HISTORIA DE LAS LITERATURAS EN EL PERÚ

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, Directores generales

VOLUMEN 3

DE LA ILUSTRACIÓN A LA MODERNIDAD (1780-1920)

Marcel Velázquez Castro y Francesca Denegri

Coordinadores

Marcel Velázquez Castro es doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar (Quito). Es profesor principal de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es autor de *Hijos de la peste. Una historia de las epidemias en el Perú* (2020), *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima* (2013); ha editado *La república de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX* (2009); y coeditado *Autobiografía del Perú republicano. Ensayos sobre historia y la narrativa del yo* (2015) y *Voces de la modernidad, Perú, 1750-1870. Lenguajes de la Independencia y de la República* (2017), entre otros libros.

Francesca Denegri es doctora en Estudios Hispánicos por el King's College de la Universidad de Londres y profesora principal del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), directora de la maestría y del doctorado en Literatura Hispanoamericana y coordinadora de RIEL-Perú XIX. Ha sido profesora del Departamento de Estudios Latinoamericanos de University College London, profesora visitante en la Universidad de California en Los Ángeles y en la Universidad de Bonn. Ha publicado
El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú (1996, 2001 y 2018); *Soy señora. Testimonio de Irene Jara* (2000); *Dando cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú, 1980-2000* (2016), con Alexandra Hibbett; *Ni amar ni odiar con firmeza. Cultura y emociones en el Perú posbélico* (2019); y *Su afectísima discípula, Clorinda Matto de Turner. Cartas a Ricardo Palma*, *1883-1897* (2020), con Ana Peluffo.

Historia de las literaturas en el Perú

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro

Directores generales

Volumen 3
De la Ilustración a la Modernidad (1780-1920)

Marcel Velázquez Castro y Francesca Denegri

Coordinadores

FONDO EDITORIAL PUCP

CASA DE LA LITERATURA PERUANA

PERÚ Ministerio de Educación

Historia de las literaturas en el Perú
Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro, directores generales

Marcel Velázquez Castro y Francesca Denegri, coordinadores

Volumen 3. De la Ilustración a la Modernidad (1780-1920)

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2021
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú
feditor@pucp.edu.pe - www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

© Casa de la Literatura, 2021
Jirón Áncash 207, Lima 1, Perú
Centro Histórico de Lima. Antigua Estación de Desamparados
casaliteratura@gmail.com - www.casadelaliteratura.gob.pe

© Ministerio de Educación del Perú, 2021
Calle Del Comercio 193, Lima 41, Perú
webmaster@minedu.gob.pe - www.minedu.gob.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: Manto Paracas, Horizonte Temprano (900 a.c.-200 a.c.)
Cortesía del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

Primera edición digital: julio de 2021

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

ISBN (obra completa): 978-612-317-245-9
ISBN (volumen 3): 978-612-317-667-9
Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú Nº 2021-07205

Las opiniones vertidas en estos ensayos son responsabilidad de los autores.

Contenido

Presentación

Introducción
La literatura peruana durante el largo siglo XIX (1780-1920)
Marcel Velázquez Castro y

I.
Ilustración, costumbrismo, folletín y poesía decimonónicos

Producción intelectual y literaria durante las independencias
Emmanuel Velayos y Marie Elise Escalante

Hacia una nueva lectura del costumbrismo decimonónico
Maida Watson y Génesis Portillo

Novela de folletín: modernidad y público lector en la prensa (1843-1875).
Los casos de Segura, Aréstegui, Portillo, Pérez y Dalmiro
Giancarlo Stagnaro

Del romanticismo al modernismo poético: Carlos Augusto Salaverry,
Manuel González Prada y José Santos Chocano
Inmaculada Lergo Martín

II.
El romanticismo y el realismo: prácticas sociales y figuras principales

El campo literario femenino: veladas, novelas, lectoras
Francesca Denegri y Luz Ainaí Morales Pino

Ricardo Palma: un autor desde las orillas
Elisa Sampson Vera Tudela

De la leyenda romántica al cuento moderno
Mónica Cárdenas y Rocío Ferreira

Manuel González Prada: la beligerancia del intelectual moderno
Marcel Velázquez Castro

