femenina, ya que la intelectualidad masculina se relaciona con el deseo o el establecimiento de una relación afectiva. En el modernismo, se tenía la idea de que para ser un artista se tenía que haber amado antes, es decir, sentir una pasión muy intensa.

En ese sentido, se puede comenzar con textos en los cuales el hombre intelectual aspira el amor, ya que no se siente completo sin él. Por ejemplo, en el cuento "Un coloquio con el diablo" (1903) de Miguel A. Pasquale, el narrador conversa con el diablo y le pide la seguridad de ser amado, de tener la devoción de una mujer que moriría por él:

> -Te he dado talento, riquezas, poder i amor, ¿qué más quieres?/ -Ya te lo he dicho: la certeza de ser amado. / -Bien. Yo no puedo darte la certeza objetiva, pero puedo darte la subjetiva. ¿Quieres? / -¿Cómo se llama la certeza subjetiva? / -Fé. (1903, n.° 32).

En este diálogo, se nota que no basta con tener talento, dinero o poder cuando persiste la duda respecto al amor, un aspecto considerado esencial para la época. El personaje no reclama más cosas, sino una certeza que ni el mismo Diablo puede constatar. Lo que lo inquieta no es la falta, sino la fragilidad de ese afecto que nunca termina de confirmarse, posiblemente debido a la volatilidad afectiva consignada por siglos al comportamiento femenino.

En otro cuento, "Pepe" (1903) de Luis Esteves Chacaltana, la búsqueda del amor en hombres cultos se refuerza claramente:

> No, no soi artista; amo i siento el arte pero jamás he podido darle forma; tú, Jaime, si me entregases tus buriles i un bloque para que te devolviese un busto, tendrías el pesar de volverte con tu bloque íntegro i tus buriles rotos i me acontece lo mismo con la música, la poesía i la pintura; jamás, aunque lo he intentado mil veces, he logrado hacer nada. I ¿quieren saber porqué? Pues bien, porque nunca he amado-Ah! corazón de piedra-Aquiles del sentimiento! (1903, n.° 15).

En la cita, se ve cómo la intelectualidad se ve frustrada por la carencia afectiva, lo que limita la creación del artista. El personaje siente que tiene el talento y la capacidad, pero no puede producir arte ante la ausencia del amor. En ese sentido, se presenta la idea de que el arte no puede ser concebido solo a raíz de la teoría, sino que también se requiere la experiencia afectiva.

En el relato, el protagonista logra enamorarse y celebrar su boda, donde le comenta al narrador que al fin puede considerarse un artista pleno, ya que su esposa lo ama fervientemente:

> Cuando terminó la ceremonia i me tocó mi turno de felicitar á los desposados, Pepe me atrajo cariñosamente i me dijo casi al oído: ahora si soi artista, he hecho lo que ninguno de ustedes, puesto que á mi edad he creado una pasión. I era la verdad pues de los ojos negros se desprendía una ardiente mirada que envolvía á mi amigo como en una apoteósis de gloria i amor. (1903, n.° 15).

Como se ve, el hombre culto e intelectual se define a partir de la experiencia que le posibilitó el acto creador. Su arte va mucho más allá del aspecto material, ha logrado algo más profundo: crear una pasión. La mirada de la mujer cumple un papel decisivo en esta construcción: es su intensidad la que legitima al hombre como artista, envolviéndolo en una especie de consagración emocional. Desde esta lectura tipológica, la intelectualidad masculina se completa cuando es reconocida y confirmada por el amor femenino. La mujer no crea, pero su mirada otorga sentido y plenitud; el hombre, en cambio, encuentra en la pasión la prueba última de su capacidad creadora, cerrando así el vínculo entre cultura, sensibilidad y amor.

De manera similar, en el relato "De 1830" (1904) de Octavio Espinosa y G. se tiene a un protagonista masculino que se siente incompleto al tener la necesidad de ser amado. Al igual que los otros cuentos, en este la descripción de la mujer se orienta a ser el complemento del varón:

> [...] -Luisillo, tú estás triste, tú no eres feliz. I tu tristeza i tu desventura tienen otra causa que la ociosidad de tu no corazón. Ama, Luisillo: que tu vida sea una cadena, pero cadena de rosas i jacintos: el amor todo lo redime, i todo lo purifica, i todo lo embellece, el amor es la alegría de vivir, es la mujer, Luisillo; la mujer todo poderosa, todo encantadora, Rosa Blanca, Castillo de Marfil, Torre de Oro, Mujer, Carne divina, Divinidad hecha carne.....Ama, Luisillo, ama, hijo mio! (1904, n.° 61).

La comparación con la rosa, el castillo, torre, divinidad, etc., refuerza la aspiración ideal que constituye la figura de la mujer, y, en especial, su amor. No obstante, a diferencia de los textos anteriores, en este el protagonista obtiene una relación que no lo satisface:

> […] pero Luis, serrano en cuerpo i alma -alma de 1830 - quería más que todo eso: un amor mui grande, mui alto, i hasta mui triste, como las punas de su sierra; deseaba verse comprendido, arrullado, mecido, enamorado por la señora de sus pensamientos..... Que le hablase á él, como él á ella, con frases cortas i dulces, de un léxico íntimo, con ese lenguaje, en fin, que él inventaba para ella, armonioso i grave, como el canto de los gorriones,al caer de una tarde de otono, en el campo, desde la copa de un pino.... --Buena, pero vulgar,--se decía Luisillo, pensando en Carlota. ¡Qué alma de 1900 no parecerá vulgar analizada por una de 1830? (1904, n.° 61).

La forma de representar a la mujer cambia, ya que cuando no cumple los ideales del hombre, comienza a causar hastío y aburrimiento. En este caso, la intelectualidad del varón se relaciona directamente con el desgaste de la relación: para él, las muestras de afecto de Carlota no le parecen suficientes, él necesita una compañera con la que pueda mantener una conversación de iguales. En ese sentido, las características que se buscan en la mujer ideal también contempla la intelectualidad femenina, pero no un intelecto que posibilite la autonomía, sino uno que sirva al interés masculino. Cabe resaltar, además, la clara añoranza

del protagonista por una Lima antigua, lo que resulta peculiar ya que la mayoría de autores mostraban la modernización de la ciudad; sin embargo, en este caso, ocurre lo contrario, debido a que el personaje siente nostalgia e idealiza el pasado.

En esa línea, se encuentra el cuento "Amor ideal" (1905) escrito por Miguel A. Pasquale. Desde el título se indica que la relación existente entre los personajes configuran lo que el escritor considera como "amor ideal". En este, el hombre y la mujer son personas interesadas en el arte que deciden establecer una relación afectiva.

En el siguiente fragmento se denota la descripción del personaje femenino: "Enamorada del arte, del arte sincero; enemiga de la puerilidad, reconcentrábase á menudo en sí misma, gozando las delicias de las almas superiores que viven del ensueño i tienen un ideal por objetivo. (1905, n.° 133). Como se observa, en el caso de la mujer, su relación con la intelectualidad aparece vinculada a la idealización y el ensueño. Si bien ella está interesada en el arte, no se manifiesta una creación directa ni una participación pública, su interés está limitado al espacio privado e interior del personaje. La diferencia de descripciones con el personaje masculino es marcada:

> La expresión de sus ojos revelaba á un hombre que sufría ó pensaba mucho. Era un caballero en toda la extensión de la palabra; gran corazón i poeta inteligentísimo. Poeta hasta en el alma, que le vibraba en mil acordes al más leve impulso de su sentimiento delicado; poeta genial en el lenguaje: poseía las más morbidas inflexiones i un esplendor de imágenes insuperable. Pertenecía á la legión sublime de los Homero, de los Virgilio, de los Dante i de los Shakespeare. (1905, n.° 133).

Al contrario del caso de la mujer, la intelectualidad del varón se construye desde el uso activo de su talento. En su caso, el hombre no solo sueña interiormente con la literatura, sino que él directamente crea poesía. Además, su capacidad es validada por medio de la comparación con otros hombres importantes en el canon occidental. A diferencia de la mujer, cuya cultura es silenciosa y casi privada, la del hombre es reconocible y legitimada socialmente.

El mensaje del autor sobre esta representación se hace evidente al retratar un problema en la pareja: aunque se amaron profundamente, su amor era casto, no sentían interés carnal por el otro. Es decir, su amor se limitó a ser intelectual y no físico. Este es un aspecto que el escritor aprobaba, ya que termina el texto de la siguiente manera: "¿Qué había sido la vida de ellos? ¡Un sueño! ¡Cándido sueño de belleza... i de dolor! ¿Puede alguno dudar de lo ideal en la vida? ¡Si la vida es sombra también es luz.....!" (1905, n.° 133). Desde una lectura tipológica, esta forma de amar sitúa a la mujer en el ámbito de lo intelectual y lo espiritual, no como objeto de deseo, sino como compañera de un ideal estético y moral. De este modo, se impone un nuevo rol a las mujeres lectoras: la búsqueda de la intelectualidad y la creación poética siempre y cuando esté ligada a intereses masculinos.

En esta categoría, existen otros cuentos que retratan una dicotomía entre el hombre culto y la mujer ignorante o ingenua. Tal es el caso de "Nubes y… sereno!" (1903) de Miguel A. Pasquale, en donde un Carlos, un pintor comprometido con María (una mujer pobre), le da clases a Emma, una mujer perteneciente a la clase alta. La descripción de la alumna es contrastante con la de su prometida: "alta, rubia, de ojos azules, brillantes i profundos como el mar" (1903, n.° 44), mientras que María es retratada de la siguiente manera:

> María era hija del dueño de la casa en que Carlos vivía. Era una morena hermosa, toda corazón i dotada de delicados i nobles sentimientos; pero carecía de ese barniz de cultura que poseen las señoritas de la aristocracia, é ignoraba completamente todo lo que se relacionaba con el arte, en sus diversas manifestaciones. (1903, n.° 44).

La diferencia entre ambas es clara y común en el periodo, donde la mujer pobre se retrataba como hermosa para compensar la carencia económica. En ese sentido, Emma, al pertenecer a la aristocracia limeña, es conocedora del arte y con un aspecto cercano al ideario de la época, lo que causa interés en el varón de la historia. Por el contrario, María es una mujer buena,

pero ignorante, lo que, como se ha visto en cuentos anteriores, no consigue llenar al hombre en el sentido intelectual: "[...] Carlos comprendía que sólo á su lado podía vivir una vida feliz i llena de encantos, porque María, a pesar de ser cariñosa i buena, no habría podido comprenderlo en sus mejores aspiraciones, ni habría jamás ocupado completamente su corazón." (1903, n.° 44).

Cuando le confiesa sus sentimientos a Emma, es rechazado y despedido, lo que lo hace caer en una profunda depresión. A pesar de sus malos tratos hacia ella, María decide encargarse de los cuidados de Carlos; ante esto, el hombre siente culpa y decide pedirle perdón: "-No llores, querida mía..... ¡Amame, amame con toda el alma.....! Es tu amor lo que yo ansio..... ¡Tengo tanta necesidad de ser amado....." (1903, n.° 44).

Este fragmento resulta interesante ya que, tipológicamente, la representación femenina siempre ha sido asociada al rol de sostén emocional: ella es quien puede aliviar el dolor y otorgar al hombre la certeza de ser amado. Así, incluso en un amor a medias, la mujer ocupa un lugar pasivo y sacrificial, definida por su capacidad de amar incondicionalmente y de dar consuelo, reforzando el estereotipo de la mujer como refugio afectivo del hombre sensible e intelectual. De este modo, el autor presenta el desenlace feliz de María (su unión con Carlos) como una suerte de recompensa por la fidelidad y el apoyo que sostuvo a lo largo del relato: un mensaje claro para el público femenino.

Otra representación de la mujer ingenua es por medio de los personajes femeninos infantiles. Así, en el cuento "Alma nueva" (1904) de Jorge Miota se representa a dos personajes masculinos que conversan sobre el origen de la especie humana, la naturaleza, la literatura, etc. La plática se ve interrumpida por la intromisión de la hija de uno de los personajes:

> En ese momento entró Fifi i me habló al oido: queria una pastora nueva con guindos de primavera, que había visto en el Bonmarché. Consulté mis bolsillos; como me faltase un duro, opté por decir á Mauricio: -Me has convecido; tan creo en el <Alma nueva> que ahora mismo voi a comprarle á Fifi una.... Préstame un duro. (1904, n.° 50).

Esta interrupción muestra el contraste entre la conversación pública y abierta entre los dos varones, con la privacidad que sugiere el susurro al oído dado por la mujer. Además, Fifí no aporta a la conversación, simplemente introduce una demanda ligada a lo superficial del consumo al pedir una muñeca. Así, tipológicamente, la mujer queda asociada al mundo de lo material, de la moda y del deseo inmediato, en oposición al mundo abstracto de las ideas y el intelecto, que queda reservado a los hombres.

Además, cabe resaltar la mención de Bonmarché, una tienda peruana que importaba productos de Francia. Ello vincula la representación de Fifi con una lógica de consumo[6]. Este aspecto resulta significativo, pues sugiere una asociación entre lo femenino y el interés material; en este caso, dicha relación se proyecta en una niña, lo que permite evidenciar cómo estas inclinaciones son atribuidas o socialmente inculcadas desde edades tempranas en las mujeres.

Por último, están los cuentos que muestran nuevamente a hombres cultos en determinadas áreas, pero que son burlados por las mujeres. Un ejemplo es el cuento "El arte" (1903) de Guillermo Holder Freire. En este, un escritor anhela reconocimiento por medio de sus obras, a la vez que también busca establecer una relación afectiva con alguna mujer. El interés de reconocimiento femenino se nota en el pensamiento del protagonista:

> Volvemos á la charla. Refiéreme entonces el plan de su novela "Sangre," que es realismo, realismo puro, con algo de naturalismo á lo Zolá; pero desde luego---según

[6] Al respecto, Velázquez (2013) menciona: "Después de la Guerra con Chile, la mercancía capitalista se ha convertido ya en el nuevo emblema de la urbe y empieza a ejercer su imperio, incluso sobre los cuerpos mismos" (p. 40).

> su opinión tocando el asunto con suma delicadeza. El novelista quiere entrar en los hogares más puros, su sueño dorado es creerse leído por una candorosa niña de quince abriles. (1903, n.° 15).

La mujer no aparece como un sujeto activo del campo literario, sino como un objeto que legitima la escritura masculina. Este gesto refuerza un estereotipo femenino de la mujer sin agencia intelectual, solo como sujeto reconocedor del talento masculino. Al mismo tiempo, hay una tensión significativa: el novelista quiere entrar en "los hogares más puros", pero desde una poética asociada al realismo y al naturalismo, corrientes que tradicionalmente han sido vinculadas a lo conflictivo y lo corporal. En ese sentido, la niña, quien no escribe, no opina, no interpreta, fundamenta su existencia para certificar que la obra, aunque realista y naturalista, sigue siendo "decente".

Con el paso del tiempo, el protagonista logra casarse y describe a su esposa de la siguiente manera:

> En seguida, el artista me pinta su vida de casado. Un idilio! Ella, morena, nerviosa, palidilla i astuta; con unos labios siempre dispuestos á estampar un tibio i afectuoso beso ojillos garzos, trasparentes, de muchísima intención i una voz de mando tan sugestiva .... ¿I el buen Edmundo? Edmundo es artista i me prueba con esto que el arte subyuga á las mujeres El arte! (1903, n.° 15).

En este pasaje, la esposa es descrita exclusivamente a través de rasgos físicos y sensoriales. Los adjetivos que la describen remiten a una feminidad asociada a cierta inestabilidad y a una inteligencia entendida no como racionalidad, sino como astucia, es decir, una forma menor de inteligencia. En la época, la mujer puede ser "lista", pero no "intelectual"; en ese sentido, su "voz de mando" no se interpreta como autoridad real, sino como parte de su atractivo, en cuanto se relaciona con la seducción. Además, se retrata a la mujer como alguien fácilmente impresionable, que no se vincula con el hombre por afinidad intelectual, sino porque queda "subyugada" por el arte que él produce. Sin embargo, este interés por su arte es olvidado rápidamente, como sugiere el final del cuento:

> Días después al atravesar una calle casi me veo bajo las llantas de un carruaje que se arrastra con velocidad ¿quién va dentro? ¿quién? Ella! La mujer de Edmundo con N ..... el banquero, aquel amigo protector del artista, que le colma qué hace? de beneficios! ¿I Edmundo escribe su novela, aquella cuyo plan me refirió, termina su cuadro modernista....-- Ah! de mi pecho se escapa entonces un grito de profundo desaliento ¡El Arte .... (1903, n.° 15).

En este fragmento, la mujer aparece como un sujeto en tránsito, que se desplaza entre lo artístico, representado por su esposo, a lo material, representado por el banquero. Su elección no valida al artista, sino que lo desautoriza: mientras Edmundo escribe su novela, ella se asocia al dinero y a la eficacia social. Desde la mirada del narrador, esta mujer encarna una traición doble: al amor y al ideal artístico. No se le concede una motivación propia ni una voz que explique su decisión; su acción es leída únicamente como confirmación de que el arte, por sí solo, no basta para retenerla. Además, esta transición no la convierte una figura autónoma, sino que se la culpa: ella es responsable del fracaso simbólico del arte y de la burla al artista.

En conjunto, los cuentos analizados dentro de esta categoría evidencian que la intelectualidad masculina se construye como un rasgo central de identidad, pero rara vez aparece desligada de la presencia femenina. Cuando las mujeres están ausentes, el hombre intelectual se presenta como figura autosuficiente, reflexiva y cercana a la voz del autor; sin embargo, cuando intervienen personajes femeninos, la intelectualidad del varón se ve puesta en crisis a partir del deseo de reconocimiento afectivo. Así, la mujer funciona reiteradamente como complemento emocional del talento masculino, sin acceder a un lugar equivalente dentro del campo intelectual. Incluso cuando se les atribuye sensibilidad artística o interés por

la cultura, estas cualidades se mantienen en un plano privado y con una menor importancia que en el plano masculino. Del mismo modo, los relatos refuerzan una dicotomía persistente entre la mujer ingenua, ignorante o materialista y el hombre culto, creador y sensible.

2.6. Cuentos vinculados al trabajo y al dinero

Esta es la categoría en la que se tienen más cuentos, en total, veintiocho. De ellos, once están centrados en la representación de masculinidades; en específico, se retratan personajes masculinos en pobreza, que sufren por su situación o se lamentan por haber decidido dedicarse a las humanidades, como el arte o la literatura. Así, la mayoría de personajes masculinos se dedican a trabajar en horarios extenuantes o dedicarse a actividades delictivas, como el robo o el engaño.

En los cuentos donde aparecen personajes femeninos hay diferentes tipos de representaciones. En primer lugar, se pueden mencionar los relatos que muestran personajes de avanzada edad con intervención directa en la trama. Estas tipificaciones muestran diferencias, ya que, dependiendo de lo que buscaba el escritor, se presentan mujeres pobres o interesadas en la fortuna. Para este último caso, se tiene como ejemplo el cuento "El amor de Armando" (1903) de Jorge Miota. En él, se tiene a la suegra interesada, una figura recurrente en la literatura de la época, que está en contra que su hija establezca una relación con el protagonista debido a su situación económica:

> Doña Dorotea emocionada habló entonces á su vez, de su pasado; del padre de Eloisa, del suyo; citó nombres conocidos, hizo referencias de personas, de hechos i de casos, exclamando al fin con un gesto de dolorosa resignación á la vez que con un aire profético: Ah! Don Armando, cuando una es pobre, hasta los perros la ladran.... Perdone U. la expresión; pero .... (1903, n.° 6).

Como se ve, la señora intenta sostener su dignidad evocando el pasado: los nombres, los vínculos familiares, las referencias a personas conocidas funcionan como un esfuerzo por demostrar que la pobreza es una circunstancia sobrevenida y no una condición que seguirá en el futuro. La frase final muestra que la pobreza no solo implica carencia material, sino una pérdida del lugar social que afecta de manera particular a la mujer mayor, quien pone sus esperanzas en el matrimonio de su hija. Además, la frase "hasta los perros la ladran…" implica una vulnerabilidad del cuerpo, que al ser pobre es despreciado por todos, hasta por los perros.

A pesar de los intentos del protagonista de congraciarse con la señora Dorotea, esta sigue apoyando al pretendiente rico de su hija. Cuando Armando sale de la casa, descubre a su amada, Eloisa, tener cercanía física con el otro hombre interesado en ella: "En ese momento la voz tiple del diputadito vino á herirle los tímpanos como un silbido cruel. Abrióse la puerta i apareció Ricardo amorosamente entrelazado de la cintura de Eloisa..." (1903, n.° 6).

En la cita, la mujer es presentada como alguien igual de interesada que su madre, que ilusiona al protagonista, pero que al final elige guiada por una lógica económica antes que emocional. La escena está cargada de ironía: el diminutivo "diputadito" y el tono cruel con que se percibe su voz refuerzan la idea de un poder pequeño pero efectivo, sostenido por la posición y el dinero del rival romántico. Así, el relato carga al personaje femenino de una culpa simbólica: su unión con Ricardo funciona como confirmación del fracaso moral del mundo, donde el amor sincero queda desplazado por el poder económico.

En el caso de la representación de personajes en la miseria se tiene, de manera ilustrativa, el cuento "El pasado muerto" (1904) de Jorge Miota, donde se retratan a dos ancianos que están en la pobreza, a punto de ser desalojados:

> Pero un viento de inclemencia habia triste condición de simples arrendatarios; cambiado la topografia de sus campos, borrado caminos tantas veces trillados por

> ellos i, secando las parras, implantado en pleno corazón de su propiedad ! Hoi, el contínuo batir de las máquinas perturbaba su reposo, las chimeneas ahumaba el azul sereno i límpido de su cielo i grupos de operarios, de zarza azul, dada una refineria de azúcares se alborotaban los patios desde temprano. (1904, n.° 55).

Un aspecto a considerar es que en este conjunto de relatos muchos autores aprovecharon la temática a tratar para denotar ideas relacionadas al anarquismo o a la explotación laboral producida por la "modernidad". Es por esa razón que muchos de los personajes que se verán son miserables, con trabajos mal pagados y siendo desechados por las clases altas limeñas. En este caso, la transformación del espacio no representa progreso para ellos, sino la pérdida de su estabilidad, antes relacionada al trabajo del campo. En ese sentido, los viejos no producen ni se integran al nuevo orden económico, sino que son residuos de un sistema que ya no los necesita.

En esa línea, se tiene el cuento "La muerte" (1907) de Octavio Espinosa y G., el cual narra los últimos momentos de vida de una trabajadora negra anciana. Pancha, la antigua esclava, es descrita de la siguiente manera:

> Tenía la viejecita, negra como un carbón, noventa y dos años que ya pesaban sobre sus huesos como una montaña, como esa montaña gris y opaca que á su derecha exhibía sus picachos y sus rocas; el invierno último la había casi baldado por completo; sus piernas no la servían para nada, y sus brazos, como las aspas de un molino abandonado, apenas si de tarde en tarde se movían. (1907, n.° 198).

El fragmento construye a la anciana como un personaje con desgaste extremo, tanto por la comparación con el paisaje árido que la rodea como por el énfasis en su avanzada edad. Se describe la inutilidad de sus piernas y la poca movilidad de sus brazos, lo que la coloca en un mismo proceso de deterioro que el espacio en donde se encuentra. Además, el adjetivo "negra como un carbón" añade una dimensión simbólica ambigua. Por un lado, refuerza la imagen de dureza corporal; por otro, remite a un desprecio racial, con lo cual se la asocia a la marginalidad y a la pobreza.

El tema de la discriminación racial se refuerza con el diálogo del dueño de las tierras: "-Mama Pancha: muy pronto has de irte al otro mundo.... Y se rió el blanco, como si hubiera dicho un chiste." (1907, n.° 198). No se trata solo de falta de compasión, sino de una expresión de poder: el sujeto blanco puede burlarse de la muerte del otro porque ocupa una posición de dominio social y económico, en donde la muerte de una empleada incapacitada no lo afecta directamente. Pancha, al ser una mujer que ya no sirve ni puede aportar en el sistema laboral, ya no se la valora ni se la respeta. Así, el texto pone en evidencia un orden social jerarquizado en el que se expone una violencia cotidiana que legitima la exclusión y el desprecio hacia los cuerpos racializados y ancianos.

Otra representación que resulta interesante es la de la madre relacionada con el ámbito económico familiar. En esta tipificación se tienen dos figuras: la madre que resulta una carga para el varón o la madre que sufre por la miseria. Como ejemplo general del primer caso, se tienen cuentos como "La hechicera" (1903) de Felipe Sassone, donde una bruja le concede la oportunidad a una madre de elegir solo cinco dones para su futuro hijo:

> Llevando sus cinco flores salió tu madre mirando con pena las que dejaba, que ella, colmarte hubiera querido de felicidad completa. Al llegar á la salida vió un botón de oro grande i hermoso. ¿Qué flor es esa? preguntó. La del dinero, la dije; la aflijida señora, yo la quiero, la quiero para mi hijo. oh! exclamó sollozando No es posible, respondí calmándola, el Destino se la niega; tu hijo no tendrá dinero. I por eso no le tienes i por eso eres pobre, i yo no te hablo del porvenir porque no podrás pagarme, i te dejo, i te desdeño, vete, vete, pobretón, pobretón. I la vieja canija haciendo un repugnante jesto de desprecio desapareció sumiéndose en la pared. (1903, n.° 7).

En el fragmento, la representación de la madre sigue los parámetros establecidos socialmente: es alguien abnegada que busca la felicidad del hijo. Ella se lamenta de no haber escogido el dinero, consciente de la importancia de este en la realidad del periodo. En contraposición a su figura, está la hechicera, alguien descrita como vieja y desagradable. Ella representa el desprecio por su pobreza, explicando sus causas en el relato que le cuenta.

Asimismo, el protagonista del cuento es un artista y, en relación con la decisión de su madre de no elegir el don del dinero, carece tanto de éxito como de estabilidad económica. Resulta importante señalar que, a inicios del siglo XX, el arte no constituía un oficio rentable, por lo que la mayoría de quienes optaban por esta vocación llevaban un estilo de vida modesto. Es precisamente en este periodo cuando el artista comienza a insertarse en la lógica del sistema capitalista y advierte la dificultad de subsistir únicamente de la creación literaria. En consecuencia, muchos de ellos recurren al periodismo como medio de sustento, en un contexto en el que la prensa empezaba a profesionalizar la labor periodística.

El escritor Felipe Sassone utilizaba este tema constantemente, por lo que la mayoría de cuentos aquí seleccionados provienen de dicho autor.

Un caso concreto de la madre como carga para el varón aparece en el cuento "Juan Manuel" (1903), nuevamente, de Felipe Sassone. En este, Juan Manuel es un trabajador explotado que trabaja varias obras con un sueldo precario:

> Juan Manuel era un buen muchacho. De linaje oscurisimo, de pobre familia había nacido en la miseria i hubiera continuado en ella á no ser por el empleo modestisimo, que á los dieciocho años con siguiera en una huerta en los alrededores de Lima: ganaba sesenta centavos diarios, i con tan miserable salario apenas podía mantener á su anciana madre i pagar el cuartucho que les servía de hogar. (1903, n.° 41).

La descripción tiene un claro tono racial, lo que refuerza la creencia de la existencia de un vínculo entre la clase social y el tono de piel. Juan Manuel es oscuro y, por ende, él y su familia tienen menos oportunidades laborales que los ayuden a salir de la pobreza. Así, se plantea que la miseria está condicionada por factores ajenos a la voluntad de las personas: se te otorga un rol dentro de la cadena social dependiendo de aspectos dados por nacimiento. En el fragmento, además, se tienen la primera mención a la madre, acompañada del adjetivo "anciana", lo que se suele asociar a la necesidad de protección y a la enfermedad:

> [...] i miserable, tiritaba la moribunda, exhalando mui débiles quejidos: era la madre de Juan Manuel. Este á los piés de la mal llamada cama, meditaba, mui apenado, con la cabeza entre las manos: su madre se moría del pulmón, no vería el sol del día siguiente, i sólo podía salvarla un remedio que poco antes recetara el médico de los pobres; pero costaba más de un sol, i Juan Manuel sólo tenía cuatro reales. (1903, n.° 41).

Juan Manuel tiene un trabajo, es decir, cumple con su deber con la sociedad; sin embargo, esto no le otorga la oportunidad de salvar a su madre, quien sufre de tuberculosis. Como se ha visto anteriormente, esta enfermedad era común en el periodo y afectaba a todas las clases sociales; sin embargo, a diferencia de otros cuentos donde la tuberculosis idealiza la belleza de las mujeres jóvenes, en este relato la enfermedad aparece como una sentencia de muerte hacia la mujer anciana. Acá la pobreza pasa los límites: ya no solo precariza su modo de vivir, sino que también decide la muerte. Así, la madre aparece como víctima final del sistema, un cuerpo agotado y moribundo que encarna el destino de los pobres, es decir, la imposibilidad de decidir sobre sus vidas. Además, la medicina, que es símbolo del progreso, está presente, pero resulta inútil porque el dinero establece el verdadero límite: el remedio existe, pero es inaccesible.

Cuando el protagonista va a buscar a alguien que le preste dinero, se encuentra con un amigo que lo instiga a ir a una casa de apuestas. Cuando comienza a ganar dinero, su ambición lo ciega y llega a perder todo. En ese sentido, el dinero aparece como un objeto que

puede encandilar hasta al alma más pura. Al llegar a casa, alcoholizado, ocurre lo siguiente: "Juan Manuel se dejó caer pesadamente en el santo suelo i durmió la borrachera; á la mañana siguiente, cuando despertó rodeado de monedas, sólo oyó el zumbido de las moscas, que revoleteaban alrededor del cadaver de su madre." (1903, n.° 41).

Con este hecho, el trabajo mal pagado se cruza con la del azar como falsa salida de la pobreza, y el sentido trágico del cuento se intensifica. Juan Manuel despierta rodeado de monedas, aquello que faltó cuando la vida aún podía salvarse aparece ahora en exceso, pero no representa la salvación. Las moscas alrededor del cadáver de la madre subrayan la absoluta indiferencia del mundo ante el sufrimiento del pobre, quien muere en soledad ante la falta de un sistema económico igualitario en el país.

Un relato muy similar al anterior es "Un día de paz" (1903) del escritor Guillermo Holder Freire. Se trata de un cuento con tintes anarquistas, en donde el protagonista es un obrero que busca fervientemente un día de paz y de igualdad social. Antes de pasar al análisis de la representación femenina, es interesante notar las prácticas lectoras de la clase obrera del país:

> Entretanto Juan gasta en la publicación de folletos sus ahorros: es necesario dar á su idea todo el apoyo que se pueda, es preciso hacer todo lo posible para que sea conocida de todo el mundo..... Un plan de reforma que fije las horas del trabajo, que estatuya las obligaciones del obrero, los deberes del patrón. (1903, n.° 20).

Como se evidencia, incluso con su salario mísero, los obreros invertían en la difusión de ideales para el movimiento anarquista. Durante inicios del siglo XX, hubo mucha prensa de esta índole, y periódicos anarcosindicalistas como *Los Parias* (1904-1910) se repartían gratuitamente, con el objetivo de que las clases obreras tuvieran acceso a la lectura.

Siguiendo con el texto, se presenta a dos personajes femeninos: la esposa de Juan y su madre. Al igual que el cuento anterior, la madre de Juan se encuentra enferma y postrada en una cama: "En las tardes, Marta, su mujer, baja á charlar con ellos. La desespera estar arriba, sola, al lado de la vieja tullida, de la madre de Juan que todo el dia se lo pasa gruñendo, quejándose, irascible siempre." (1903, n.° 20).

Como se observa, la madre enferma no es representada bajo una mirada de lástima y pesar, sino que se la retrata como alguien que causa enojo y malestar en el hogar, tanto por su actitud como por la carga que genera a la dinámica familiar. Marta, la esposa, se muestra irascible, ya que, al ser mujer, queda relegada a cuidar a su suegra, que incluso su propio hijo no soporta: "A Juan también le molesta, no hai vez que suba que ella, estirada sobre el colchón no refunfuñe, no le eche en cara el abandono en que la tienen." (1903, n.° 20).

Juan salvó a un obrero joven de morir aplastado en la mina, Colás, a quien decidió aceptar en su hogar. Al estar tanto tiempo dedicado al trabajo y a la difusión de sus ideales laborales, no se da cuenta que su esposa lo engaña con Colás, hasta que los descubre:

> Un ruido ligero le hace volver el rostro i ve á Colás que escapa, como una sombra, por la puerta de la herrería. I Juan se acerca á su mujer, extraña emoción embárgale la voz. / -El herrero tiembla. Después llevándose las manos á la cabeza en un supremo arranque de desesperación lo comprende todo..... (1903, n.° 20).

En la cita, la mujer aparece como agente de la ruptura, pero el texto no se limita a una condena individual, ya que también expone la fragilidad del obrero, vulnerable no solo a la explotación económica, sino también a la traición afectiva. No solo está herido por la traición de la mujer, sino también de Colás, quien ha traicionado uno de los pilares de sus ideales: la confianza y colaboración mutua entre obreros. Entonces, para el cuento, el obrero no solo es menospreciado en el ámbito laboral, sino también en el espacio que debía ofrecerle refugio.

Otro cuento del mismo autor es "Nando" (1904), el cual resulta interesante por la narración femenina que ofrece. En él, una madre le cuenta su historia a un oyente anónimo: "Me llamo Juana Domedal i tengo 35 años. Apúntelo usted. Juana Domedal de 35 años,

cigarrera." (1904, n.° 81). Las cigarreras eran mujeres encargadas de la elaboración manual del tabaco, un trabajo repetitivo y desgastante físicamente. La percepción que se tenía de ella era ambigua. Por un lado, se reconocía que era una mujer que trabajaba y se ganaba la vida honradamente; por otro, el hecho de trabajar fuera del hogar, en una fábrica, hacía que muchas veces se la mirara con condescendencia, asociándola a una feminidad "ruda", sacrificada, alejada del ideal burgués de mujer doméstica, delicada y protegida.

Juana cuenta que tiene un hijo que se quedó ciego a causa de la gota, y que tiene un talento excepcional para el violín. A pesar del desprecio que recibe por pedir limosnas, Juana considera que su hijo es feliz. No obstante, los problemas inician cuando hay una huelga en la fábrica donde trabaja, y, a la par, Nando cae enfermo:

> Cuando empezó la huelga..... sí, señor, la huelga de las cigarreras, yo fuí una de las pocas que quiso volver al trabajo. Puede usted pensar que intentaba esto solo por mi Nando; por él qué no hubiera hecho yo!.... No me dejaron. Reunidas á las puertas de las fábricas amenazaban á la que pretendía entrar; habían algunas madres, que, como yo, lloraban para que las dejaran ganar su mísero salario.....También tenían hijos, ¿me escucha usted? pero no; no las dejaban.....¡pobres madres! (1907, n.° 81).

Tipológicamente, la mujer obrera aparece aquí dividida entre la solidaridad y la lucha por condiciones justas. La huelga, que en otros discursos anarquistas se presenta como herramienta que ayuda a lograr cierta equidad, aquí se muestra desde otra perspectiva: para las madres pobres, dejar de trabajar significa dejar de alimentar a sus hijos. Si bien el salario es mísero, es lo único que les permite mantener a sus familias. Las intenciones del escritor, quien era anarquista, quedan claras en este fragmento: considera que las huelgas son importantes, pero entran en conflicto con las necesidades inmediatas de los trabajadores, quienes, en casi todos los casos, son gente pobre que no puede subsistir sin el sueldo diario.

Cuando la situación llega a su límite, Juana recurre al padre del niño, quien resulta ser un hombre perteneciente a la clase alta del país. Este le niega la ayuda, le dice que no recuerda al niño y que le da unas monedas de poco valor. Ante esto, Juana decide robar con tal de salvar la vida de Nando: "Cuando me marchaba i él no me veía, les eché mano con ligereza.....Era un anillo, una cadena, un reloj; mucho oro i una piedra que brillaba tanto!....." (1907, n.° 81). En este pasaje, la figura de Juana queda definida por una relación profundamente asimétrica con el padre de su hijo. Los objetos robados no están descritos con lujo, sino con asombro. Juana sabe que ahí está la vida de su hijo convertida en cosas. El contraste es claro: para él, esos objetos son adornos; para ella, son tiempo, medicina, posibilidad de salvar a Nando.

Al final, Nando muere y la mujer es detenida por el robo, hasta que el padre de su hijo decide levantar los cargos. Juana queda sin ganas de vivir, recluida en un hospicio desde donde cuenta su historia. En el relato, la falta de condiciones equitativas impacta directamente en la desesperación y sufrimiento de la figura materna, quien se ve incapacitada de brindar ayuda a su hijo, producto de la falta de dinero.

En un cuento similar, "La muñeca rubia" (1906) de Andrés A. Aramburú (hijo), se muestra a una madre que mendiga junto a su hija en la calle. La pequeña mira a un comerciante que vende diversas cosas, entre ellas, una muñeca que le llama la atención. La descripción de la madre resalta la miseria de su vida:

> [...] que hicieron un peso considerable en la faltriquera mugrienta de una mujer, que sentada en el escondrijo lóbrego de una escalera, envuelta en harapos i oculto el rostro blanco entre los pliegues de un manto raído i pringoso, vigilaba las labores de la muchacha que trabajaba sin descanso. (1906, n.° 145).

Este fragmento refuerza la construcción tipológica de la mujer pobre asociada a la marginalidad urbana, mediante una descripción degradante del cuerpo y del espacio. Las características que se presentan insisten en una pobreza visible, casi corporal, que ya no se

limita a la carencia económica, sino que se proyecta como signo de exclusión social. Así, el énfasis en la suciedad y el deterioro sitúa a la mujer en los márgenes del orden urbano y moral. De manera similar, se describe a su hija:

> Todos vosotros conocéis á la niña mendiga; mil veces os habrá salido al paso implorando un céntimo i mil veces quizá la habréis rechazado indignados de que os interrumpiera en el camino, sin reparar siquiera en la delicadeza de sus facciones, en las que la misma anemia i la tuberculosis incipiente, descubren la pureza i corrección de los lineamientos, que acusan aristocracia de origen i hacen pensar en los frutos de la desgracia ó del amor delincuente. (1906, n.° 145).

En este pasaje se construye la figura de la niña mendiga a partir de una apelación directa al lector, la cual fija al personaje como un tipo reconocible, habitual en el paisaje urbano de la época, cuya presencia es constantemente ignorada. La mención de la "aristocracia de origen" establece una jerarquía entre la mendiga y otras figuras de la pobreza. No se trata de cualquier niña pobre, sino de una que puede pertenecer a la clase alta. La compasión que el texto solicita al lector no se centra en el sufrimiento en sí, sino en la idea de una desgracia que ha afectado a un alguien destinado a otro lugar social.

Finalmente, la alusión a los "frutos de la desgracia o del amor delincuente" podría referir a la herencia de los malos morales entre generaciones. La niña aparece como consecuencia de una falta previa que no es su culpa, pero que marca su existencia desde su nacimiento. La diferencia entre ella y una niña aristócrata es cuestión de azar, sin que ellas sean responsables de la situación en la que nacieron. Otra posible interpretación de la frase es que el padre sea aristócrata, y el "amor delincuente" al que se refiere podría aludir a un abuso sexual de un hombre poderoso ante la mendiga, una mujer vulnerable que no puede recurrir a ninguna instancia a buscar justicia.