Regionalismo y cosmopolitismo en Clorinda Matto de Turner
Ana Peluffo

El ensayo y la novela en la obra de Mercedes Cabello
Mercedes Mayna-Medrano

III.
Las encrucijadas de entresiglos: modernismo y cultura populares

El neocostumbrismo peruano (1885-1914): sinsabores de modernidad en Lima
Jannet Torres Espinoza

Narrativas modernistas (1888-1919)
María Carpio Manickam y Nancy LaGreca

La producción literaria obrera (1875-1926)
Laura Liendo
Cronología
Lista de imágenes
Sobre los colaboradores

Presentación

En el siglo XXI, la literatura peruana obtuvo el máximo reconocimiento internacional con el Premio Nobel de Literatura otorgado a Mario Vargas Llosa en 2010. Creemos que esta valoración no llega solamente a la obra extraordinaria de este autor, sino que hace visible la trayectoria de una serie de tradiciones literarias que convergen en el Perú. Felipe Guaman Poma de Ayala, Garcilaso de la Vega, Ricardo Palma, Clorinda Matto, César Vallejo, Martín Adán, José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela, son algunos de los nombres más destacados, pero no los únicos. A ellos es preciso sumar la reflexión política, artística e histórica de otros autores, otros creadores acaso con menor reconocimiento, pero no menor responsabilidad en lo que actualmente reconocemos como una de las literaturas más importantes en español. Es con esta visión que la Casa de la Literatura acoge y promueve el proyecto editorial e investigativo del cual surge la colección *Historia de las literaturas en el Perú*, cuya dirección general ha estado a cargo de dos prestigiosos académicos: Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro.

Algunos estudiosos de la literatura como Luis Alberto Sánchez, Augusto Tamayo Vargas, Alberto Tauro del Pino y Washington Delgado, entre otros, emprendieron en el siglo XX ambiciosas historias completas de la literatura peruana. Fueron esfuerzos personales, que nos presentaron visiones individuales de la literatura sujetas a la situación de los estudios literarios de sus épocas. *Historia de las literaturas en el Perú* recoge estas experiencias fundacionales y se propone actualizar los estudios literarios peruanos a través de una perspectiva contemporánea de la investigación en las humanidades: la multiplicidad de enfoques críticos desde los cuales se reflexiona en torno a la literatura. La colección consta de seis tomos, estructurados cronológicamente, cada uno diseñado por una dupla de investigadores especializados en el periodo. Asimismo, los tomos han sido desarrollados con la participación de ensayistas nacionales e internacionales. Creemos que esta diversidad de miradas y voces permite la presentación de una historia literaria crítica, abierta a la discusión y a nuevas lecturas. En tal sentido, *Historia de las literaturas en el Perú* es un proyecto dedicado a los investigadores Contrapunto ideológico y perspectivas dramatúrgicas en el Perú contemporáneo —nacionales y extranjeros—, a los docentes, a los estudiantes y a los lectores autodidactas, a quienes proponemos una visión actualizada y asequible de los temas y autores más representativos de nuestra literatura.

La Casa de la Literatura, en consonancia con su objetivo de difusión de las letras peruanas, ha sido parte activa del surgimiento de esta colección, iniciativa a la cual se sumó la Pontificia Universidad Católica del Perú. Esperamos a través de estos libros contribuir al mejor conocimiento de la literatura peruana y promover el acceso a la reflexión académica contemporánea, la cual consideramos como una aliada imprescindible para la formación de los lectores y lectoras de literatura.

Milagros Saldarriaga Feijóo
Directora
Casa de la Literatura

Introducción
La literatura peruana durante el largo siglo XIX (1780-1920)

Marcel Velázquez Castro
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Francesca Denegri
Pontificia Universidad Católica del Perú

En este ensayo partimos de un concepto derivado de la tradición anglosajona: «*the long nineteenth-century*», es decir, un periodo que excede los límites cronológicos del siglo y que está definido temporalmente por la Revolución francesa (1789) y el inicio de la Primera Guerra Mundial (1914). Pensando esas grandes coordenadas temporales para el caso peruano, tenemos un primer umbral gestado por la rebelión indígena y los intentos de reforma del orden colonial desde la Ilustración (Rebelión de Túpac Amaru [1780], publicación del *Mercurio Peruano* [1790-1795]). Este umbral inaugural, definido por tensiones históricas que sobreviven hoy, culmina con el de las primeras experiencias plenamente modernas en la literatura (el modernismo y las vanguardias, y las «vidas de artista» de escritores como Abraham Valdelomar o José María Eguren) y, en el orden sociopolítico, con el final de la denominada República Aristocrática en la que eclosiona el discurso feminista y el movimiento obrero, y el inicio del oncenio de Leguía.

Los estudios sobre la literatura del siglo XIX han experimentado un gran dinamismo, podríamos decir que una verdadera explosión, en las últimas tres décadas, y se han nutrido de las líneas de investigación de género, historia cultural, historia de la prensa, teoría de los afectos, *gay and lesbian studies* y, recientemente, de los estudios de la memoria. El enfoque de género ha sido particularmente productivo en el campo por la presencia gravitante de la primera generación de ilustradas peruanas en el siglo XIX y por la producción de nuevos conocimientos desde un marco teórico articulado con los estudios de la memoria, que cuestionan su olvido del imaginario nacional y su exclusión durante décadas del canon literario nacional. Así, el miedo a la desestabilización sexo-genérica que provocaron los nuevos modelos de femineidad letrada en el último tercio del siglo XIX son leídos desde arcos históricos que abarcan nuestro presente y potencian su resignificación (Denegri, 2018, pp. 255-266). La mirada al pasado desde los conflictos del presente legitima lecturas cuyo interés político se inspira en los activismos y las agendas feministas globales de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Al interés por las genealogías femeninas se suman ahora los de la violencia de género, la feminización del indigenismo, las redes de mujeres y la feminización de las lectorías en el siglo XIX peruano. La teoría de los afectos, como la de la memoria, complejizan el campo al desestabilizar las jerarquías implícitas en los binomios emoción y razón, que a su vez contienen estereotipos y jerarquías en lo que respecta a las autorías femeninas y masculinas en el canon nacional. Hacen lo propio las teorías *queer* (cuir) al centrar su indagación en las especificidades de las corporalidades no heteronormativas, de los regímenes económicos del sujeto cuir, y de temporalidades cuyas lógicas funcionan de manera autónoma a las de la familia y el *pater familiae*.

Aún si tímida y parcialmente, los estudios sobre el género novela en el Perú del siglo XIX privilegiaron el formato libro y los periodos romántico y realista; por ello, la centralidad de las novelas de Luis Benjamín Cisneros y Clorinda Matto de Turner en el canon tradicional; sin

embargo, la categoría de novela de folletín y su alto impacto social en los lectores han permitido una reconfiguración que amplía el campo novelístico y que incluye diversos textos que interactúan entre los circuitos letrados y populares. De nuestro teatro romántico, sin embargo, es poco lo que ha sobrevivido, a pesar de su centralidad en la actividad política y cultural de la época y de las repercusiones que tuvieron en el debate entre un Perú moderno y otro hispánico tradicional. Siendo el teatro una de las formas de entretenimiento entonces más populares en Lima y en las capitales de provincia, ya desde la colonia, el gobierno de Castilla impulsó su modernización mediante el establecimiento de premios para los dramaturgos nacionales y la introducción de un meticuloso «Reglamento de teatros» promulgado en 1849 (Basadre, 1961, II, pp. 909-910). Aún si muchas obras como el *Rodil*, de Palma; *El poeta cruzado*, de Nicolás Corpancho; y *El pabellón peruano*, de Cisneros, recibieron generosas recompensas por sus alegorías de temas patrióticos, su aporte dramático no ha recibido prácticamente ninguna atención crítica, por lo que este género constituye un serio vacío en el campo de la literatura decimonónica. Igual suerte ha corrido el teatro romántico de la segunda fase, ambientado en el pasado incaico; entre ellos la adaptación al español del *Ollantay*, de Carrasco; el *Atahualpa o la conquista del Perú*, de Salaverry; *La muerte de Atahualpa*, de Rocca de Vergallo; y, una década mas tarde, el *Hima Sumac*, de Clorinda Matto.