La madre decide comprarle la muñeca a su hija, aun cuando ello implica sacrificar su propia alimentación durante algunos días, anteponiendo la felicidad de la niña a cualquier necesidad personal. De este modo, la maternidad aparece como un motivo constante a lo largo de los distintos cuentos, donde se retrata a madres abnegadas, entregadas por completo al bienestar de sus hijos. El relato concluye con la siguiente escena: "I mientras el vendedor callejero recontaba las monedas, las pordioseras, arrastrando sus chanclas, iban felices á prisa, mui aprisa, como la gente adinerada, que marchaba hacia los salones, hacia los teatros, hacia los paseos." (1906, n.° 145).

En la cita se propone una comparación entre ellas y la gente adinerada: por un instante, las pordioseras imitan el comportamiento de los sectores acomodados que se dirigen a espacios de ocio. Esta imitación refuerza la diferencia de clases, ya que pone en evidencia que ambas circulaciones ocurren en una misma ciudad, pero hacia mundos radicalmente distintos.

Además, se evidencia el estallido del consumo de bienes en la ciudad, relacionado con la lógica del consumo, en donde la urbe representa un gran bazar, donde no solo la gente adinerada compra objetos, sino que también los pobres se encuentran alineados ante esta ideología mercantilista. En el caso del mundo representado del texto, el consumo de la muñeca representa un sacrificio, pero aún así decide comprarla, lo que indica la hegemonía mercantil en la Lima de la época.

Otro tipo de representación es el de la mujer joven relacionada con varones insertos en el ámbito laboral. Tres de los cuentos muestran personajes femeninos que contrastan fuertemente con los hombres, ligados a la dureza y trabajo, al ser ellas las que son descritas con delicadeza o las que se quedan en el hogar. Por ejemplo, en "Raza nueva" (1904) de Guillermo Holder Freire, un joven narrador vive en un departamento en el que se hospedan diferentes tipos de personas, generalmente, trabajadoras:

> A ambos lados, pequeñas i sucias tiendas parecen cobijarse bajo la sombra que proyecta el gran edificio; son dos desheredados de la fortuna sus habitantes: a la diestra un viejo ebanista, que talla noche i día nudosos troncos, seca i crugiente madera que el torno labra lentamente; á la siniestra un sastre paliducho i débil, que como un autómata hilvana, surce i remienda, sentado á la puerta de su tienda. Son dos tipos que pregonan la miseria, aquella miseria tenaz como el cancer, i que roe lentamente las capas de aquella sociedad vejada torpe. (1904, n.° 52).

Aunque las figuras son masculinas, la escena dialoga con el conjunto de representaciones de la pobreza presentes en esta categoría, donde el trabajo mal remunerado conduce a una existencia degradada. La miseria no es resultado de la inacción, sino de un sistema que mantiene a ciertos sujetos en una labor que no ofrece verdaderas oportunidades de crecimiento, fijándolos como restos de un orden social que no funciona.

En contraste con esta representación miserable, se tiene la casa situada al frente del hogar del narrador, en donde su vecina, una pianista joven, vive en un hogar perteneciente a la clase alta:

> Ciertas noches, cuando nadie puede verme, atizbo tras el cortinaje de mi ventana lo que pasa al frente, donde mi vecina, la pianista. Una salita profusamente iluminada me hace vis, distingo á la madre, una obesa señora que dormita en un amplio sillón; en una mecedora el hermano lee la Gaceta de la tarde […]. (1904, n.° 52).

En este fragmento, la mujer se asocia al espacio privado, donde la música funciona como marca de distinción de clase y refuerza la asociación de lo femenino con una sensibilidad artística. Los roles de género quedan marcados en la escena: la mujer toca el piano, una actividad considerada elegante y femenina en el periodo, mientras que el hermano lee un periódico, actividad asociada al plano de la intelectualidad y el mundo letrado, reservado para las figuras masculinas. Un detalle curioso es que el personaje masculino lee “la Gaceta de la tarde”, ya que en algunos periódicos se tenían dos ediciones dependiendo del momento del día: una en la mañana y otra en la tarde, lo que evidencia el sistema editorial de la prensa del periodo.

A diferencia de la cita anterior, donde el escenario transmitía desolación y degradación social, en esta ocasión el hogar refiere tranquilidad y ventura, lo que se condiciona por la diferencia marcada en el modo de vida de las distintas clases sociales representadas. No obstante, ocurre un hecho que disminuye la diferencia entre ambos escenarios, debido a que se realiza un embargo en contra de la familia adinerada:

> Se trata de un embargo i hasta me siento en aquel instante menos predispuesto contra aquellos esbirros, pero de pronto, con un estrépito violento, se abre una ventana i se asoma ella, la de los cabellos negros; tiene encendidos los ojos, un fuego extraño brilla en sus miradas, por sus mejillas corren abundantes lagrimas; i cuando el carretón se pone en movimiento i el piano marcha, ella, como una leona enjaulada a quien le roban sus cachorros, lo ve alejarse, perderse, desaparecer tal vez para siempre. (1904, n.° 52).

La escena del embargo convierte a la mujer en el centro afectivo y simbólico del conflicto. La comparación con “una leona enjaulada a quien le roban sus cachorros” intensifica esta representación al inscribir a la mujer en un registro maternal. El piano, más que un objeto, aparece como una extensión de su identidad y de su mundo interior. Asimismo, el piano tiene el valor del estatus social, ya que solo los de las clases media-alta o alta podían tener uno en su hogar, por lo que al perder el instrumento, la vida burguesa del personaje se va con él. Además, el embargo se presenta como una igualdad forzada entre clases, en tanto suprime de manera abrupta la distancia que las separaba. No se trata, sin embargo, de un gesto orientado a la justicia social, sino de una nivelación negativa que se produce a partir de la pérdida de privilegios y de la irrupción de la carencia en un espacio que antes estaba protegido.

Un cuento en el que también se hace énfasis en la diferencia de clases es "El caballero errante" (1905) de Guillermo Holder Freire. En este, un personaje semejante al Quijote se dirige a una receptora aristócrata femenina. El relato sirve claramente para exponer las denuncias del autor, quien solía escribir textos relacionados al anarquismo:

> […] Hecha como estábais á las viejas formas de una cansada poesía no podíais apreciar las audacias de estos tiempos en que la Realidad i el Naturalismo echan por tierra los viejos de autores soñadores i románticos; oponíais á mis razones, señora, las vallas de una filosofía muerta; os ceñíais al budhismo de un Shoppenhauer sombrío i triste, ó al místico delirio de un Kempis. Os reíais con sarcasmo del gran Nietszche i de sus ideas..... Con aire de triunfo levantábais la Biblia depurada i ante tan tenaz barrera cedía y os dejaba dueña del campo. Os ví reír muchas veces creyendo en mi derrota. (1905, n.° 136).

Claramente, la mujer representa el orden social dominante, regido por un pensamiento y religión castrantes. Su actitud está cerrada al diálogo, lo que se representa en el levantamiento de la Biblia como una barrera que marca distancia entre ella y el protagonista, representante de la clase trabajadora del país. Mientras él representa el cambio y el realismo, ella sigue ejerciendo poder mediante estructuras injustas y tradicionalistas, cerradas a la equidad.

Así, la figura femenina encarna la estabilidad de un orden que se resiste a ser transformado, mientras el sujeto masculino queda vencido no en el plano intelectual, sino en el social: "Dejad de creer, castellana, que la Humanidad es una muchedumbre doliente i aflijida; dejad de creer en el altruísmo que guía á los demás. ¡No penseis que el Socialismo es el grito de odio de la plebe enfurecida!" (1905, n.° 136).

En el cuento "La herencia" (1905) de Luis Esteves Chacaltana, un abogado especializado en herencias familiares nota con desconsuelo las rupturas familiares a raíz de los problemas financieros. Él está en una relación con una joven descrita como bella y delicada, que no sale de su hogar, y con quien piensa formar una familia. Cuando va a trabajar, la realidad con la que se enfrenta lo desalienta de la idea de establecer lazos más formales con su pareja:

> Fue el último de todos. i bien pueden creerme, aquel dinero me parecio el precio pagado para romper con últimos vinculos de la sangre, para destruir las más santas afecciones, para desgarrar todos los lazos que constituyeron una familia. (1905, n.° 114).

El pasaje construye la desintegración de la familia bajo la presión de la miseria y del interés material. Así, los lazos familiares se vuelven vulnerables ante la necesidad económica, lo que refuerza una visión crítica del autor, ante una realidad donde el dinero tiene más importancia que las relaciones humanas. En la siguiente cita, el personaje expone sus temores:

> I he aquí por qué temo formar un hogar… Mañana la ambición de nuestros nietos destruirá el edificio formado por el amor; sin embargo por ahí me aguardan unos ojos negros..... En siendo felices nosotros ¡que importa lo demás! Ya ves: tambien soi egoista á mi modo..... (1905, n.° 114).

El temor a formar un hogar no se explica solo por una experiencia personal, sino porque su trabajo ha formado una conciencia que percibe a la familia como una construcción frágil, destinada a ser destruida por la ambición y el interés de las generaciones futuras. No obstante, el personaje se reconoce como egoísta al recordar a su amada y preferir el amor, el cual se muestra como un refugio frente a la destrucción familiar monetaria.

El último cuento en esta línea es "Por diversos caminos" (1904) de, nuevamente, Luis Esteves Chacaltana. En este, la diferencia entre las descripciones de los personajes es marcada: se tiene a un obrero envejecido y a una hermana joven que labora en un hospicio. Se verá, en primer lugar, la descripción del obrero:

> Antiguo obrero mecánico que había dominado en la fragua al hierro resistente con el esfuerzo de sus muslos, verse ahora reducido á la impotencia, doblegado por la ataxia que imprimía á sus miembros movimientos convulsos, extemporáneos i contrarios á su voluntad, á esa voluntad enérgica que aún sobrevivía en el alma de aquel cuerpo enfermo, inactivo, i que ahora se arrastraba tristemente por los salones i las avenidas del Refugio. (1904, n.° 90).

Se hace énfasis en su antigua fuerza física, lo que remite a un pasado de productividad que ahora contrasta con su evidente deterioro corporal. Esta enfermedad denota una crítica social: el obrero ante útil y fuerte, es descartado y olvidado cuando ya no tiene fuerzas para trabajar. Esto explica su reclusión y abandono en el Refugio, incapaz de proveer mejores condiciones para su vejez. En este espacio, que parece ser un hospicio de ancianos o algún lugar privado de cuidado, es donde aparece la hermana Rosario:

> Hasta aquel misántropo del viejo Javier había sonreído, cuando ya puesto en pie fué conducido á una de las avenidas del jardín por la hermana Rosario: una rubita delicada i tierna, frágil como un lirio i consoladora como una plegaria; á su lado el obrero rudo é impotente sentía desbordarse en su alma torrentes de ternura; no comprendía como aquella criatura tan sutil, tan etérea, pudiese concretarse con tal afán, con tal ahinco á las prescripciones de su regla, una regla tan austera! (1904, n.° 90).

Esta descripción contrasta con la provista anteriormente, de una derrota del cuerpo del obrero se pasa a la esperanza y bondad representada por el personaje femenino. Incluso un hombre "misántropo", resentido y miserable, es humanizado momentáneamente por medio de su figura. Rosario es bella, pura, espiritual y sacrificada, además de poseer una fragilidad física que refuerza la diferencia con el cuerpo antes fuerte del trabajador.

El tono crítico del cuento se hace más evidente cuando aparece Mauricio, un trabajador "intelectual", el cual se sugiere que también será olvidado por la sociedad:

> Mauricio, tu también mi Mauricio, has sido vencido por la vida; también tus fuerzas, tus grandes fuerzas intelectuales han sido trituradas por el engranaje social; tus ideales los ha evaporado la injusticia, como el esfuerzo doblegó mis brazos, debilitó mis piernas i distendió mis músculos enervándolos para siempre. [...] Javier el obrero del esfuerzo muscular; Mauricio el obrero del esfuerzo intelectual, ambos llegaban por diversos senderos al mismo fin; á sepultarse en el olvido. I á su lado, de pie, con los ojos empañados por las lágrimas la hermana Rosario, la ardiente heroína del sa crificio los contemplaba tristemente; pero por encima de esas angustias, sobre aquella desolación los ojos azules dela hermana eran como la esperanza en un mundo mejor irradiando sobre todas las injusticias i todas las miserias. (1904, n.° 90).

Para ambos personajes masculinos, la sociedad aparece como una máquina que tritura tanto el cuerpo como el pensamiento, sin distinguir entre fuerza manual e inteligencia. Ambos personajes son descritos como sujetos que han entregado sus energías, corporales o intelectuales, a un sistema que no ofrece reconocimiento ni una retribución justa. Frente a esta derrota simbólica se erige la figura de la hermana Rosario, construida como contrapunto moral y simbólico. Si bien su presencia no brinda salvación a los obreros, ella introduce la esperanza puesta en un mundo más justo para todos. Así, el texto articula una lectura crítica de la sociedad que destruye cuerpos e ideas, al tiempo que deposita en la figura femenina la función religiosa de consolar y esclarecer la posibilidad de justicia en un mundo divino.

Por otro lado, hay cuentos que, a diferencia de los anteriores, muestran personajes femeninos jóvenes interesados en la fortuna de los varones o que se burlan de los trabajadores pobres. Por ejemplo, "El ramo de violetas" (1904) de Luis Esteves Chacaltana muestra a una joven modelo de la lectora aceptada para inicios del siglo XX:

> Pues bien, entre todos aquellos clientes figuraba una rubita, de ojos azules como el indigo; labios rojos como cereza; una espigita de oro; voluble, ingenua, espiritual: grande apasionada de los folletines i de las aventuras romancescas me interrogaba con frecuencia sobre los sucesos más resaltantes, como los crímenes por amor o por celos, los raptos, en fin sobre todo aquello que puede alborotar una cabecita de quince años romántica i soñadora [...] (1904, n.° 68).

Esta lectora está asociada a la juventud, ingenuidad y emocionalidad, sin poseer un matiz crítico sobre su lectura, es decir, lo que lee funciona únicamente como un estímulo para su imaginación. La literatura, en su caso, es permitida porque se le considera pasajera y carente de formación crítica. En esa línea, se tiene una mirada despreciativa hacia las mujeres que leen novelas populares, como las novelas de folletín, las novelas de aventuras románticas, entre otras. Su lectura entra en contradicción con el sector letrado cultivado, ya que se considera que estas lectoras femeninas que se critican no tienen formación para apreciar las grandes novelas, y solo sirven para el consumo banal.

Siguiendo con la descripción, los rasgos remiten a una feminidad frágil y atractiva, lo que aceptado y respetado en círculos sociales acomodados, a los cuales se infiere que pertenece el personaje, ya que, además de saber leer, posee el dinero para realizar compras de folletines y novelas.

El protagonista del relato es un repartidor de diarios que se enamora de la joven; sin embargo, es consciente de la diferencia que los separa y que, para él, imposibilita la relación:

> A veces, en mis delirios, pensaba que el amor podría unirnos; salvar los abismos que nos separaban; que el óleo de un puro sentimiento lavaría no sé qué culpas por las que había nacido tan infeliz ya purificado, lavadas aquellas manchas de la miseria, podría llegar hasta ella; más luego la realidad, la amarga realidad me arrancaba de mi ensueño. (1904, n.° 68).

Como se ve, aparece nuevamente la idea de la herencia social, de la desdicha causada por el azar de haber nacido en la pobreza. El amor surge como una fuerza que podría purificar su alma, acercarlo a la nobleza de la joven, siempre y cuando esta lo acepte. No obstante, la realidad difiere, ya que cuando el joven le entrega un ramo de flores, la chica piensa que ha sido otro hombre el que se la ha enviado. Para ella, no existe la posibilidad de que una joven de clase baja como él pueda estar interesado en ella. Así, se rompe la posibilidad de redención social por medio de la relación afectiva entre clases diferentes.

En otro relato, “Como un crimen” (1905) de Domingo Martínez Luján, un joven estudiante de medicina se enamora de una chica aristócrata. Desde el inicio, se muestra la indiferencia de la joven por la carencia de modales del personaje masculino:

> Entre Vitalio i Angela existía, pues, por tácito compromiso, un secreto que á ésta podía interesarla poco, pero que á Vitalio le interesaba mucho como que era el secreto de su pasión. Angela, seguramente, reparó en las maneras sin disciplina, en el porte sin corrección, en las manifestaciones casi ridículas del erotismo cursi de Vitalio, porque á las veces, mirándole, sonreía hasta la comisura de los labios con irónico sonreír. Mejor expresado no le miraba á él: miraba el traje, el gesto, el andar á paso de marcha de su humilde admirador. (1905, n.° 133).

La cita denota el menosprecio de Ángela hacia Vitalicio, originado en su condición social: se pone énfasis en todos los rasgos que lo delatan como persona de clase baja, como su manera de vestir, comportarse, etc. Es decir, Vitalio es leído y evaluado a través de su apariencia, que funciona como marcador de clase. La ironía de la sonrisa de la joven nace de la torpeza con la que la pasión se manifiesta en una persona que no se ajusta a las normas de distinción social. Así, el texto muestra cómo la desigualdad económica se traduce también en una desigualdad afectiva: el amor del pobre no solo es rechazado, sino ridiculizado, mostrando cómo el acceso al reconocimiento amoroso está condicionado por la posición social.

La situación varía un poco cuando Ángela se enferma y la esperanza de salvación recae en el joven médico. La hipocresía se hace evidente: cuando no es útil se le rechaza, pero cuando puede ayudar de alguna manera se lo mantiene cerca con promesas de amor. No obstante, pese a los esfuerzos del hombre, Ángela fallece, causando la furia y el rechazo definitivo de su familia, además de demostrar el fracaso de la medicina.

En otro cuento, "Ensueño y realidad" (1904) de Luis Esteves Chacaltana, se puede ver el desprecio femenino hacia la pobreza de una manera más directa. Se inicia con una conversación entre el protagonista y su amigo, quienes se muestran conscientes del interés de las mujeres:

> [...] tengo, decía, la convicción de su amor; pero mi situación, tú lo sabes es cruel, dolorosa; las mujeres necesitan mas que del amor, de la ficción del amor; la miseria, como á todos, las asusta: saben amar; pero no tienen el valor de arrostar el sufrimiento. Mas ideal, no desde el punto de vista artístico, es para ellas, el fru fru de la seda; el oriente de una perla; la irradiación de un diamante, que el más sublime pensamiento; que la pasión más sincera. I terminaba. "Creeme, las resignadas amantes de la leyenda para mi son un mito" (1904, n.° 60).

El fragmento muestra una visión desencantada de la mujer en general, en la que la capacidad adquisitiva importa más que el amor real. Para los personajes, no es que las mujeres no sean capaces de amor, sino que las consideran incapaces de enfrentarse a la pobreza. Las imágenes que se mencionan, como la seda, la perla, el diamante, refuerzan la relación entre la mujer y materialismo, al referir elementos costosos y de distinción social.

Las conjeturas de los personajes se demuestran cuando, luego de casarse con su novia, el protagonista muere. Sin esperar demasiado tiempo, la viuda se casa con otro hombre con más dinero:

> En cuanto á ella, yo la conocía tal vez quiso á mi amigo [i aquí vuelvo a dudar] aunque más tarde he sabido que una de aquellas mañanas alegres de estío se unió en matrimonio con un horterilla de pabellones engomados i chillonas corbatas, que ha tiempo había vendido á la señorita, brillantes cintas que el poeta idealizó al cantar su hermosura. (1904, n.° 60).

La desconfianza del narrador se hace evidente ante el amor que sentía la mujer por su amigo. La decepción se confirma ante la elección del personaje femenino de casarse con un hombre descrito como ridículo, pero que cuenta con dinero. Esto sugiere que el capital económico, aunque carente de refinamiento simbólico, resulta más eficaz que la sensibilidad artística o el amor ideal. La visión desencantada del amor se refuerza con la mención de las "brillantes cintas" que le compra su nuevo pretendiente, aquellas que eran descritas en los poemas del antiguo amante. En este sentido, el texto no solo cuestiona la autenticidad del amor femenino, sino también la impotencia del arte frente a la materialidad del mercado.