La exploración sistemática de la prensa desde los marcos de la historia cultural ha abierto una amplia gama de problemas y derroteros de investigación que han construido una nueva historia cultural de lo social. Así, se ha desmontado el binomio alta cultura/cultura popular, se ha superado la escala nacional para pensar en redes transatlánticas y se ha empleado con provecho los enfoques de la teoría de la mercancía y de la cultura gráfica/visual de la modernidad. Como resultado de todo ello se comienzan a estudiar las nuevas prácticas lectoras y la democratización de la lectura, las interacciones entre la cultura de lo escrito y el mundo oral-popular, las novelas de folletín, como primera mercancía literaria del capitalismo, las redes transnacionales de los actores político-culturales, el peso de la oratoria en los textos escritos, las representaciones de la sexualidad, las identidades culturales y el racismo, y la emergencia de las crónicas modernistas como mercancías culturales, entre muchos otros acercamientos. Los miles de periódicos y revistas del siglo XIX en el Perú, pero también en todas las repúblicas de la región, corroboran que la prensa fue el soporte material privilegiado de la literatura durante ese periodo, y que los términos escritor y periodista eran intercambiables más allá del ámbito de las denominadas *belles lettres* o beletrismo.

Se denomina «república de papel» a un conjunto de prácticas, discursos y gráficos que giran alrededor de las publicaciones periódicas, y conforman una realidad compleja y heterogénea instalada en el ritual, colectivo y discontinuo, del acto de lectura o de la escucha atenta (Velázquez, 2009, p. 21). La república de papel instaura el reino de la multiplicidad, la batalla diaria de los signos, la aceleración del tiempo, la cartografía simbólica del espacio y la capacidad del lector de interpretar y negociar los sentidos. Perspectivas y opiniones divergentes, antagónicas, complementarias, seducidas por el poder político que se posee o se desea, pero que provocaron, fundamentalmente, la desacralización de la autoridad de la palabra escrita y la democratización social de la experiencia de la lectura. En esta misma línea, se plantea que la república de papel debe comprenderse en cuatro niveles que interactúan: a) los diferentes medios de prensa participan como actores políticos en la constitución del orden republicano, en consecuencia, la novedosa experiencia republicana se vive en y desde los circuitos de la prensa; b) el sueño ilustrado de una nación construida desde la cultura de lo escrito crea sistemas de modelización de la sociedad en los que la prensa imprime y fija conductas sociales para validarlas o descalificarlas; c) la república de papel funda un espacio público que gradualmente, no sin reveses, se incrementa: desde el ámbito político

hasta el sociocultural, desde la figura del varón publicista hasta la mujer escritora, desde la plaza hasta el hogar, desde la letra hasta las ilustraciones; d) la comunidad de autores, lectores y oyentes funciona como una alegoría de la república. Una comunidad heterogénea, móvil y frágil, pero que vive con intensidad, ora racional, ora satírica, ora melodramática, sus filiaciones políticas e identidades colectivas (Velázquez, 2009, pp. 21-23).