El cuento "Espíritu de raza" (1904) de Aurelio Arnao, desde otro enfoque, muestra de manera concreta la manipulación femenina relacionada con el dinero. En el texto, dos hombres que constantemente discuten sobre la pertenencia de ciertos terrenos colindantes, ya que son vecinos y dueños de fundos. Cuando muere uno de ellos, Buenaventura, el cura que dirige el entierro le comenta a su enemigo, Tomás, que para hacer las paces con el muerto, debe casarse con su viuda. La mujer se muestra complacida por la resolución, de igual manera que Tomás. Al final, se revelan las intenciones del personaje femenino:

> Ya vería cómo arreglar el gran negocio; lo primero era atrapar a Tomás, i despuès la cosa quedaba entre ella i una tía suya que vivia en las alturas, en una puna sombría i helada, bruja i partera, que tenia el secreto de los bebedizos para hacer de los hombres lo que uno quisiese. I en cuanto al hijo del difunto, había que cuidarlo, hasta mas tarde, en que ya seria facil deshacerse de dos existencias que le estorbaban en aquellas sierras… (1904, n.° 56).

En el relato se asocia a la mujer con el cálculo frío, la superstición y la violencia. La maternidad y el cuidado, tradicionalmente asociados a la mujer, aquí aparecen transgredidos, ya que la mujer funciona como un agente capaz de dominar y destruir la tranquilidad familiar. Además, el hecho de que la mujer crea en las pociones de la partera, se asocia a una visión de retraso, ignorancia y misticismo atribuido a la sierra, lo que los diferencia de la población limeña asociada al progreso y la modernidad. En específico, la poción a la que hacen referencia es el "chamico", un brebaje que sometía la voluntad de las personas, lo que era un miedo constante en la época[7].

Por último en esta sección se tiene un cuento protagonizado únicamente por personajes femeninos: "Las tristes" (1904) de Luis Esteves Chacaltana. En el texto se nota una denuncia del escritor ante la diferencia de clases sociales y el sufrimiento de los pobres, como ya se venía viendo en la mayoría de sus textos. La clase baja sufre desprecios de los aristócratas, trabas en su calidad de vida y condiciones miserables en sus empleos. En el relato, en primer lugar, se describe a una señorita perteneciente a la aristocracia del país:

> Reclinada desdeñosamente en uno de los sofas de su dormitorio, Antonia, la bella, la aristocrática Antonia, se debate en una lucha cruel; siente el astío infinito, soberano, de una vida sin objeto: siempre igual, monótona, sin un nuevo efluvio que vivifique sus anhelos. [...] Indudablemente debe ser un imposible: nunca ha sentido un deseo sin verlo inmediatamente satisfecho; la aristocracia de la sangre i del dinero le han tributado todos sus homenajes; el menor de sus caprichos ha sido siempre una realidad. (1904, n.° 65).

En la cita se construye al personaje de Antonia como la representación de la aristocracia, la cual está definida por el exceso material. Se la describe en un ambiente privado acomodado, en una postura que no remite sufrimiento o angustia, sino aburrimiento. La monotonía que siente el personaje en su vida es la desventaja del privilegio al que ha accedido desde siempre: todos sus deseos han sido cumplidos y no se ha visto en la necesidad de luchar por algo. Entonces, su personajes encarna la crítica a este orden aristocrático, tal vez no por la injusticia social, sino por la anulación de la experiencia de vida. De esta manera, se evidencia que la abundancia paraliza a los individuos y los priva de la plenitud existencial.

Por otro lado, aparece un personaje que representa a la clase trabajadora y que se contrapone a la descripción de Antonia:

> La señorita Rosalia, una bonita rubia, ajada cruelmente por el trabajo i la vigilia, penetró en el dormitorio: se sentía coartada, timida ante la presencia de Antonia; estaba acostumbrada á sus displicencias i á sus caprichos; jamás había escuchado una palabra de cariño; se le ordenaba, se le corregia, se le pagaba i siempre, siempre entre ellas existia la barrera eterna levantada entre la dama aristocrata i la triste obrera. (1904, n.° 65).

En este pasaje se ve de manera más directa la diferencia entre la aristocracia y la clase obrera. A diferencia de Antonia, quien era descrita con delicadeza y elegancia, Rosalía se representa como bella, pero marcada físicamente por la explotación laboral. Es decir, su cuerpo se convierte en un testimonio del esfuerzo continuo que provoca desgaste y tosquedad. Además, su actitud también revela una consciencia interior sobre la jerarquía social: Rosalía se siente incómoda con Antonia porque está acostumbrada a su relación de subordinación cotidiana, lo que le hace sentir una inferioridad social y desigualdad moral entre ambas. Esta lejanía se confirma con la última frase haciendo referencia a la barrera eterna levantada entre ambas.

No obstante, esta distancia entre ambas se reduce cuando encuentran un dolor común: ninguna ha podido establecer una relación afectiva próspera. Ambos personajes tienen treinta y cinco años y se perciben a sí mismos como viejas y estériles, probablemente en función del

[7] Este temor se repetía en diversos relatos; el más famoso es el cuento de Ventura García Calderón titulado "Chamico" que forma parte de su libro de cuentos *La venganza del cóndor* (1924).

ideal de juventud dominante en la época, que tendía a cuestionar o desvalorizar el embarazo a partir de determinada edad. Para ambas, la carencia afectiva también les ha quitado la oportunidad de ser madres. En el caso de Antonia, la falta de un vínculo romántico, se debe a que no consideraba a nadie digno de ello y a que muchos de sus pretendientes estaban interesados únicamente en su fortuna. El caso de Rosalía es diferente:

> Que si amaba? Oh! sí, mucho, mucho; pero nunca á su paso había encontrado nada digno de hacerlo objeto de su amor; proposiciones estúpidas, bajas, cruelmente materiales. Ah! era la pobre hija del trabajo no tenía derecho de ser amada; ellas, las míseras, solo podían ser carne de prostíbulo. (1904, n.° 65).

Mientras que Antonia rechazaba pretendientes que no consideraba dignos, Rosalía es centro de propuestas bajas que también se relacionan con el intercambio y la superioridad ante ella por su clase obrera. La frase "la pobre hija del trabajo no tenía derecho de ser amada" condensa la crítica social del texto. El amor aparece como un privilegio de clase, no como una experiencia universal. A la mujer pobre se le niega la posibilidad de ser sujeto de un vínculo afectivo; su cuerpo es reducido a valor de uso, de venta, relacionado con la prostitución. Esta es una imagen propia del periodo, donde las mujeres pobres siempre están en el limbo de la venta de su cuerpo. Así, el fragmento revela cómo la desigualdad económica se traduce en una desigualdad afectiva, donde el amor, lejos de ser un derecho, se convierte en un bien social, reservado a quienes no se encuentran en la miseria.

En conjunto, esta categoría revela narraciones en las que la pobreza, el trabajo y las relaciones de género se articulan de manera constante para exponer las tensiones sociales del periodo. Los cuentos analizados construyen un universo donde la miseria es consecuencia directa de un orden económico y social profundamente desigual, que afecta tanto a hombres como a mujeres, aunque de formas diferenciadas. Los personajes masculinos aparecen, en su mayoría, marcados por el desgaste físico o intelectual, atrapados en trabajos mal remunerados o en aspiraciones frustradas, mientras que las figuras femeninas se configuran a partir de tipologías recurrentes: la madre abnegada, la anciana inútil para el sistema, la mujer interesada en la fortuna, la obrera sacrificada o la joven aristócrata distante.

De este modo, los relatos no solo denuncian la injusticia económica y la fragilidad de los vínculos humanos frente al dinero, sino que también reproducen imaginarios de género en los que la mujer funciona como víctima o soporte para el varón, mientras el hombre encarna la derrota ante un sistema que anula tanto el cuerpo trabajador como la inteligencia.

Finalmente, el corpus evidencia una visión profundamente crítica de la modernidad y del sistema capitalista emergente, en el que tanto hombres como mujeres se ven atrapados en dinámicas de explotación y desigualdad. No obstante, mientras los personajes masculinos suelen ser representados como víctimas del sistema productivo, las mujeres aparecen como figuras ambivalentes: pueden ser víctimas de la pobreza y la exclusión, pero también agentes que reproducen o encarnan las lógicas del interés económico. En conjunto, estos relatos configuran un panorama en el que las representaciones femeninas se encuentran atravesadas y, en muchos casos, determinadas por el dinero, revelando una profunda tensión entre afecto y materialidad en la sociedad de la época.

2.7. Cuentos vinculados a la guerra y al conflicto

Los cuentos relacionados a la guerra son los más escasos en el caso de los escritores peruanos. En total, se tienen ocho relatos, de los cuales cuatro presentan únicamente personajes masculinos. En este caso, las figuras de los varones se relacionan directamente con la descripción corporal ligada a la fuerza bruta y la capacidad de lucha. En términos de comportamiento, los hombres que se retratan portan un fuerte patriotismo y son capaces de ofrecer su vida por el bien del país; en resumen, son el estereotipo de soldado perfecto.

En el caso de los textos que construyen personajes femeninos, se tienen representaciones diversas. En primer lugar, se puede ver, en casi la totalidad de los cuentos, a la mujer como personaje secundario que interfiere en la vida de los protagonistas masculinos. Por ejemplo, en el relato "El engaño" (1903) de Aurelio Arnao, se tiene a una mujer anciana, abuela de dos hombres, que sufre por la partida de sus nietos a la guerra:

> La viejecita lloró mucho i nos acompañó hasta la salida de la aldea. Allí nos abrazó i sollozando, le puso un escapulario en el pecho i luego volviéndose hacia mi, me dijo estrechándome tambièn entre sus flacos brazos: -Cuídamelo, Fermín. Que no le vaya á pasar una desgracia, porque entonces me moriría. La Virgen les ha de amparar, hijos míos! (1903, n.° 35).

En este pasaje, la representación femenina se articula claramente en torno a la experiencia del dolor provocado por la guerra y la separación. La abuela no participa directamente en el conflicto, pero lo sufre de manera profunda. La guerra aparece así no solo como enfrentamiento armado, sino como ruptura de la paz familiar. Y, al tratarse de un tema relacionado con el hogar, el sufrimiento se direcciona a la mujer. De este modo, el texto refuerza una representación en la que la guerra no solo produce víctimas directas en la batalla, sino que inflige un sufrimiento persistente a las mujeres, en especial, a madres y abuelas, quienes están encargadas del cuidado de la familia.

Pasando a personajes femeninos jóvenes, en el cuento "Nuevo amor" (1903) de Luis Esteves Chacaltana se ve la divergencia entre al amor romántico y el amor patriótico. Un hombre está enamorado de la novia de su hermano, y tiene esperanza de que esta lo aceptará. Cuando ellos se casan, el protagonista tiene un cambio radical de pensamiento:

> Algo nuevo habló en el alma de Juan; un sentimiento desconocido hasta entonces; pero ardiente i fervoroso ahora, se elevó sobre todas sus tristezas i anuló sus amarguras, devastando sus antiguos rencores, sus viejas decepciones, como un torrente desbordado que arrastrase las débiles compuertas opuestas á su paso. Era la explosión del amor patrio, dormido i sosegado en el alma del campesino; reducido al amor al terruño; al ensueño de un bienestar común, tal vez irrealizable; pero grande i sublime al despertar, con todos los anhelos, con todas las esperanzas de una gloria inmortal que irradiase sobre la frente abatida de la Patria. I el mozo pensó que por sobre todas las miserias de la vida i sobre nuestras pasiones personales hai algo más sagrado i poderoso: un amor que nunca engaña i por el cual nos sacrificamos con la con ciencia de que el sacrificio no será nunca estéril. I lleno de fe i de entusiasmo siguió á la multitud; participando de su alegría i gozando en el ensueño de una patria feliz, fuerte i poderosa por el esfuerzo de sus hijos congregados en una labor santa i común. (1903, n.° 29).

El pasaje propone una jerarquización entre el amor femenino y el amor a la patria. El amor por la mujer se define ligado a las "pasiones personales", asociadas a la frustración y a la inestabilidad emocional. Aunque no se la condena directamente, la mujer aparece como un objeto de deseo que, a diferencia de la patria, no garantiza reciprocidad ni lealtad eterna. Así, el amor patrio se construye como un sentimiento superior y puro. En términos simbólicos, la mujer queda asociada a lo sacrílego y secreto, mientras que la patria ocupa el lugar de lo sagrado y lo absoluto. Este mensaje se relaciona con el título del cuento "Nuevo amor", el cual representa el cambio de dirección afectiva del protagonista.

No obstante, no todos los cuentos ponen en duda la veracidad del amor femenino. En el texto "Ritornello" (1907) de Luis Esteves Chacaltana se ve a una pareja de jóvenes que, a pesar de estar enamorados, deben separarse producto de la diferencia de sus clases sociales; mientras Margarita es dueña del hogar donde transcurre la historia, José es solo hijo del administrador de la casa.

José se enlista en el ejército y asciende rápidamente, lo que demuestra al volver a la ciudad de Margarita a realizar una marcha: "[…] acababa de reconocer á José al frente de su compañía. Hermoso como nunca con el rostro velado por una sombra de tristeza, tristeza que se disipó como una nube, al reconocer á su hermosa admiradora." (1907, n.° 203). Es importante mencionar que tanto este como el cuento anterior son del mismo autor, pero poseen perspectivas disímiles. En el primer cuento, el amor femenino es subordinado al amor patria, mientras que en este el amor romántico entre parejas sí puede concretarse, siempre y cuando el varón pobre atraviese una instancia de legitimación social, como lo es el ejército.

En ese sentido, el alistamiento de José funciona como un mecanismo de ascenso social simbólico. El ejército se representa como una institución que transforma al sujeto popular y lo vuelve respetable y digno ante los ojos de la sociedad. Además, el reconocimiento de José "al frente de su compañía" evidencia el cambio: ya no solo es un joven de origen humilde, sino que ahora se lo describe como un hombre que posee autoridad y prestigio.

La descripción de Margarita estaba condicionada a la lealtad y la pureza romántica. Ella es capaz de esperar a José y no tiene interés en la diferencia de clases, como sí lo hace su padre. En ese sentido, desde antes que ingresara al Ejército, el personaje femenino valida al varón, y no le exige una demostración de poder social. José decide ir a la milicia para demostrarse ante el padre de Margarita. Así, se evidencia que el amor entre clases es posible, pero condicionado. El ejército actúa como mediador entre ambos mundos, permitiendo que el hombre suba de posición para estar a la altura de la mujer amada: "Meses después, junto al portillo del jardín de la hacienda, bajo la sombra de un manzano en flor, volvieron á repetirse los juramentos que años atrás se habían hecho al caer de una tarde de primavera."

Por último, se presenta el único cuento en el que existe un personaje femenino asociado a la guerra: "La negra Matea" (1903) de N. A. González. El texto está ambienta en Guayaquil de 1820, en donde el gobernador de la ciudad se entera de que algunos habitantes buscaban la independencia, por lo reúne un consejo de guerra con el objetivo de descubrir y castigar a los mencionados. Además de ello, el gobernador decidió espiar a los insurgentes por medio de sus esclavos, en especial, de Matea, una esclava allegada a la causa, junto a su hijo Pancho.

El representante de los independentistas era Urdaneta, quien tenía una relación con Manuela, sobrina de Matea. Pancho, a pedido de su madre, va a espiar a Urdaneta, pero es descubierto y cuestionado por su vigilancia. Cuando se le pregunta quién lo envió, responde que "-Matea Vivero, esclava de amo Gobernador. Me dijo: Pancho, capitán Urdaneta vive con tu sobrina Manuela, á quien tú quieres: anda esta noche i lo verás entrar á la casa." (1903, n.° 2).

En el texto, Matea se configura como una figura femenina ambigua y conflictiva. Aunque pertenece a un grupo oprimido, ya que es esclava y racializada, actúa como colaboradora del poder colonial. La declaración de Pancho ante Urdaneta revela cómo Matea reproduce el sistema de dominación, alineándose con la autoridad del gobernador y traicionando la causa de la independencia.

Luego, Manuela descubre información sobre los planes de su tía y se la dice a Urdaneta:

> Manuela, la amante apasionada del capitán se dió maña para avisarle en la iglesia, que el gobernador no sabía nada positivamente i estaba desorientado. Su tía Matea lo había dicho así a su madre, jurando que ella, por su parte, no dejaría en paz á los insurgentes. (1903, n.° 2).

En contraste, Manuela encarna otra forma de participación femenina en el contexto de la guerra. Su vínculo amoroso con Urdaneta la sitúa del lado insurgente y, movida por la lealtad afectiva, alerta al capitán sobre el avance del conflicto. De este modo, el relato opone dos

figuras femeninas: Matea, asociada al control y la reproducción del orden colonial, y Manuela, vinculada al amor y la causa emancipadora.

Al final, la independencia se logra, lo cual desencadena la muerte de Matea: "El mismo día, en casa de don Pascual de Vivero, se encontró ahorcada en el pilar de su catre á la negra Matea." (1903, n.° 2). Por otro lado, Manuela da a luz un hijo de Urdaneta, que muere en el primer año, y causa que ella se vaya a un convento a pasar el resto de su vida: "El capitán Luis Urdaneta lo reconoció; pero el chico murió antes de cumplir un año: la madre hizo viaje á Lima i entró de donada en el convento de Santa Catalina." (1903, n.° 2).

Así, el desenlace del relato refuerza el carácter punitivo y moralizante de la representación femenina vinculada a la guerra. Si bien Manuela no termina muerta, la pérdida de su hijo la conduce a su retiro al convento, espacio que, si bien no es punitivo en el mismo sentido que la muerte de Matea, implica igualmente una renuncia a la vida pública y afectiva de la mujer.

La importancia del personaje de Matea se evidencia por el nombre del cuento y por el final del mismo, en el cual se menciona lo siguiente: "I Guayaquil fue libre a pesar de la negra Matea." (1903, n.° 2). A pesar de que el gobernador representaba la autoridad máxima, su participación fue limitada: la mayoría de acciones que se realizan en la trama recaen en el personaje de la esclava, ya que ella era "más realista que su amo" (1903, n.° 2).

En conjunto, los cuentos analizados evidencian que la representación de la guerra se articula principalmente desde una perspectiva masculina, en la que el varón ocupa el lugar central como portador del patriotismo y del sacrificio heroico. Frente a ello, los personajes femeninos aparecen mayoritariamente relegados a roles secundarios, vinculados al sufrimiento doméstico o al amor romántico, más que a la acción directa en el campo bélico. Incluso cuando las mujeres participan de manera más activa, como en el caso de Matea y Manuela, su intervención es presentada bajo un marco moralizante y punitivo que limita sus posibilidades de acción y las conduce, finalmente, a la muerte o el encierro.

Asimismo, los relatos proponen una jerarquización entre el amor romántico y el amor patriótico, en la que este último se presenta como un sentimiento superior, estable y moralmente legítimo. En este esquema, la mujer queda asociada a lo afectivo, lo inestable o lo pasajero, mientras que la patria ocupa el lugar de lo trascendente. No obstante, algunos cuentos matizan esta oposición al mostrar que el amor entre clases puede concretarse, siempre que el personaje masculino logre una validación social a través de instituciones como el ejército, lo que refuerza la idea de que el reconocimiento social es condición para la realización afectiva.