La historia del periodo estudiado en este volumen está jalonada por publicaciones periódicas. El *Mercurio Peruano* (1790-1795), *La Revista de Lima* (1859-1863/1873), *El Recreo del Cusco* (1876-1877), *El Correo del Perú* (1872-1877), *El Perú llustrado* (1887-1892), *Los Andes* (1892-1895), *Fray K. Bezón* (1907-1910) y *La Protesta* (1911-1926) crean comunidades de escritores y lectores, y soportes materiales específicos, que contribuyen en diversos momentos históricos a los procesos de secularización, inclusión, racionalización y modernidad de la sociedad peruana. Mención especial merece la eclosión de la prensa periódica femenina a partir del último tercio del siglo, ya sea desde revistas dirigidas claramente a las «mujeres de familia», como *La Bella Limeña* (1872), *El Álbum* (1874) o *La Alborada* (1874-1875) o desde secciones acotadas y dirigidas a una lectoría específicamente femenina dentro de periódicos ilustrados con lectores tradicionalmente masculinos. Los extremos de esta serie de publicaciones trazan un recorrido desde la ilusión moderna de la revista ilustrada como una comunidad de autores y lectores de élite ilustrada que interactúan, definidos por la razón y la experiencia común, hasta la convergencia de lo popular y lo masivo en un producto regido por la cultura visual ahora marcada por un discurso crítico anticlerical y anticapitalista.

Por otro lado, se han creado múltiples repositorios digitales, entre ellos el de la Biblioteca Nacional de Colombia, el del Ibero Amerikanisches Bibliothek de Berlín y el Archivo Rubén Darío Centralizado y Digitalizado de la UNTREF en Argentina; y en el Perú, el Archivo Ricardo Palma de la Biblioteca Nacional del Perú, el Fondo Reservado de la Biblioteca Central Pedro Zulen de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y el de la Red Interdisciplinaria de Estudios Latinoamericanos (RIEL-Perú XIX) de la Pontificia Universidad Católica del Perú, que colocan en acceso abierto diferentes fuentes documentales y aportan en su conjunto una mejor comprensión del periodo. La creación de la sección Siglo XIX dentro de LASA y la consolidación en Europa de diversas redes de estudios de ese siglo, entre ellas la International Network of Nineteenth Century Hispanists y la de SLAS, son también muestras del interés renovado evidente en el peruanismo y latinoamericanismo decimonónicos. Todo ello contribuye a reforzar y consolidar los estudios literarios del siglo XIX como un campo que se proyecta con fuerza abriendo nuevas preguntas, tal como lo evidencian las numerosas tesis de maestría y doctorado —en las universidades locales y globales— centradas en la investigación de problemáticas literarias y culturales que, partiendo del siglo XIX, mantienen una viva relevancia en el nuevo milenio.

Este volumen 3 del proyecto *Historia de las literaturas en el Perú* reúne a investigadores en diversas fases de su vida académica, desde voces consagradas hasta estudiantes doctorales de universidades globales. Los artículos combinan una perspectiva historiográfica con un acercamiento a problemas complejos de prácticas escriturales y representaciones discursivas desde diversos formatos textuales, pues como es bien conocido, durante la mayor parte del largo periodo representado, ni la literatura gozó de autonomía ni hubo un criterio estético hegemónico para definirla. Habrá que esperar hasta el modernismo de fin de siglo para que ello ocurra.

Emmanuel Velayos y Marie Elise Escalante se ocupan de las transformaciones en el campo de las letras y en la figura del letrado colonial durante las reformas borbónicas, Ilustración e independencias. Estudian las tensiones entre una ilustración absolutista y una liberal. Dado que en

ese momento no existía el campo literario autónomo, su corpus incluye fragmentos de discursos públicos, ensayos geográficos, tratados políticos, periódicos y poemas. En estos textos no habría una trayectoria política firme dirigida hacia la Independencia, sino una serie de posicionamientos estratégicos de los letrados frente a diversos escenarios políticos cambiantes. Toribio Rodríguez de Mendoza, José Faustino Sánchez Carrión e Hipólito Unanue reflejan esa inestabilidad y contingencia. Un aporte central del artículo es su descarte de las narrativas teleológicas que suelen informar las historias nacionales y pensar los fenómenos discursivos en una escala regional y trasatlántica.