CONCLUSIONES

1. Desde los estudios de prensa y los estudios feministas, se ha evidenciado la importancia de las publicaciones periódicas a inicios del siglo XX, donde la prensa logró democratizar la lectura al llegar a sectores diversos del país. Con una comunidad lectora en formación, los cuentos publicados en prensa funcionaron como una herramienta de transmisión de ideales y estereotipos de género que delimitaron roles específicos en la sociedad peruana de la época, especialmente entre las mujeres lectoras que consumían las publicaciones periódicas. Las representaciones femeninas analizadas revelan la tensión entre una sociedad que comenzaba a experimentar cambios producto de la modernización, el crecimiento urbano, la relevancia de las publicaciones periódicas y las nuevas formas de participación femenina, pero que todavía mantenía modelos tradicionales sobre el papel de la mujer.

2. La revista *Actualidad*es (1903-1908) publicó, aproximadamente, 415 cuentos, tanto extranjeros como nacionales. En el caso de los cuentos escritos por escritores peruanos, se

identificaron al menos 123 relatos, que han sido clasificados por autores. Los resultados muestran que Luis Esteves Chacaltana —de quien no se cuenta con información sobre su vida— es el escritor con más publicaciones (25 en total) y que publicó en todos los años de la revista. En cambio, la participación autoral femenina fue escasa y casi inexistente. Si bien se llegaron a incluir cuentos de escritoras extranjeras reconocidas mundialmente (Emilia Pardo Bazán, Robinson Wright, entre otras), en el caso de las escritoras peruanas solo se registró el caso de María Augusta Arana. Hubo otras autoras como Elvira García y García, Lastenia Larriva de Llona y Dora Mayer, pero estas se dedicaron a las reflexiones y a las crónicas, mas no a la cuentística. Además, es evidente que la producción de cuentos peruanos en la revista comenzó a decaer con el paso de los años. En 1903, el primer año, se publicaron 43 cuentos nacionales, un número similar al de 1904. La decaída comienza en 1905, ya que con el cambio de dirección editorial se observa una menor cantidad de cuentos peruanos publicados en la revista.

3. Los relatos de autores peruanos que representan personajes femeninos —con una importancia considerable en la trama— son 86. Estos han sido clasificados según los siguientes ejes, bajo el criterio de mayor frecuencia: trabajo y dinero, religión y espiritualidad, rol doméstico y espacio privado, cuerpo y sexualidad, actividad intelectual y cultural, movilidad social y espacio público, y guerra y conflicto. Los 35 cuentos restantes están centrados principalmente en distintas dimensiones de las masculinidades.

4. Estos resultados revelan que las temáticas comunes de representación por las cuales optaban los escritores peruanos —que casi en su totalidad eran varones— seguían fuertemente alineadas con los roles de género que venían de periodos anteriores. Es por eso que la representación femenina predominante en los cuentos analizados acentúa los roles tradicionales asignados a la mujer y la ubica principalmente dentro del espacio doméstico. Así, su identidad se construye a partir de su papel como madre, esposa y cuidadora, responsable de mantener la estabilidad del hogar y transmitir valores y conductas a las nuevas generaciones. En la mayoría de los relatos, las mujeres se desenvuelven casi exclusivamente dentro del hogar y son valoradas en función de su capacidad para atender a la familia, cuidar a los hijos y brindar apoyo emocional al varón. En ese sentido, gran parte de los personajes femeninos responden al ideal del "ángel del hogar", caracterizado por la obediencia, el sacrificio y la dedicación a la familia. La maternidad, el matrimonio y el cuidado aparecen como los ejes sobre los que se construye la feminidad aceptada por los escritores del periodo. Así, los cuentos representan este modelo femenino y lo presentan como el comportamiento deseable para las lectoras.

5. Asimismo, se observa que la religión funciona como un elemento que refuerza ciertos modelos de feminidad. Por un lado, se presenta a la mujer ideal como aquella relacionada con la pureza, la bondad y la entrega, especialmente mediante figuras como la madre o la creyente que sufre por amor a Jesús. Por otro lado, las mujeres que se alejan de estos comportamientos son representadas como figuras asociadas al pecado, la culpa o la necesidad de arrepentimiento. En este punto es importante mencionar que la presencia del cuento escrito por María Augusta Arana muestra una diferencia frente a las representaciones anteriores, ya que plantea una figura femenina capaz de encontrar tranquilidad y realización personal fuera del vínculo amoroso con un hombre. Ese cuento en específico permite observar una representación distinta de la mujer dentro del corpus, en la que existe una posibilidad de autonomía que no aparece con la misma fuerza en los relatos escritos por autores masculinos.

6. En muchos de los cuentos se mantiene al hombre como sujeto creador y a la mujer como la fuente de inspiración que hace posible la creación. En ese sentido, la mujer es valorada principalmente en función de su capacidad para complementar al hombre. Incluso cuando se le atribuyen inteligencia o sensibilidad, estas cualidades aparecen vinculadas al mundo masculino y a la función que desempeña dentro de la relación afectiva. Asimismo, la juventud, la belleza, la maternidad y la sensualidad funcionan como elementos que determinan el valor de los personajes femeninos, mientras que cualquier alejamiento de estos modelos suele representarse como pérdida, fracaso o transgresión. En consecuencia, el cuerpo femenino se presenta como un espacio en el que se reflejan los ideales y los límites impuestos a la lectora peruana dentro del imaginario social de inicios del siglo XX.

7. Los cuentos relacionados al trabajo y al dinero son los más numerosos. Ahí aparecen madres y mujeres pobres que sufren por no poder ayudar a sus familias o proteger a sus hijos, como ocurre con aquellas que deben enfrentarse a la enfermedad, el hambre o la falta de oportunidades. En estos casos, la mujer es presentada desde el sacrificio y la entrega hacia los demás, priorizando necesidades ajenas sobre las suyas propias. Por otro lado, también aparecen personajes femeninos asociados al interés económico, donde el dinero tiene más importancia que el amor o los sentimientos.

8. Existe otra imagen femenina recurrente: la mujer que se aparta de ese ideal doméstico y se convierte en una amenaza para el orden familiar y social. Las mujeres infieles, dominantes, interesadas en el dinero, independientes o incapaces de controlar sus emociones aparecen asociadas al conflicto y al sufrimiento masculino. En muchos casos, sus acciones alteran la estabilidad del hogar y afectan directamente la tranquilidad de los personajes masculinos, quienes deben enfrentarse a las consecuencias de sus decisiones. En ese sentido, los cuentos construyen una oposición constante entre la mujer obediente y la mujer peligrosa. Mientras la primera recibe reconocimiento y valoración por parte de la mirada masculina, la segunda suele ser castigada mediante el abandono, la muerte o la pérdida de aquello que desea. Así, la mujer dominante, la arpía o la esposa infiel funcionan como modelos negativos que advierten sobre los riesgos de abandonar el comportamiento esperado para el género femenino. De este modo, los relatos refuerzan una visión moralizante dirigida especialmente a las lectoras, al establecer con claridad cuáles son las conductas que deben imitarse y cuáles deben evitarse.

9. La representación de los personajes masculinos muestra una mayor diversidad, aunque mantiene rasgos comunes a lo largo del corpus. Los hombres aparecen como trabajadores, soldados, artistas, estudiantes, esposos, padres o hijos, pero en casi todos los casos se encuentran definidos por su relación con el espacio público y por la responsabilidad de sostener el hogar. A diferencia de los personajes femeninos, cuya identidad suele construirse en torno a la familia y las relaciones afectivas, los varones son representados principalmente a partir de sus acciones, su trabajo, su patriotismo y su capacidad para enfrentar las dificultades. Asimismo, muchos personajes masculinos aparecen marcados por el sacrificio y la frustración. La pobreza, la explotación laboral, la guerra, las enfermedades y las injusticias sociales afectan constantemente sus vidas. Incluso cuando logran cierto reconocimiento, este suele alcanzarse mediante el esfuerzo, el sufrimiento o el sacrificio personal, reforzando la idea de que el hombre debe demostrar continuamente su valor ante la sociedad.

10. En ese sentido, los cuentos pueden entenderse también como textos que buscan formar una determinada conducta femenina. En conjunto, las representaciones femeninas presentes en estos cuentos permiten observar la forma en que la literatura de inicios del siglo XX participó en la construcción de una imagen determinada de la mujer peruana. Los relatos y el

medio donde estos fueron publicados no solo reflejan las ideas sociales del periodo, sino que también funcionan como espacios donde se transmiten modelos de comportamiento considerados adecuados para las lectoras. Las acciones de los personajes funcionan como ejemplos de lo que debía aceptarse o rechazarse: las mujeres obedientes, abnegadas y dedicadas al hogar suelen recibir reconocimiento, mientras que aquellas que buscan independencia, priorizan el dinero, cuestionan su rol o rompen con las normas establecidas terminan asociadas al sufrimiento, al castigo o a la muerte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Bibliografía primaria

Aramburú, A. (1904). Una hazaña. *Actualidades,* (74).
(1906). La muñeca rubia. *Actualidades,* (145).
Arana, M. A. (1907). El desenlace de un sueño. *Actualidades,* (214).
Arnao, A. (1903). El héroe. *Actualidades,* (26).
(1903). Cómo murió Floridor?. *Actualidades,* (31).
(1903). El engaño. *Actualidades,* (35).
(1903). Reminiscencias. *Actualidades,* (40).
(1903). Visita matutina. *Actualidades,* (47).
(1904). Muerte natural. *Actualidades,* (49).
(1904).Los bombones de Pierrot. *Actualidades,* (53).
(1904). Plática de otoño. *Actualidades,* (55).
(1904). Espíritu de raza. *Actualidades,* (56).
(1904). Un éxodo. *Actualidades,* (64).
(1904). Carta Abierta. *Actualidades,* (78).
(1904). El caballero cadete. *Actualidades,* (81).
(1904). Lo irreparable. *Actualidades,* (88).
(1907). Una pasión. *Actualidades,* (225).
Bedoya, M. A. (1906). Marrón. *Actualidades,* (150).
Beingolea. M. (1903). La verdadera desdicha. *Actualidades,* (2).
(1903). Noche de luna. *Actualidades,* (5).
(1903). Solitudine Cordis. *Actualidades,* (14).
(1903). Aventuras de una codorniz. *Actualidades,* (30).
(1904). Retórica epistolar. *Actualidades,* (49).
(1904). Los restos de Pizarro. *Actualidades,* (80).
(1906). La decepción de Gamaliel. *Actualidades,* (159).
(1906). El fugitivo. *Actualidades,* (195).
Carrillo, E. (1903). Rosa naútica. *Actualidades,* (5).
Cisneros, L. (1903). Hijo, ve ahí a tu madre. *Actualidades,* (14).
Dábalos y Lisón, R. (1906). Una página de lágrimas. *Actualidades,* (146).
Esteves, L. (1903). Crepuscular. *Actualidades,* (11).
(1903). El divino fallo. *Actualidades,* (14).
(1903). Pepe. *Actualidades,* (15).
(1903). El pasado. *Actualidades,* (22).
(1903). Nuevo amor. *Actualidades,* (29).
(1903). La canción del absinthio. *Actualidades,* (33).
(1903). Las dos alcobas. *Actualidades*, (42).
(1904). Piedad. *Actualidades,* (59).
(1904). Ensueño y realidad. *Actualidades,* (60).
(1904). Las tristes. *Actualidades,* (65).
(1904). El ramo de violetas. *Actualidades,* (68).
(1904). En la ausencia. *Actualidades,* (73).
(1904). Por diversos caminos. *Actualidades,* (90).
(1904). De páginas íntimas. *Actualidades,* (92).
(1905). Agua fuerte. *Actualidades,* (97).
(1905). La leyenda de los ojos negros. *Actualidades,* (100).
(1905). La herencia. *Actualidades,* (114).

(1905). El retrato. *Actualidades,* (132).
(1906). Dos sensaciones. *Actualidades,* (149).
(1906). La sombra. *Actualidades,* (189).
(1907). Ritornello. *Actualidades,* (203).
(1907). Las dos muertes. *Actualidades,* (209).
(1907). Una pasión. *Actualidades,* (212).
(1907). Balada de amor. *Actualidades,* (238).
(1908). Amaos los unos a los otros. *Actualidades*, (262).

Espinosa, O. (1903). Don Pepe, el meritorio. *Actualidades,* (17).
(1903). El pecado. *Actualidades,* (32).
(1904). De 1830. *Actualidades,* (61).
(1906). La muerte de Jesús. *Actualidades,* (159).
(1907). La muerte. *Actualidades,* (198).
(1907). De cómo fue recibido don Quijote en la ciudad de los Reyes. *Actualidades,* (239).

Fuentes, H. (1904). Dolor i lágrimas. *Actualidades,* (56).

González, N. A. (1903). La negra Matea. *Actualidades,* (2).

Guzmán, C. (1903). El santo de Antoñita. *Actualidades,* (42).

Holder, G. (1903). El secreto. *Actualidades,* (11).
(1903). El drama eterno. *Actualidades,* (14).
(1903). El arte. *Actualidades,* (15).
(1903). El día de paz. *Actualidades,* (20).
(1903). El alma de Juan. *Actualidades,* (38).
(1904). Raza Nueva. *Actualidades,* (52).
(1904). La convalecencia. *Actualidades,* (56).
(1904). Nando. *Actualidades,* (81).
(1904). El topacio rosa. *Actualidades,* (83).
(1905). El caballero errante. *Actualidades,* (135).
(1905). El caballero errante. *Actualidades,* (136).
(1906). El hombre boa, (154).
(1907). Cyron, el actor. *Actualidades,* (224).

Lora y Lora, J. (1903). Rafael. *Actualidades,* (42).

Magallanes, H. (1903). Historia clínica. *Actualidades,* (1).

Martínez, D. (1905). Quo vadis, homos?. *Actualidades,* (135).
(1906). De mi correspondencia. *Actualidades,* (150).

Miota, J. (1903). Entre témpanos. *Actualidades,* (1).
(1903). El amor de Armando. *Actualidades,* (6).
(1903). El beso al maestro. *Actualidades,* (14).
(1903). Por un sou. *Actualidades,* (15).
(1904). El corrector de pruebas. *Actualidades,* (49).
(1904). Alma nueva. *Actualidades,* (50).
(1904). El pasado muerto. *Actualidades,* (55).
(1904). Inri. *Actualidades,* (59).
(1904). En el "País de las hierbas". *Actualidades,* (65).
(1904). El regreso. *Actualidades,* (72).
(1904). Ellas… *Actualidades,* (74).
(1904). La hija de Jairo. *Actualidades,* (84).
(1905). El costurero. *Actualidades,* (116).
(1907). Claudina. *Actualidades,* (234).
(1907), El choque. *Actualidades,* (237).

Miró, O. (1906). En el tren. *Actualidades,* (158).
Reinoso, J. J. (1903). Realismos. *Actualidades,* (6).
Salazar, A. (1903). Éxitos. *Actualidades,* (10).
(1903). Bodas al día. *Actualidades,* (15).
Sassone, F. (1903). La hechicera. *Actualidades,* (7).
(1903). Juan Manuel. *Actualidades,* (41).
(1904). Un recuerdo de Manón. *Actualidades,* (64).
(1904). La torre de oro. *Actualidades,* (65).
(1904). Naná. *Actualidades,* (70).
(1904). ¡Perdón!. *Actualidades,* (72).
(1905). Mi amigo el literato. *Actualidades,* (111).
(1905). Don Quijote y Sancho. *Actualidades,* (138).
(1907). Mi buhardilla. *Actualidades,* (217).
Tizón y Bueno, R. (1903). La leyenda del pabellón. *Actualidades,* (10).
Tovar y Chamorro, Manuel. (1906). El testamento del hombre-Dios. *Actualidades,* (159).
Palma, C. (1904). Mi gata Astarté. *Actualidades,* (85).
(1905). Una página de mitología. *Actualidades,* (93).
Palma, R. (1907). Fruslerías. *Actualidades*, (245).
Pasquale, M. (1903). Un coloquio con el diablo. *Actualidades,* (32).
(1903). Nube y….. sereno!. *Actualidades,* (44).
(1903). En la sombra. *Actualidades,* (46).
(1905). Del pasado. *Actualidades,* (131).
(1905). Amor ideal. *Actualidades,* (133).
Paulsen, O. (1903). Amor felino. *Actualidades,* (22).
Urteaga. H. (1904). Egoísmos que valen. *Actualidades,* (62).

2. Bibliografía secundaria

Adriazola, J. (2021). El cultivo de la amicitia, o las raíces que unieron a Luis Benjamín y Luis Fernán Cisneros con Ricardo y Clemente Palma. *AULA PALMA, 20,* 451-500. https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Aula_Palma/article/view/4465/5390

Ahern, M. (1961). *El cuento finisecular peruano 1880-1910. Consideraciones y bibliografía* [Tesis Doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

Alejos, C. (2024). *Enfermas subversivas en la narrativa femenina del entresiglos latinoamericano El caso de Las perlas de Rosa y La rosa muerta de Zoila Aurora Cáceres* [Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar]. Repositorio Institucional UASB-Digital. https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/9997

Arteaga, A. (2012). *Aurelio Arnao y el Cuento Modernista*. Libros peruanos. https://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000002062/Aurelio-Arnao-y-el-Cuento-Modernista

Arrizabalaga, C. (2018). Luis Fernán Cisneros y los comienzos de Mercurio Peruano. En *Cien años después. Perú a inicios del siglo XX,* 247-260. https://www.researchgate.net/publication/362181904_Luis_Fernan_Cisneros_y_los_comienzos_de_Mercurio_Peruano

Bazán, Y. & Huayanay, J. (2025). *Bibliografía razonada sobre revistas culturales en el Perú. Del Mercurio Peruano (1790-1795) a Las Moradas (1947-1949)*. Editorial Vida Múltiple. Red Literaria Peruana. https://redlitperu.com/wp-content/uploads/2025/08/VF-Bibliografia-razonada-sobre-revistas-culturales.pdf

Berthet, C. (2014). *Body, Gender, and Nation: Women Fiction Writers of Spanish American Modernismo [Mujer, cuerpo y nación: las narradoras del modernismo]* [Doctoral

Dissertation, University of Connecticut]. Uconn Library. https://opencommons.uconn.edu/dissertations/637

Cantavella, J. (2011). Felipe Sassone (1884-1959), el periodista español que nunca dejó de ser peruano. *Correspondencias & Análisis*, *1*, 243-262. https://doi.org/10.24265/cian.2011.n1.15

Cárdenas, M. (2014). Construcción de una identidad en movimiento. Una peruana en Europa a principios del siglo XX. *Tinta Expresa. Revista de Literatura, Identidad y Nación*, *5*, 109–124.

Casas, A. (2017). El cuento modernista. En D. Roas (Coord.), *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)* (pp. 15-38). Iberoamericana Vervuert.

Chartier, R. (2023). La historia del libro en la época de la reproducción digital. Sociología de los textos, ecdótica, historia de la cultura escrita. *Amoxtli, 8*.

Darnton, R. (1982). What Is the History of Books? *Daedalus*, *111*(3), 65-83.

Díaz, I. (2016). Introducción. En F. Curiel (Ed.), *El cuento en el modernismo mexicano*, pp. 9-35. Universidad Nacional Autónoma de México.

Dussaillant, J. & Urzúa, M. (2020). Presentación. En *Concisa, original y vibrante. Lecturas sobre la revista Zig-Zag*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Escobar, A. (1965). *Incisiones en el arte del cuento modernista.* Patio de Letras. https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/patio/avance/incisiones.htm

Espinoza, J. (2013). *Estereotipos de género y proyecto modernizador en la República aristocrática: el caso de la revista Variedades (Lima, 1908-1919)* [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/4810/ESPINOZA_PORTOCARRERO_JUAN_MIGUEL_ESTEREOTIPOS.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Espinoza, J. (2015). Entre criollos y modernos: género, raza y *modernidad criolla* en el proyecto editorial de la revista *Variedades* (Lima, 1908-1919). *Histórica, 39*(1), 97-136. https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/13640/14263

Fell, E. (1999). La pluma y la aguja: familia, mujer y educación en el Perú de fines del siglo XIX. En P. Gonzalbo (Ed.), *Familia y educación en Iberoamérica* (pp. 249–266). El Colegio de México.

Fletcher, G. (1981). *El cuento modernista en revistas y diarios argentinos: 1890-1910*. Faculty of Texas Tech University.

Garay, A. & Villacorta, J. (2016). El origen y el desarrollo de la noción del "reportero gráfico" en el Perú y la visualidad del territorio a inicios del siglo XX. *Diálogo andino, 50.* http://dx.doi.org/10.4067/S0719-26812016000200008

García-Bedoya, C. (2021). La trayectoria del modernismo peruano: una perspectiva historiográfica. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 47*(98), 279–300.

Gargurevich, J. (1991). *Historia de la prensa peruana, 1594-1990*. La Voz Ediciones.

Gnutzmann, R. (2007). *Novela y cuento del siglo XX en el Perú.* Cuadernos de América sin nombre. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6318/1/CuadernosASN_21.pdf

Gómez, L. (2021). Imaginarios y tensiones de la modernidad en las crónicas de Jorge Miota [Trabajo de Investigación de Bachiller, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio Cybertesis UNMSM. https://gestionrepo.unmsm.edu.pe/items/db233208-f62e-453c-bf29-a7197bd1a9b0/full

Gómez, L. (2025). *Jorge Miota. Al rescate de un escritor de entre siglos peruano.* Lamparero Alucinado Ediciones.

Gonzales, O. (2020). José de la Riva Agüero y Felipe Sassone: dos pensadores sociales y el fascismo en el Perú. *Discursos Del Sur, 6*, 75-96. https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/discursos/article/view/19324/16215

Gonzales, O. (2025). Ricardo Palma, Octavio Espinosa y la revista *Actualidades*. *Revista de la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas, 20.* https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Humanidades_Lenguas_Modernas/article/download/8218/12501

Honores, E. (2022). El teatro, espectáculo literario. (Breve ensayo sobre el teatro antiguo y moderno). *Editorial Vida Múltiple.* Sassone-Felipe.-El-teatro-espectaculo-literario.pdf

Lemonnier, J. (2020, Junio 14). *Actualidades (Lima, 1903-1908).* Fuentes Históricas Del Perú. https://fuenteshistoricasdelperu.com/2020/06/14/actualidades/

Marín, P. (2016). Diversificación del público lector en Bogotá (1910-1924). Un análisis de las revistas ilustradas *El Gráfico* y *Cromos*. *Revista Historia Y MEMORIA, 13*, 185-214.

Martínez, J. (2001). El público femenino del modernismo: de la lectora figurada a la lectora histórica en las prosas de Gutiérrez Nájera. *Revista Iberoamericana, 67*(194-195), 15-29. https://www.researchgate.net/publication/45385986_El_publico_femenino_del_modernismo_de_la_lectora_figurada_a_la_lectora_historica_en_las_prosas_de_Gutierrez_Najera

Martínez, J. (2015). El cuento peruano del siglo XX en perspectiva. *Inti: Revista de Literatura Hispánica, 1*(81), 319–344. https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss81/11

McKenzie, D. (1999). *Bibliografía y sociología de los textos.* Ediciones Akal.

Mendoza, M. (2016). *100 años de periodismo en el Perú (1900-1948).* Fondo Editorial Universidad de Lima.

Monguió, L. (1952). La modalidad peruana en el modernismo. *Revista Iberoamericana, 17*(34), 225-242. https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.5195/reviberoamer.1952.1456

Mora, G. (1996). *El cuento modernista hispanoamericano.* Latinoamericana Editores.

Mora, G. (1997). Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano: Un cuento de Clemente Palma. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 23*(46), 191–198.

Morales, A. (2021). Moribundas habladoras: contestaciones al ideario patriarcal en *El Conspirador* (1892), *Incurables* (1905) y *La rosa muerta* (1914). *Letras, 92*(135), 125-145. http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/1975/1926

Porras, R. (1970). *El periodismo en el Perú*. Ediciones del Sesquicentenario.

Rodríguez, M. (2017). La obra gráfica de Julio Málaga Grenet en la revista *Actualidades*. *Tesis, 10*(11), 101–116.

Rodríguez, D. (2023). Arte gráfico, modernidad y cultura visual en la revista ilustrada limeña *El Correo del Perú* (1871-1878). *Tesis, 16*(22), 15-39. https://repositorioletrascorpus.unmsm.edu.pe/items/bc05ad5b-14a6-488c-b613-e1b4650067d8

Rosas, C. (2021). Desafiando el peso de la historia. El papel de las mujeres en la construcción de la República peruana. *Memoria, 35*. https://idehpucp.pucp.edu.pe/revista-memoria/articulo/desafiando-el-peso-de-la-historia-el-papel-de-las-mujeres-en-la-construccion-de-la-republica-peruana/

Sánchez, M. (2019). El *Quijote* en dos cuentos del modernismo peruano. En A. Esteban & A. Prado (Eds.), *El mar no es ancho ni ajeno (complicidades transatlánticas entre el Perú y España)* (pp. 69-80). Iberoamericana Vervuert.

Saporta, N. (1988). La muerte de una mujer bella: Modernismo, la mujer escritora y la imaginación pornográfica. *Ideologies & Literature, 31,* 35–60.

Sumalavia, R. (2015). Prosa e imaginario de la modernidad en el cuento peruano de entresiglos. *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve, 8,* 1-9. https://www.researchgate.net/publication/343463972_Prosa_e_imaginario_de_la_modernidad_en_el_cuento_peruano_de_entresiglos

Spicer-Escalante, J. (2010). Manuel Beingolea y la novela modernista en el Perú: el caso de *Bajo las lilas* (1923). *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura, 7*(1), 176-185. Manuel Beingolea y la novela modernista en el Perú: el caso de Bajo las lilas (1923) - Dialnet

Tarcus, H. (2020). *Las revistas culturales latinoamericanas: giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles.* Tren en Movimiento.

Oviedo, J. (1989). *Antología crítica del cuento hispanoamericano / 1830-1920*. Alianza Editorial.

Valcárcel, E. (1997). El cuento hispanoamericano, Aproximación teórica. En *El cuento hispanoamericano del siglo XX.* Universidade da Coruña. https://ruc.udc.es/entities/publication/ad4fccaf-49fa-41cd-9de2-5acd710c312b

Varillas, R. (2020). Las aspiraciones literarias frente al oficio periodístico: «El corrector de pruebas» de Jorge Miota (1870-1926). En L. Anaí, E. Grau-Lleveria & F. Villegas (Eds.), *Arte, artista y campo artístico Concepciones, inscripciones y poéticas en el contexto latinoamericano* (pp. 245-260). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Vázquez, A. (2018). Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la Argentina. *Reseñas, 24*, 233-236. https://www.researchgate.net/publication/334074490_Lectoras_del_siglo_XIX_Imaginarios_y_practicas_en_la_Argentina

Velázquez, M. (Ed.). (2009). *La república de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX.* Fondo Editorial Universidad de Ciencias y Humanidades.

Velázquez, M. (2013). *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895).* Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Velázquez, M. (2017). Biotecnologías novelísticas en la región andina, 1840-1905: lectura y cuerpo [Tesis para optar por el título de Doctor en Literatura Latinoamericana]. Universidad Andina Simón Bolívar. https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6064

Velázquez, M. (2020). Cagatintas y modernidad criolla: ciudad y periodismo en textos de Yerovi y Valdelomar. En L. Anaí, E. Grau-Lleveria & F. Villegas (Eds.), *Arte, artista y campo artístico Concepciones, inscripciones y poéticas en el contexto latinoamericano* (pp. 219-244). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Velázquez, M., Chang. Raquel, & Denegri, F. (2021). *Volumen 3. De la Ilustración a la Modernidad (1780-1920)* (Vol. 3). Fondo Editorial PUCP.

Velázquez, M. (2024a). *Cuerpos vulnerados*. Editorial Taurus.

Velázquez, M. (2024b). Los orígenes del cuento moderno peruano en las revistas ilustradas de inicios del siglo xx. El caso de María Augusta Arana. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, *76*(76), 359 - 392. https://doi.org/10.46744/bapl.202402.012

Wise, D. (2020). Autoría de un cuento atribuido a Jorge Miota. *RIRA, 5*(2), 405-423. https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/revistaira/article/view/23340/22362

Wood, D. (2019). La modernidad en juego: el deporte y las revistas ilustradas en el Perú (1885-1930). *Revista Iberoamericana, 85*(267), 455-475.

https://www.researchgate.net/publication/334687394_LA_MODERNIDAD_EN_JUEGO_EL_DEPORTE_Y_LAS_REVISTAS_ILUSTRADAS_EN_EL_PERU_1885-1930

3. Bibliografía terciaria

Aliaga, N. (2013). La figura femenina en la narrativa universal. *CONSENSUS, 18*(1), 115-124. https://revistas.unife.edu.pe/index.php/consensus/article/download/957/870/2769

Álvarez, M. (1992). Personajes femeninos en la literatura renacentista portuguesa. *Quaderns de filologia. Estudis literaris, 3,* 7-26. https://www.cervantesvirtual.com/research/personajes-femeninos-en-la-literatura-renacentista-portuguesa/5a0df46b-9f4c-4c55-b22a-75dc79248a14.pdf

Barrig, M. (1981). Pitucas y marocas en la nueva narrativa peruana. *Hueso húmero, 9,* 73-89. https://pdfcoffee.com/barrig-pitucas-y-marocas-en-la-nueva-narrativa-peruana-3-pdf-free.html

Best, D. & Williams, J. (1982). Sex Stereotypes and Cross-Cultural Research. En W. Lonner, J. Berry (Eds.), *Measuring Sex Stereotypes: A Thirty-Nation Study* (pp. 15-44).Sage Publications. https://archive.org/details/measuringsexster0000will/page/n5/mode/2up

Blanco, C. (2009). *La mujer en la literatura de la Edad media: ¿un reflejo de una sociedad misógina?* Universidad de Córdova. https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/5979/LamujerenlaEdadMedia.Misoginia.pdf?sequence=1

Boiola, K. & Szurmuk, M. (2022). La crítica feminista de la literatura argentina del siglo XIX. En G. Batticuore & M. Vicens (Eds.), *Historia feminista de la literatura argentina* (pp. 887-916). Editorial Universitaria Villa María.

Borgida, E. & Burgess, D. (1999). Who women are, who women should be: descriptive and prescriptive gender stereotyping in sex discrimination. *Psychology Public Policy and Law, 5*, 655-692. https://doi.org/10.1037/1076-8971.5.3.665

Borrás, L. (2000). Introducción a la crítica literaria feminista. En M. Segarra & A. Carabí (Eds.), *Feminismo y crítica literaria* (pp. 13-30). Icaria Editorial. https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=vAVT4SK1hioC&oi=fnd&pg=PA7&dq=cr%C3%ADtica+literaria+feminista&ots=jL4hZdEyYw&sig=aYB32FmaCrD9cynH_BQkRFQmu9U#v=onepage&q&f=false

Brodowicz, M. (30 de junio de 2024). *El papel de la mujer en la literatura a lo largo de los siglos.* Aithor. https://aithor.com/essay-examples/el-papel-de-la-mujer-en-la-literatura-a-lo-largo-de-los-siglos

Cano, J. (1993). *Los estereotipos sociales: el proceso de perpetuación a través de memoria colectiva* [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Docta Complutense. https://webs.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/S/1/S1001901.pdf

Castillo, M. & Montes, B. (2007). Escala de estereotipos de género actuales. *Iniciación a la Investigación: revista electrónica, 2,* 1-21. https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/ininv/article/download/198/179/733

Castillo, M. & Montes, B. (2014). Análisis de los estereotipos de género actuales. *Anales de psicología, 30*(3), 1044-1060. https://www.redalyc.org/pdf/167/16731690027.pdf

Cuder, P. (2003). Crítica literaria y políticas de género. *Feminismo/s, 1,* 73-86. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2822/1/Feminismos_1_06.pdf

Del Águila, R.(2021). *Crítica literaria feminista y las poetas de los ochenta.* Hipatia ediciones. https://hipatiaedicion.com/critica-literaria-feminista/

Del Águila, R. (2023). *Poéticas de la resistencia: la significación del cuerpo y la feminidad en la poesía de Carmen Ollé, Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban. Una lectura desde la crítica literaria feminista y lo abyecto* [Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/27843/DEL_%C3%81GUILA_GRACEY_ROC%C3%8DO_DEL_PILAR.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Diekman, A. & Eagly, A. (2000). Stereotypes as dynamic constructs: Women and men of the past, present, and future. *Personality and Social Psychology Bulletin, 26*, 1171-1188. https://www.ugr.es/~amonteol/psicologia%20social/DOCUMENTOS/stereotypeswomenandmeneagly2000.pdf

Ellmann, M. (1968). *Thinking about women*. Harcourt, Brace & World, Inc.

Fariña, M. & Suárez, B. (1994). *La crítica literaria feminista, una apuesta por la modernidad.* Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (pp. 321-332). La Coruña, España. https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8641/CC081art26ocr.pdf

Fernández, A. (2022). Los estereotipos: definición y funciones. *Iberic@l, 10*, 53-63. https://hal.science/hal-03815474/document

García Calderón, V. (1924). *La venganza del cóndor*. Editorial Mundo Latino.

García, I. (1994). Teoría literaria feminista: el problema de la representación. *Debate Feminista, 9*, 113-115. https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/article/view/1751

García, M. (2019). El grito de las silenciadas. Voces femeninas de la literatura hispanoamericana del siglo XX. *REL: revista electrónica de letras,* 1-13. https://revistaursula.com/wp-content/uploads/2019/11/Garc%C3%ADa-Villalba-Miriam-1.pdf

García. P. (2015). El uso del cuerpo femenino en la novela realista y naturalista española. *ÉTUDES ROMANES DE BRNO, 36*(1), 219-235. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5209431.pdf

Ghersi, E. (2008). *Pensamientos y prácticas feministas en el Perú (la poesía limeña de los 80 y 90)* [Disertación Doctoral, Universidad de Florida]. Editorial Verbum.

Gilbert, S. & Gubar, S. (2000). The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. Yale University Press.

Golubov, N. (2012). El encuentro del feminismo con la literatura. En *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica* (pp. 7-24). Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. https://www.academia.edu/3583412/La_cr%C3%ADtica_literaria_feminista_una_introducci%C3%B3n_pr%C3%A1ctica

Gónzalez, B. (1999). Los estereotipos como factor de socialización en el género. *Comunicar, 12*, 79-88. https://www.redalyc.org/pdf/158/15801212.pdf

González, E. & Rodríguez, Y. (2020). Estereotipos de género en la infancia. *Pedagogía Social: revista interuniversitaria, 36,* 125-138. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/143993/76829-Galerada%20FASE-1-270549-2-10-20200810.pdf?sequence=1&isAllowed=y&fbclid=IwAR0Ih-ZgAj7dR2eByq654f_i6z-51uBJzGKZopz7Tc6TIsSR0AUxl_H-kD0

González, I. (2009). De la romántica a la mujer nueva: La representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX. *Letras de Deusto, 39*(122), 51-76. https://core.ac.uk/download/pdf/188138858.pdf

Herrera, C. (Marzo de 2010). *El Romanticismo patriarcal.* Blog de Coral Herrera Gómez. https://haikita.blogspot.com/2010/03/el-romanticismo-patriarcal.html

Irigoyen, M. (2006). La mujer romana a través de fuentes literarias y jurídicas. En N. González (Ed.), *Estudios jurídicos en homenaje a Martha Morineau* (pp. 251-274). Universidad Nacional Autónoma de México. https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/4/1855/18.pdf

Katselashvili, L. (13 de mayo de 2023). *La mujer en la literatura latina.* Liberoamérica. https://liberoamerica.wordpress.com/2023/05/13/la-mujer-en-la-literatura-latina/

Langland, E. (1990). Images of Women: A Literature Perspective. En M. Paludi, G. Steuernagel (Eds.), *Foundations for a Feminist Restructuring of the Academic Disciplines* (pp. 69-98). Harrington Park Press. https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=otn1d9Fz1bwC&oi=fnd&pg=PA69&dq=images+of+women+in+fiction+feminist+perspectives+&ots=BHOSUYrdDC&sig=hpS4KtgBw124i1dQDgCqCtq0nXE#v=onepage&q=images%20of%20women%20in%20fiction%20feminist%20perspectives&f=false

Lara, E. (2010). *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de oro*. Universidad de Valencia. https://parnaseo.uv.es/editorial/parnaseo13/parnaeo13.pdf

Lippman, W. (1998). *Public opinion.* Transaction Publishers. https://monoskop.org/images/b/bf/Lippman_Walter_Public_Opinion.pdf

López, A. (1995). Justificación Teórica: Fundamentos Feministas Para la Crítica Literaria. El Colegio de México. https://muse.jhu.edu/pub/320/oa_edited_volume/chapter/2572726/pdf

Luna, L. (1996). *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer.* Anthropos. https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=cMv7uN2Gu9MC&oi=fnd&pg=PA7&dq=imagen+de+la+mujer&ots=ftRp5JFLTx&sig=MdGZouy0ZGUAGwr3qOV-ylH8sbI#v=onepage&q=imagen%20de%20la%20mujer&f=false

Magnusson, I. (2021). *Un estudio diacrónico del desarrollo del feminismo a partir de la representación femenina y masculina en la literatura peruana contemporánea* [Tesis para obtener el título académico de Máster en Literatura]. Departamento de Estudios Románicos y Clásicos. Stockholms Universitet. https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1592422/FULLTEXT01.pdf

Martignone, H. & Vázquez, M. (2019). Representaciones de lo femenino en textos literarios griegos de Homero a la Atenas Clásica. *Psicoanálisis, 41*(1 y 2), 143-162. https://www.researchgate.net/publication/344157438_Representaciones_de_lo_femenino_en_textos_literarios_griegos_de_Homero_a_la_Atenas_Clasica

Millet, K. (1970). *Sexual politics.* Doubleday. https://monoskop.org/images/c/c2/Millett_Kate_Sexual_Politics_1970.pdf

Miseres, V. (2014). Las últimas de la fila: representación de las rabonas en la literatura y cultura visual decimonónica. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 40*(80), 187-206. https://rcllletras.unmsm.edu.pe/index.php/content/article/view/2488

Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista.* Editorial Cátedra.

Moreno, H. (1994). La crítica literaria feminista. *Debate feminista, 9,* 107-112. https://www.researchgate.net/publication/339923481_Critica_literaria_feminista

Neves, V. (2024). La Lima de Elguera. Modernización, sanidad y proyecto urbano en Lima a inicios del siglo XX [Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. https://tesis.pucp.edu.pe/items/1235750e-0c13-486a-8b2d-f75606df27d8

Ojeda, M. (2007). Imágenes de mujer en la literatura del Siglo de Oro. Lope de Vega y "La dama boba". *EPOS, 23,* 81-92. https://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10545/10083

Paraíso, I. (2015). Amor cortés. En M. Garrido (Ed.), *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales* (pp. 1-21). Consejo Superior de Investigaciones Científicas. http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Amor%20cort%C3%A9s.pdf

Pineda, G. (2019). Estereotipos de género: una aproximación a la violencia de género desde la percepción de los/as jóvenes estudiantes de la Escuela Nº 711 Federico Brandsen, 2019 [Tesis de Bachiller, Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco]. Repositorio de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. https://margen.org/tesis/Pineda.pdf

Ramírez, E. (1994). Romanticismo y mujer: la liberación de la mujer. *Verbo, 323-324,* 1127-1139. https://www.fundacionspeiro.org/verbo/1994/V-329-330-P-1127-1139.pdf

Rivero, Y. (2004). La novela realista-naturalista española y su representación de mujer. *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios, 2*(1), 141-156. https://www.academia.edu/7802745/La_novela_realista_naturalista_y_su_representaci%C3%B3n_de_la_mujer

Sánchez, A. (2020). *Escritoras, no musas: la literatura de mujeres en el incierto campo peruano de la ficción* [Tesis de Bachiller, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/21025/S%C3%81NCHEZ_DOM%C3%8DNGUEZ_ARIANA_GABRIELA_ESCRITORAS_NO_MUSAS.pdf?sequence=5

Sánchez, R. (2004). Imágenes de la mujer en el Romanticismo de Espronceda (*Sancho Saldaña*). *EPOS, 20-21,* 69-83. https://www.researchgate.net/publication/330388666_Imagenes_de_la_mujer_en_el_romanticismo_de_Espronceda_Sancho_Saldana

Santibáñez, P. (2012). Algunas consideraciones en torno a la condición de la mujer en la Grecia antigua. *INTUS-LEGERE HISTORIA, 6*(1), 7-18. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4243197.pdf

Servadio, G. (2016). *Renaissance woman.* I. B. Tauris.