Maida Watson y Génesis Portillo se enfocan en el costumbrismo peruano. Ellas ofrecen un contexto histórico para explicar el surgimiento de esta literatura producto de necesidades locales de afirmación nacional y dinámicas internacionales de representación de la alteridad. Su ensayo analiza artículos y cuadros de costumbres, y obras dramáticas de los cuatro autores clásicos del primer costumbrismo: Felipe Pardo y Aliaga, Manuel Ascencio Segura, Ramón Rojas y Cañas y Manuel Atanasio Fuentes. Las autoras ponen énfasis en las redes intertextuales con autores españoles y en la evolución de la narrativa costumbrista del neoclasicismo europeo (Pardo) al romanticismo nacionalista (Segura). Se destaca la importancia del soporte material de la prensa para esta literatura y cómo Rojas y Cañas innovó con el lenguaje y con la nueva concepción de mercancía literaria; y también las renovaciones de Fuentes con la introducción de diversos elementos visuales y una mirada con pretensiones más científicas, en particular, sobre los sectores populares urbanos. De este modo, el costumbrismo, con su afirmación de tipos y escenas locales y una mímesis muy detallada de la realidad, fue un contrapeso al escapismo romántico.

Giancarlo Stagnaro, en su ensayo sobre las novelas de folletín de Segura, Aréstegui, Portillo, Pérez y Dalmiro, emplea las variables de público lector y modernidad, y así replantea los postulados sobre el inicio y la difusión original de la novela en el Perú del siglo XIX. Siguiendo las investigaciones de Velázquez sobre las novelas de folletín, Stagnaro establece una distinción entre los periodos de 1840-1850 y de 1850-1860. La primera época se caracteriza por la situación precaria de la nueva república y su relación con los países vecinos (muchas novelas del primer periodo aparecieron a raíz de la Confederación Perú-Boliviana, 1836-1839). En tanto, en la segunda época se acentúa en el tema de las migraciones al Perú (en este caso, por el manejo del guano) y en el aspecto urbano y melodramático en el deseo de constituir un sujeto lector femenino. Del mismo modo, Stagnaro sostiene que estas novelas de folletín constituyen un campo cultural diferente del circuito letrado, aunque también incorpora sus propias limitaciones. Una de estas se vincularía con la poca habilidad de los escritores de folletín de forjar tramas consistentes, tal es el caso de Julián M. del Portillo o Trinidad Pérez. Asimismo, el único autor de folletín que pasó a otro formato, Manuel Ascensio Segura, partiría de un hecho histórico: la guerra civil entre los conquistadores del Perú. En síntesis, la novela de folletín ofrece un panorama diverso por medio del cual se establecen los orígenes no canónicos de la producción novelística nacional.

El artículo de Inmaculada Lergo, mientras tanto, se detiene en la obra poética de tres escritores canónicos nacionales: Carlos Augusto Salaverry, Manuel González Prada y José Santos Chocano. Lergo se enfoca en el proceso de transición entre el romanticismo y el modernismo y señala que, si bien las distancias entre estas poéticas son claras, la constante experimentación métrica y la marca de los avatares políticos de la nación son denominadores comunes en este corpus diverso. Destaca de Salaverry, poeta romántico por excelencia, las resonancias místicas que imprime a sus poemas de amor y muerte; en González Prada, precursor del modernismo, la gravitación de la historia peruana

en una obra que, sin embargo, no deja de hacer visibles las huellas del romancero español; y en Chocano, la música modernista dentro de tonos y matices reconociblemente románticos.

El artículo sobre los ensayos de González Prada, de Velázquez Castro, analiza cuatro problemas significativos: a) los presupuestos y las contradicciones de la crítica antioligárquica; b) la imagen degradada de Lima y el desafío del cuerpo popular; c) la praxis y las ideas en la prensa libertaria y anarquista; d) el conflicto literario-cultural con Ricardo Palma. Entre los aportes del texto sobresalen su demostración de las contradicciones discursivas del ensayista en su crítica antioligárquica y la revelación de la red de intelectuales que actuaron con González Prada en diversas asociaciones y publicaciones periódicas, como Christian Dam y la Liga de Librepensadores del Perú; Pedro Pablo Astete y los colaboradores en *Los Parias*; y Francisco A. Loayza en la revista ilustrada anticlerical *Fray K. Bezón*. Las conexiones entre el librepensamiento, el anarquismo y el anticlericalismo irrumpen como un capítulo clave y todavía poco explorado en la historia intelectual del Perú moderno.