Showalter, E. (1985). Toward a Feminist Poetics. En E. Showalter (Ed.), *Essays on Women, Literature and Theory* (pp. 125-143). Pantheon Books. https://archive.org/details/newfeministcriti00show/page/n1/mode/2up?view=theater

Stroud, M. (1986). La Literatura y la Mujer en el Barroco: *Valor, Agravio y Mujer*, de Ana Caro. En A. Kossoff, J. Amor y Vazquez, R. Kossoff, & G. W. Ribbans (Eds.), *Actas del VIII congreso internacional de Hispanistas* (pp. 605-12). Istmo. https://digitalcommons.trinity.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1017&context=mll_faculty

Susti, A. (2024). Las mujeres y la sociedad patriarcal en tres cuentos de Pilar Dughi. *LEXIS, 48*(1), 1-31. https://revistas.pucp.edu.pe/public/documentos/lexis/14-Susti-Lexis-48(1)-2024-(2).pdf

Vázquez, S. (2015). Ciencia, estereotipos y género: una revisión de los marcos explicativos. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales, 68,* 177-202. https://www.scielo.org.mx/pdf/conver/v22n68/1405-1435-conver-22-68-00177.pdf

Velasco, M. (2007). La crítica feminista, el dedo en la llaga o el cuestionamiento al canon literario. En S. Guardia (Ed.), *Mujeres que escriben en América Latina, Lima* (pp. 551-562). Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina. https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-critica-feminista-el-dedo-en-la-llaga-o-el-cuestionamiento-al-canon-literario-1219152/

Villalba. E. (1995). "Entre la ignorancia y la "bachillería": imagen de la mujer y la cultura en el Siglo de Oro", en *Las sabias mujeres II (siglos 111-XVI)* (pp. 201-216). Madrid: Al-Mudayna. https://core.ac.uk/download/pdf/29399243.pdf
Zola, E. (1880). *Naná.* Bibliothèque Carpentier.

ANEXO

N.°	Fecha	N.° de revista	Título del cuento	Autor	Procedencia del autor	Ilustraciones	Ilustrador	Observaciones
PRIMER AÑO (1903)								
1	03/01	1	Entre témpanos (veladas moscovitas)	Jorge Miota	Peruano	No	-	
2			Historia clínica	Hipócrates Magallanes	Peruano	No	-	Menciones de lugares limeños
3	10/01	2	La verdadera desdicha	Manuel Beingolea	Peruano	No	-	
4			La negra Matea	N. A. González	Peruano	No	-	Nombre completo del autor: Nicolás Augusto González
5	07/02	5	Rosa Naútica	Enrique A. Carrillo	Peruano	No	-	Narradora femenina
6			Noche de Luna	Manuel Beingolea	Peruano	No	-	
7	14/02	6	Realismos	Juan José Reinoso	Peruano	No	-	Cuento con indicios de ciencia ficción
8			El amor de Armando	Jorge Miota	Peruano	No	-	
9			Cuento Ageno (en el abum de Manuelita)	C. Alba	SC[8]	No	-	

[8] SC: sin confirmar.

10	21/02	7	La hechicera	Felipe Sassone	Peruano	No	-	
11			Capricho	Emilio Castelar y Cobián	Español	No	-	
12	14/03	10	Éxitos	Augusto S. Salazar	Peruano	No	-	
13			La leyenda del pabellón	Ricardo Tizón y Bueno	Peruano	No	-	
14	21/03	11	Crepuscular (Corazón de mujer)	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	No	-	
15			El secreto	Guillermo Holder Freire	Peruano	No		
16	14/04	14	La tragedia del Calvario	-	-	Sí	-	
17			El divino fallo	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	No	-	
18			El drama eterno	Guillermo Holder Freire	Peruano	No	-	
19			Hijo, ve ahí a tu madre	Luis Fernán Cisneros	Peruano	No	-	
20			El beso al maestro	Jorge Miota	Peruano	No	-	
21			Solitudine Cordis	Manuel Beingolea	Peruano	No	-	
22	28/04	15	El arte	Guillermo Holder Freire	Peruano	No	-	
23			Pepe	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	No	-	

24			Bodas al día	Augusto S. Salazar	Peruano	No	-	
25			Por un sou	Jorge Miota	Peruano	No	-	
26	10/05	17	Don Pepe, el meritorio	Octavio Espinosa y G.	Peruano	No	-	
27			La menor cuantía	Domingo del Prado	Español	No	-	
28	17/05	18	Mi levita!	Isaías Saconec	SC	No	-	Posiblemente autor nacional
29	24/05	19	Vidas segadas	Sibaud	SC	No	-	Traducido por Miguel A. Pasquale
30	31/05	20	El día de paz	Guillermo Holder Freire	Peruano	No	-	
31	15/06	22	Amor felino	Oscar Paulsen	Peruano	No	-	Cuento que narra un feminicidio
32			El pasado	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	No	-	
33	30/06	24	Caprichosa	Maxime Formont	Francés	Sí	L. S. Ugarte	Traducido por Alberto Salomon
34	07/07	25	Lazos de oro	Alcarc	SC	No	-	Traducido por Miguel A. Pasquale
35	14/07	26	El héroe	Aurelio Arnao	Peruano	No	-	
36			La pared de enfrente	Pierre Loti	Francés	No	-	Traducido por Jorge Miota
37	28/07	28	Un hombre	Nero	SC	No	-	Posiblemente seudónimo
38			Alma enferma	Radamés	SC	No	-	Posiblemente seudónimo

39	07/08	29	Nuevo amor	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	No	-	
40	14/08	30	Las flores	Henry Caen	SC	Sí	Dick	Traducido por Alberto Salomón
41			Aventuras de una codorniz	Manuel Beingolea	Peruano	No	-	
42	21/08	31	Cómo murió Floridor	Aurelio Arnao	Peruano	No	-	
43	28/08	32	El pecado	Octavio Espinosa y G.	Peruano	No	-	
44			Un coloquio con el diablo (del italiano)	Miguel A.Pasquale	Peruano	No	-	Posiblemente sea un cuento traducido por el autor
45	07/09	33	La canción del absinthio	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	No	-	
46	21/09	35	El engaño	Aurelio Arnao	Peruano	No	-	
47	28/09	36	Al sol	Joaquín Dicenta	Español	No		
48	15/10	38	El alma de Juan	Guillermo Holder Freire	Peruano	No	-	
49	31/10	40	Reminiscencias	Aurelio Arnao	Peruano	No	-	
50	07/11	41	Juan Manuel	Felipe Sassone	Peruano	No		
51	14/11	42	El clown	Mauricio Level	Francés	Sí	Ugarte	
52			Rafael	José E. Lora y Lora (Jelil)	Peruano	No	-	

53			El santo de Antoñita	Carlos Guzmán y V.	Peruano	No	-	
54			Las dos alcobas	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	No	-	
55	21/11	43	La suerte	Don Agapito	SC	No	-	
56			Amor i valentía	Arturo Reyes	Español	No	-	
57	28/11	44	El alma al diablo	Andrés Theuriet	Francés	No	-	
58			Nubes y… sereno!	Miguel A. Pasquale	Peruano	No	-	
59	07/12	45	El sobrino de su tío	Alberto Ladvocat	SC	No	-	
60	16/12	46	En la sombra (del italiano)	Miguel A.Pasquale	Peruano	No	-	Posiblemente sea un cuento traducido por el autor
61	24/12	47	Visita matutina	Aurelio Arnao	Peruano	No	-	
62			Piedad fraternal	Alberto Delvallé	Paraguayo	No		
63	31/12	48	Barrio andaluz	Arturo Reyes	Español	No	-	
SEGUNDO AÑO (1904)								
64	07/01	49	El corrector de pruebas	Jorge Miota	Peruano	No	-	
65			Retórica epistolar	Manuel Beingolea	Peruano	No	-	
66			Muerte natural	Aurelio Arnao	Peruano	No	-	
67	14/01	50	La luna de miel	J. Turqan	SC	No	-	

68			Hildebrando	-	-	No	-	Leyenda sueca traducida del francés por Benjamín Tudela
69			Alma Nueva	Jorge Miota	Peruano	No	-	
70	21/01	51	Más vale maña…	Arturo Reyes	Español	No	-	
71	28/01	52	El tío de América	Mauricio Dangreux	SC	No	-	
72			El aprendizaje	H. de Forge	Francés	No	-	
73			Raza Nueva	Guillermo Holder Freire	Peruano	No	-	
74	15/02	54	Amores cursis	Bohemio	SC	No	-	
75			El regreso de una madre	-	-	No	-	Saga danesa traducida del francés por Benjamín Tudela
76			Los bombones de Pierrot	Aurelio Arnao	Peruano	No	-	
77			El crimen de Don Eulogio	Don Agapito	SC	No	-	
78	22/02	55	El pasado muerto	Jorge Miota	Peruano	No	-	
79			Noche estrellada	E. Haracourt	Francés	No	-	
80			Plática de otoño	Aurelio Arnao	Peruano	No		
81			Los ladrones de Nápoles	Adolfo Ribaux	Francés	No		

82	29/02	56	La convalecencia	Guillermo Holder Freire	Peruano	No		
83			Dolor y lágrimas	Hildebrando Fuentes	Peruano	No		
84			Espíritu de raza	Aurelio Arnao	Peruano	No		
85			Un recuerdo	Matilde Alanic	Francesa	No		
86	15/03	57	¡Música!	Alberto Delvallé	Paraguayo	No		
87			Ni amor ni gloria	D. Rolf	SC	No		
88			El aniversario	Roberto Schoffer	SC	No		
89	07/04	59	Piedad	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	Sí	-	
90			Inri	Jorge Miota	Peruano	Sí	-	
91	14/04	60	Ensueño y realidad	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	No	-	
92	21/04	61	De 1830	Octavio Espinosa y G.	Peruano	No	-	
93	28/04	62	La prueba	-	-	No	-	Leyenda sueca traducida del francés por Benjamín Tudela
94			Egoísmos que valen	H. H. Urteaga	Peruano	No		
95	09/05	63	Un suicidio modernista	Felipe Sassone	Peruano	No	-	
96			La vaticinadora	Guillermo Holder Freire	Peruano	No		

97	16/05	64	Un recuerdo de Manón	Felipe Sassone	Peruano	No		
98			El regreso del anciano	-	-	No		Leyenda finlandesa traducida del francés por Benjamín Tudela
99			Un éxodo	Aurelio Arnao	Peruano	No		
100	24/05	65	Jack	A. González Carrasco	Mexicano	No		
101			En el “País de las hierbas”	Jorge Miota	Peruano	No		
102			Las tristes	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	No		Cuento de la sección “Por diversos caminos”
103	31/05	66	La torre de oro	Felipe Sassone	Peruano	No		
104	07/06	67	Juanico el veterano	Arturo Reyes	Español	No		
105			Geminis	Octavio Espinosa y G.	Peruano	No		
106	04/06	68	El ramo de violetas	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	No		
107	21/06	69	El uniforme del subprefecto	E. Second	SC	No		
108			Vencido	Claudio Zavala	SC	No		
109	28/06	70	Constantino Richard	Juan Richepin	Francés	No		
110			Naná	Felipe Sassone	Peruano	No		
111	07/07	71	La casa maldita	Pierre Veron	Francés	No		

112	14/07	72	¡Perdón!	Felipe Sassone	Peruano	No	-	
113			El regreso	Jorge Miota	Peruano	No	-	
114	21/07	73	En la ausencia (páginas íntimas)	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	No	-	
115			La última noche	José B. del Pino	SC	No	-	
116	28/07	74	Ellas…	Jorge Miota	Peruano	Sí	-	Se coloca la fotografía y firma del autor
117			Una hazaña	A. A. Aramburú (hijo)	Peruano	Sí	-	Se coloca la fotografía y firma del autor
118	14/08	76	El dilema	Max Malheureux	SC	No	-	
119			Segundas nupcias	Monjoyeux	SC	No	-	
120	21/08	77	Un creyente	Alarico Murego	SC	No	-	
121	28/08	78	Carta abierta	Aurelio Arnao	Peruano	No	-	
122			Cuentos modernos	Pablo Bonhomme	SC	No	-	
123	07/09	79	El remendón (recuerdos de la infancia)	M. Modesto Soto	SC	Sí	-	
124	14/09	80	Para ella…	Alarico Murego	SC	Sí	-	
125			La serenata de boda	Cristóbal de Castro	Español	No	-	Relato parte de la sección “Cuentos provincianos”
126			Los restos de Pizarro	Manuel Beingolea	Peruano	No	-	

127	23/09	81	Nando	Guillermo Holder Freire	Peruano	No	-	
128			El caballero cadete	Aurelio Arnao	Peruano	Sí	Ugarte	
129			Lágrimas i ajenjo	J. A. Lomónaco	SC	No	-	
130	07/10	83	El topacio rosa	Guillermo Holder Freire	Peruano	No	-	Relato de su libro “El collar de zafiros”
131	14/10	84	La hija de Jairo	Jorge Miota	Peruano	No	-	
132			Tendiendo un lazo	-	-	No	-	Cuento traducido
133			Mi culpa	Alberto Loita	SC	No	-	
134	21/10	85	Mi gata Astarté	Clemente Palma	Peruano	Sí	-	
135			Vidas Paralelas	R. C.	SC	No	-	
136	28/10	86	El suplicio de los espejos	-	-	Sí	-	Cuento traducido
137			El primer triunfo	K. Jarbone	SC	No	-	
138			El juez i el diablo	Javier Mamier	SC	No	-	Cuento germano
139	07/11	87	La venganza de las rosas	Victor Pérez Petit	Uruguayo	No	-	
140			Diez años después	-	-	No	-	Cuento traducido
141			La muñeca de ojos azules	Sixto	Español	No	-	

142	14/11	88	Viaje de ida y vuelta	Emilio Fernández Baumonde	Español	No	-	
143			Lo irreparable	Aurelio Arnao	Peruano	Sí	-	
144	21/11	89	La agonía de don Quijote	Juan D'Sola	SC	No	-	
145			Mui caro	Conde León Tolstoi	Ruso	No	-	Nota a pie de página: Está tomado el asunto de una novela de Guy de Maupassaut
146			Por una flor	Arturo Dourliac	Francés	No		
147	28/11	90	El primer amor	J. H. Rosny	Belga	Sí	-	Fotografías de mujeres
148			Hacia el olvido	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	No	-	Cuento de la sección "Por diversos caminos"
149	15/12	91	Noche de bodas	Juan Dargone	SC	No	-	
150			Prisionero del Pasha	-	-	Sí	-	Cuento traducido
151	30/12	92	De páginas íntimas (A la señora A. B. de B.)	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	No	-	
152			El primer desencanto	Carlos A. Estrada	SC	No	-	
TERCER AÑO (1905)								
153	07/01	93	Una página de mitología	Clemente Palma	Peruano	Sí	-	Fotografías de mujeres en la palabra inicial del cuento
154			Cosas de chicos	Antonio Zozaya	Español	Sí	-	

155	14/01	94	El rubí	Federico Uhrbach	Cubano	No	-	Cuento breve y muy viejo, según su descripción
156			Una partida de billar	J. H. Rosny	Belga	Sí	Sixto	
157	28/01	96	Puestas de sol	-	-	Sí	Sixto	Cuento traducido
158	04/02	97	Celos	Sixto	Español	Sí	Sixto	
159			El cumplimiento del deber	Arturo Dorulac	SC	Sí	-	
160			Agua fuerte	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	No	-	
161	18/02	99	Los pobres	M. R. Blanco Belmonte	Español	Sí	-	
162			El castillo des Graviéres	-	-	Sí	-	Cuento traducido
163	25/02	100	La leyenda de los ojos negros	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	Sí	-	
164	04/03	101	Desde mañana…	-	-	Sí	-	
165			Las violetas	-	-	Sí	Sixto	Cuento traducido
166	18/03	103	Desilusiones	Sixto	Español	Sí	Sixto	
167	08/04	106	Pasión de viejo	Sixto	Español	Sí	Sixto	
168	15/04	107	Comida de caridad	Carlos Escribens	SC	No	-	
169			Un drama	Emilio Fernández	Español	Sí	-	

				Vaamonde				
170	23/04	108	Piedad	-	-	Sí	A. Riquer	
171	06/05	110	La partida de Ecarpé	Enrique Renou	SC	Sí	Sixto	
172			Lo inevitable	Carlos Sánchez Gutiérrez	SC	Sí	Sixto	
173	13/05	111	Amistad	Sixto	Español	Sí	Sixto	
174			Mi amigo el literato	Felipe Sassone	Peruano	Sí	-	
175			Justa recompensa	-	-	Sí	Sixto	Cuento traducido
176			La muerte de la serpentina	Emilia Pardo Bazán	Española	Sí	Sixto	
177	20/05	112	Tres eran tres…	Alberto Loita	SC	Sí	Sixto	
178	03/06	114	La herencia	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	No	-	
179	10/06	115	Un egoísta	Ivan Turguenef	Ruso	No	-	
180	07/06	116	El costurero	Jorge Miota	Peruano	Sí	M. Miró	
181	24/06	117	Una cuestión de honor	-	-	Sí	-	Cuento traducido
182			Cuento para los niños (La princesa Rosetta)	-	-	Sí	-	Cuento traducido
183	01/07	118	Vinos generosos	Hugo Conway	Británico	No	-	

184	08/07	119	El monstruo del lago La Metrie	Santiago Mc Lennegan	SC	Sí	P. Tirado y Stanley L. Wood	
185			El príncipe Egor y el cuervo	-	-	Sí	H. R. Millar	Cuento traducido de la sección “Páginas para los niños”
186	15/07	120	Don Joaquín	Azorín	Español	Sí	Sixto	Seudónimo de José Augusto Trinidad Martínez Ruiz
187			El valiente sastrecito	-	-	No	-	Cuento de la sección “Páginas para los niños”
188	22/07	121	El anciano que hace florecer los arboles muertos	-	-	Sí	-	Cuento traducido de la sección “Páginas para los niños”
189	27/07	122	Cuento histórico	-	-	Sí	-	
190			Una tetera que era un zorro	-	-	Sí	-	Cuento traducido de la sección “Páginas para los niños”
191	19/08	125	Loba Solange	Marcel de Prevost	Francés	Sí	-	Cuento traducido
192			El espejo de Matsouyama	-	-	No	-	Cuento de la sección “Páginas para los niños”. Cuento del Japón antiguo
193			¡Un adiós!	Joaquín Dicenta	Español	No	-	
194	26/08	126	Sippeitaro	-	-	No	-	Cuento de la sección “Páginas para los niños”. Cuento del Japón Antiguo

195	02/09	127	Toro	Severine	Francesa	Sí	-	Traducido por Sixto M. Osuna
196			El visir y la mosca	Luis de Gramont	Francés	No	-	Cuento traducido
197	09/09	128	Practicando una teoría	Nellie K. Blissett	Británica	Sí	G. G. Manton	
198			Un duelo	-	-	Sí	Sixto	
199	16/09	129	El pecado del padre Baptiste	Jean Le Breton	Francés	Sí	-	
200	23/09	130	Lobos de mar	Vicente Blasco Ibáñez	Español	Sí	Málaga Grenet	
201			Lilí	-	-	Sí	Sixto	Cuento traducido
202	30/09	131	Del pasado	Miguel A. Pasquale	Peruano	No	-	
203			Perro y gato	Antic Novel	Mexicano	Sí	Sixto	Seudónimo de Heriberto Frías
204	07/10	132	El retrato	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	Sí	Málaga Grenet	
205	14/10	133	Sacrificio por la infancia. El heroísmo de una hermana	-	-	Sí	Grenville Manton	
206			Como un crimen	Domingo Martínez Luján	Peruano	Sí	Sixto	
207			Amor ideal	Miguel A. Pasquale	Peruano	No	-	

208			El príncipe brillante fuego y el príncipe resplandeciente fuego	-	-			Cuento de la sección “Páginas para los niños”
209			El cuento de Margot	Juan de Dios Peza	Mexicano	No	-	
210	21/10	134	El regalo	Juan Reibrach	Francés	Sí	Sixto	Cuento traducido
211			Los tercos	El Pobre Valbuena	SC	No	-	
212			Rosa amarilla	-	-	Sí	E. F.	Cuento de la sección “Páginas para los niños”
213	28/10	135	Monseñor Saco de Arroz	-	-	No	-	
214			El caballero errante	Guillermo Holder Freire	Peruano	Sí	Sixto	Primera parte del cuento
215			Quo vadis, homos?	D. Martínez Luján	Peruano	Sí	Sixto	
216	04/11	136	El caballero errante	Guillermo Holder Freire	Peruano	Sí	Sixto	Segunda parte del cuento
217	11/11	137	Un viejo marinero	-	-	No	-	Cuento traducido
218	18/11	138	Don Quijote y Sancho	Felipe Sassone	Peruano	Sí	Sixto	
219			El marido cariñoso	-	-	Sí	Sinfonisa	
220	02/12	140	El adiós de la Magnolia	A. Guzmán	SC	No	-	
221	16/12	142	Flor del campo	Eduardo Colín	Mexicano	No	-	

222	23/12	143	El logogrifo	Ramiro Blanco	Español	Sí	Málaga Grenet	
223			Mousme III	Fernand Vandérem	Francés	Sí	Sixto	Cuento traducido
224			El maestro de Carrasqueda	Miguel de Unamuno	Español	No	-	
225	30/12	144	El premio gordo	Sixto	Español	No	-	
226			Una resurrección	Antic Novel	Mexicano	Sí	-	
227			Dos almas	Luis Rodríguez-Embil	Cubano	No	-	
CUARTO AÑO (1906)								
228	06/01	145	La muñeca rubia	Andrés A. Aramburú (hijo)	Peruano	No	-	
229	13/01	146	La vorágine	Antic-Novel	Mexicano	Sí	Sixto	
230			Una página de lágrimas	R. Dábalos y Lisón	Peruano	No	-	
231	20/01	147	Juanito	-	-	Sí	H. Avelot	
232	27/01	148	Cómo es ella…	E. Cazorla	SC	Sí	Málaga Grenet	
233			Una heroína	Augusto Martínez Olmedilla	Español	No	-	
234	03/02	149	Dos sensaciones	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	Sí	Málaga Grenet	
235			Pepa y Josefina	Antic-novel	Mexicano	Sí	Sixto	

236			El origen de las mariposas	Sant Graal	SC	No	-	Del concurso de cuentos fantásticos abierto por *El Blanco y Negro* de Madrid
237			El cuello de armiño	Guy de Teramond	Francés	No	-	
238	10/02	150	De mi correspondencia	D. Martínez Luján	Peruano	Sí	Málaga Grenet	
239			Otras vidas	Amado Nervo	Mexicano	No	-	
240			Marrón	M. A. Bedoya	Peruano	No	-	
241	24/02	152	Villa Rosales	Lady Helgravia	SC	No	-	
242	10/03	154	El hombre boa	Guillermo Holder Freire	Peruano	Sí	Málaga Grenet	
243	17/03	155	Memorias de un solterón	-	-	Sí	M. Picolo	
244			La bestia humana	Domingo del Prado	Español	Sí	Málaga Grenet	
245	24/03	156	La estrella dichosa	Cátulo Mendes	Francés	No	-	
246			Páginas íntimas	-	-	No	-	Cuento epistolar
247	31/03	157	La flor que tiembla	Cátulo Mendes	Francés	No	-	
248			Ruinas	M. Díaz Rodríguez	Venezolano	No	-	
249	07/04	158	En el tren	Racso (Óscar Miró Quesada)	Peruano	Sí	-	Seudónimo de Óscar Miró Quesada de la Guerra
250			La muerte de Jesús	Octavio Espinosa i G.	Peruano	No	-	

251	14/04	159	La decepción de Gamaliel	Manuel Beingolea	Peruano	Sí	Ugarte	
252			El testamento del hombre-Dios	Manuel	Peruano	Sí	T. Castillo	El autor fue arzobispo de Lima (Manuel Tovar)
253			Jesús ante Pilatos	-	-	No	-	
254	21/04	160	Un falso ataque	Nicanor Bolet Peraza	Venezolano	No	-	
255			Entre tinieblas	Charles Foley	Francés	Sí	-	
256	28/04	161	Comedia	Emilia Pardo Bazán	Española	No	-	
257			La máscara de la muerte	Edgar Allan Poe	Estadounidense	Sí	-	
258			Por un cuervo	Arturo Manrique	SC	Sí	-	
259	05/05	162	El Khan y su hijo	Máximo Gorki	Ruso	Sí	-	
260			De Marsella a Tokio	Ruben Darío	Nicaragüense	Sí	Sixto	
261			El ciego	Cátulo Méndes	Francés	No	-	
262	12/05	163	El arte de hacer fortuna	Eugenio Sellés	Español	Sí	-	
263			Dormitorio	Emiliano Hernández	Venezolano	No	-	
264	19/05	164	El prometido de Aurelia	Mark Twain	Estadounidense	Sí	Málaga Grenet	
265			En el abismo	H. G. Wells	Británico	Sí	Warwick Goble	Cuento traducido dividido en partes (I)
266			Psiche	Marcel Prevost	Francés	Sí	-	

267	26/05	165	Vieja barca, viejo batelero	Pierre Loti	Francés	Sí	-	
268			En el abismo	H.G. Wells	Británico	Sí	Warwick Goble	Cuento traducido dividido en partes (II)
269	02/06	166	El retrato	J. H. Rosny	Belga	Sí	Málaga Grenet	
270			En el abismo	H.G. Wells	Británico		Warwick Goble	Cuento traducido dividido en partes (III)
271	09/06	167	El miedo del sacristán	José Nogales	Español	Sí	-	
272			En el abismo	H.G. Wells	Británico	Sí	Warwick Goble	Cuento traducido dividido en partes (IV)
273	16/06	168	El abuelo	Alfonso Perez Nieva	Español	Sí	-	
274			En el abismo	H.G. Wells	Británico	Sí	Warwick Goble	Cuento traducido dividido en partes (V)
275	23/06	169	Aventuras de un inválido	Mark Twain	Estadouni-dense	Sí	-	
276			La confesión	Guy de Maupassant	Francés	Sí	-	
277	30/06	170	Viajera	M. Díaz Rodríguez	Venezolano	Sí	T. Castillo	
278	07/07	171	Matrimonio a tiros	J. H. Rosny	Belga	Sí	T. Castillo	
279	21/07	173	El gigante egoísta	Oscar Wilde	Irlandés	Sí	T. Castillo	
280	28/07	174	No hay guardas contra el amor	Eugenio Sellés	Español	Sí	-	

281	04/08	175	Sorpresa	Leopoldo Lugones	Argentino	No	-	
282			Malachka y Akulina	Conde Leon Tolstoy	Ruso	No	-	
283	18/08	177	María Antonia	Alfonso Daudet	Francés	Sí	T. Castillo	
284	25/08	178	Un duelo	Guy de Maupassant	Francés	Sí	-	
285	01/09	179	Flores de Almendro	José Nogales	Español	Sí	-	
286			La partida	Manuel Bueno	Español	No	-	
287	08/09	180	El Señor Director	E. Fourrier	SC	Sí	T. Castillo	
288	15/09	181	La lira encantada	Pierre Louys	Francés	No	-	
289	22/09	182	El misterio	Ramón del Valle Inclán	Español	Sí	T. Castillo	
290			El ciego	Cátulo Mendez	Francés	Sí	T. Castillo	
291	06/10	184	El hijo	Maurice Level	Francés	Sí	T. Castillo	
292			Vanidad de la mujer	Guy de Maupassant	Francés	Sí	T. Castillo	
293	13/10	185	El archiduque misterioso	George Lacour	SC	Sí	-	
294			Lobos de mar	Vicente Blasco Ibañez	Español	Sí	T. Castillo	
295	20/10	186	La Tentación de Harringay	Herbert George Wells	Británico	Sí	T. Castillo	
296	27/10	187	Las amonestaciones de Pablo	Juan Moreas	Griego	Sí	T. Castillo	Cuento de la vieja Francia

297	03/11	188	El arca de Noé	Mark Twain	Estadounidense	Sí	T. Castillo	
298	10/11	189	La sombra	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	Sí	T. Castillo	
299	07/11	190	El adiós nocturno	Camille Mauclair	Francés	Sí	A. Larrañaga y T. Castillo	
300			El hombre que riñe con los gatos	Mark Twain	Estadounidense	Sí	-	
301	24/11	191	El margen del Zend Avesta	Julio Lamaitre	Francés	Sí	T. Castillo	
302			El lago encantado	Eduardo Felinok	SC	Sí	R. Lillo	Cuento del país de la bohemia
303	01/12	192	Mosh y Baba	Carmen Silva (reina de Rumania)	Rumana	Sí	T. Castillo	
304			Los tres cajones	Cátulo Mendes	Francés	Sí	T. Castillo	
305	09/12	193	El abuelo	José Zahonero	Español	Sí	Tovar	
306			Cuento de lobos	G. Martínez Serra	Español	Sí	T. Castillo	
307	15/12	194	La madre de Esteban el Grande	Elisabeth, reina de Rumania (Carmen Sylva)	Rumana	Sí	R. Lillo	
308	22/12	195	Noche Buena aristocrática	Jacinto Benavente	Español	No	-	
309			El fugitivo	Manuel Beingolea	Peruano	Sí	T. Castillo	

QUINTO AÑO (1907)								
310	05/01	197	William Fox	Francisco Acebal	Español	Sí	Mendez Bringa	
311			La muerte	Octavio Espinosa y G.	Peruano	Sí	T. Castillo	
312	12/01	198	El violín rojo	Teodoro de Banville	Francés	Sí	-	
313	19/01	199	La elección	León Frape	SC	Sí	T. Castillo	
314	26/01	200	El día de Catalina	Anatole France	Francés	Sí	T. Castillo	
315	02/02	201	La leyenda de Sagenfeld	Mark Twain	Estadounidense	Sí	R. Lillo	
316	09/02	202	La excelente señora Russ	J. Neruda	Checo	Sí	T. Castillo	
317	16/02	203	Ritornello	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	Sí	T. Castillo	
318			La virgen y los ángeles	Julio Lemaitre	Francés	No	-	
319	23/02	204	Su Señor Hermano	Enrique Coutant	SC	Sí	Foradori	
320			Gómez Carrillo (La felicidad)	Ruben Darío	Nicaragüense	Sí	-	
321			El espejo roto	La baronesa de Wilson	Española	Sí	T. Castillo	
322			Los zapatitos encarnados	Enrique Heine	SC	Sí	T. Castillo	

323	09/03	206	Negro	Remy de Gourmont	Francés	Sí	T. Castillo	
324			Mi aguinaldo	Jorge Lynch	SC	No	-	
325	16/03	207	Magdalena Dormont	Theo Smets	SC	Sí	-	
326	23/03	208	El pintor de la muerte	Blanca de los Ríos de Lampérez	Española	Sí	Mendez Bringa	
327			De mis viejas nostalgias	A. Pareja de Mijares	SC			
328	30/03	209	Las dos muertes	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	No	-	
329			La redención	Rodrigo Herrera	SC	No	-	
330	06/04	210	Arturo	Francisco Rodríguez Marín	Español	No	-	
331	13/04	211	Inútil	Emilia Pardo Bazán	Española	No	-	
332	20/04	212	Una pasión	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	Sí	-	
333	27/04	213	La viuda	José Nogales	Español	Sí	Mendez Briga	
334			La galantería de Kaiser	-	-	No	-	
335	04/05	214	El Narciso	Cátulo Méndes	Francés	Sí	-	
336			El desenlace de un sueño	María Augusta Arana	Peruana	No	-	
337			De cómo un palco de	Jules Clareite	Francés	Sí	-	

			ópera causó la guerra de México					
338	11/05	215	La novela del zapatito	Lucía Delarue Mardrus	Francesa	Sí	-	
339	18/05	216	Calles bajas	Arthur Morrison	Británico	Sí	T. Castillo	
340			Minuto de desprecio	E. Gómez de Baquero	Español	Sí	-	
341	25/05	217	La aventura de Juan Coquerel	J. H. Rosny	Belga	Sí	C. Zorriz	
342			Mi buhardilla	Felipe Sassone	Peruano	Sí	-	
343	08/06	219	Las joyas robadas	-	-	No	-	Cuento de la sección “Kaleidoscopio”
344			El hijo	Jacques Constant	SC	Sí	-	
345	22/06	221	El embargo	Jorge de Lys	SC	Sí	-	
346	29/06	222	La mujer y la muerte	Adolfo Kohol	SC	Sí	R. Lillo	
347			¡Cuando sea grande…	F. M. de Olaguíbel	Mexicano	Sí	-	
348	06/07	223	El juglar de la Virgen	Anatole France	Francés	Sí	-	
349	13/07	224	Cyron, el actor (Pro Dolores)	Guillermo Holder Freire	Peruano	No	-	
350			Diocles	Enrique Sienkiewicz	Polaco	Sí	-	Leyenda ateniense
351			Una pasión	Aurelio Arnao	Peruano	No	-	

352	20/07	225	Vida parisiense (El abanico de Lady Windermere)	Enrique Gómez Carrillo	Guatemalteco	No	-	
353	27/07	226	Las sombras de Pretyoff	M. Abad Combret	SC	Sí	C. Zorriz	Leyenda tártara
354	10/08	228	Perseguida	Paul Margueritte	Francés	Sí	-	
355	17/08	229	El premio de dulzura	Eugenio Fourreir	SC	No	-	
356	24/08	230	Dos bellas almas	Leopoldo Lugones	Argentino	Sí	-	
357	31/08	231	De María	Incógnito	SC	Sí	-	
358	07/09	232	El tigre	J. H. Rosny	Belga	Sí	-	
359	21/09	234	Claudina	Jorge Miota	Peruano	Sí	-	
360	28/09	235	Investigación de la paternidad	Eugenio Sellés	Español	Sí	-	
361			La simpatía	Marcel Prevost	Francés	No	-	
362	05/10	236	Mi fuga de Siberia	Iván Okuntsoff	Ruso	Sí	-	
363			Canto nocturno	Jacobo Leopardi	Italiano	No	-	Traducido por Oscar Miró Quesada
364	12/10	237	El choque	Jorge Miota	Peruano	Sí	-	
365	19/10	238	Balada de amor	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	Sí	-	
366			La nena	Luis Araquistain	Español	Sí	-	

367	26/10	239	La vieja hilandera	Emilio Carrere	Español	Sí	T. Castillo	
368			De cómo fue recibido don Quijote en la ciudad de los Reyes	Octavio Espinosa i G.	Peruano	Sí	Málaga Grenet	
369	02/11	240	La leyenda de Violante	Arséne Houssaye	Francés	Sí	-	
370	16/11	241	La hoz	Emilia Pardo Bazán	Española	Sí	T. Castillo	
371	23/11	242	Los que ignoran que están muertos	Amado Nervo	Mexicano	Sí	-	
372	30/11	243	Una desconocida	R. del Valle-Inclán	Español	Sí	-	
373			Una curación	Marcel Prevost	Francés	No	-	
374	07/12	244	El rosal blanco	Pierre D'Auteuil	Canadiense	Sí	Foradori	
375			Oriental	M. Diaz Rodríguez	Venezolano	Sí	-	
376	14/12	245	El último sueño de Luis XV	Anatole France	Francés	Sí	-	
377			Tres bustos	Etienne Lamy	Francés	No	-	
378	21/12	246	El aguinaldo de Marcela	P. Junco	Cubano	Sí	-	
379			La reseda del cura	Anatole France	Francés	Sí	-	
SEXTO AÑO (1908)								
380	04/01 y	248 y	Una sonata de Beethoven	Pareja de Mijares	SC	No	-	

381	11/01	249	Sauvagette	-	-	No	-	
382	18/01 y 25/01	250 y 251	Luisa Frascati	Leopoldo Lugones	Argentino	Sí	-	
383	15/02	253	GYP	Mario Luque	SC	Sí	Tobón Mejía	
384			Entre payasos	Alfonso Hernández Cata	Español	Sí	T. Castillo	
385			La conquista de la señorita	Leopoldo Lugones	Argentino	Sí	-	
386	22/02	254	El origen de la mujer, según una leyenda sánscrita	-	-	No	-	Cuento de la sección “Kaleidoscopio”
387			El adiós	George D’Espardes	Francés	No	-	
388	07/03	256	El águila	George D’Espardes	Francés	Sí	Eugene Chaperon	
389	14/03	257	La campanera	Mauricio López Roberst	Español	Sí	T. Castillo	
390			Océanos de mar y de tierra	Lucien Rudaux	Francés	Sí	-	
391			Los dolientes	Jesús Castellanos	Cubano	No	-	
LOS NÚMEROS 258 y 259 NO SE ENCUENTRAN EN LA HEMEROTECA								
392			El doctor nobel (cuento	Juan Oses	Español	No	-	

	04/04	260	viejo)					
393			El jorobado	Jules Claretie	Francés	Sí	-	
394	11/04	261	La golondrina	Alfonzo G. Alarcón	Mexicano	Sí	-	
395	18/04	262	Amaos los unos a los otros	Luis Esteves Chacaltana	Peruano	No	-	
396			Por un libro	Rafael Cabrera	Salvadoreño	Sí	T. Castillo	
397			El demonio me dijo	Giovanni Papini	Italiano	Sí	R. Lillo	
398	25/04	263	Hacia el otoño	Roberto Badham	SC	Sí	T. Castillo	
399	02/05	264	La locomotora	Amado Nervo	Mexicano	Sí	Gedovius	
400			La pesca del novio	Charles Foley	Francés	Sí	R. Lillo	
401	09/05	265	El tango y el couplet	José Subirá	Español	Sí	-	
402	16/05	266	De paso por la vida	Luis Rodríguez Embil	Cubano	Sí	T. Castillo	
403			Cajas de muertos	Luis Rosario Vega	Mexicano	No	-	
404			La rosa y la espina	Leopoldo Lugones	Argentino	Sí	-	
405	23/05	267	La carta	Amado Nervo	Mexicano	No	-	
406			Las bodas de oro	Francisco Santa Coloma	Argentino	No	-	
407	30/05	268	Una historia extraña	Eduardo Zamacois	Español	No	-	

408	13/06	270	Luz de mar	E. de la Barra Orella	Argentina	Sí	C. Alcalde	
409			Los viajeros	Ricardo Jaimes Freyres	Boliviano	No	-	
EL NÚMERO 272 NO SE ENCUENTRA EN LA HEMEROTECA								
410	08/08	273	Eterna Jauja!	-	-	Sí	Valdelomar y T. Castillo	
411	15/08	274	Si la juventud supiera…	Ivan Ittannik	SC	Sí	Valdelomar	
412			El poeta	Pablo Minelli González	Uruguayo	Sí	-	
413	22/08	275	Cuestión de principios	F. de G.	SC	Sí	Valdelomar	
414			La novela de un zapatito	Lucie Delaure-Madrus	Francesa	Sí	-	