Ana Peluffo ofrece, desde el enfoque de género y la teoría de los afectos, una mirada panorámica y renovada del conjunto de la obra de ficción de Clorinda Matto de Turner, cuyo impacto en la literatura del siglo XIX fue decisivo. En ese contexto cuestiona el tópico del carácter epigonal de las *Tradiciones cuzqueñas* y de su deficiencia frente a las tradiciones de Palma, identificando claves de lectura alternativas que incluyen la denuncia del etnocentrismo, racismo y sexismo del orden republicano vigente entonces. Asimismo, al recoger los estudios más recientes sobre el asunto, subraya los temas y estilos que diferencian las veladas literarias de 1876-1877 presididas por Juana Manuela Gorriti y aquellas organizadas por Matto en la posguerra, cuyas discusiones priorizan, por ejemplo, «el problema del indio». El papel que juega el género y los cruces entre raza y clase son el eje sobre el cual descansa la propuesta de lectura que nos ofrece Peluffo de las tres novelas de Matto: *Aves sin nido*, *Índole* y *Herencia*. En la primera elabora qué sucede cuando el lugar de enunciación del indigenismo temprano es femenino, así como el papel de la retórica de la compasión en la alianza política entre indios y mujeres. En la segunda ofrece un examen diferenciado entre la clerofobia de González Prada y la de Matto, y propone que en el imaginario de la cusqueña no es el marido quien salva a su esposa de ser violentada sexualmente por el cura, sino la furia del propio ángel del hogar. Finalmente, Peluffo comenta las dimensiones distópicas de la Lima de *Herencia*, última novela publicada por Matto.

Mónica Cárdenas y Rocío Ferreira examinan la diversa narrativa breve producida durante el siglo XIX, en gran parte derivada del romanticismo, cuyo denominador común es el carácter híbrido y dúctil de su factura tanto como la preocupación permanente por el tema de la identidad nacional. Las investigadoras se acercan a este género poco estudiado que incluye la leyenda, la tradición, el relato, la crónica de costumbres y el cuento moderno desde un enfoque evolutivo que culmina en formas de composición todavía vigentes, como la crónica y el cuento de ficción. Más allá de la tradición que hegemonizó la producción de la narrativa corta en el Perú, las autoras incluyen textos poco difundidos y dispersos en la prensa nacional y transatlántica firmados por autores más conocidos como novelistas, entre ellos, Luis Benjamín Cisneros, Clorinda Matto y Mercedes Cabello; pero también prestan atención a autores menos visibles como Paulino Fuentes o Carolina Freyre. Un grupo particularmente sugerente de narrativa breve es la producida a partir del trauma de la Guerra del Pacífico y el proyecto de reconstrucción nacional tras la derrota.

El artículo de Francesca Denegri y Ainaí Morales se enfoca en la peculiar configuración del campo literario femenino en el último tercio del siglo, desde la eclosión de las veladas de Juana Manuela Gorriti y la concomitante prensa femenina de la década de 1870, hasta su obligada

adaptación a las nuevas tensiones propias de la posguerra. Presenta las ambivalencias que manifiestan los intelectuales tanto liberales como conservadores, varones y mujeres, frente a la figura de la novísima lectora, cuya presencia aparece en simultáneo a la primera generación de escritoras ilustradas en el país. Son dos los modelos de lectorías propuestos: la lectora dirigida o tutelada por sus padres, sobre todo la madre, y la lectora libre. Como es aquella quien goza de mayor aceptación en la ciudad letrada, sobrevivirá hasta la vuelta del siglo en los ensayos de González Prada, pero también en los relatos de González de Fanning, y en algunas novelas de Matto. El modelo de la lectora libre aparece ya desde algunos relatos de Gorriti y más adelante en la novela de Práxedes Muñoz y en los relatos de ficción, y en algunos ensayos de Mercedes Cabello. Las lectoras constituyen en su conjunto una figura oscilante e inquietante en el imaginario de la época, y encuentran su perfil más estratégico en textos de Cabello y Matto de fin de siglo, en los que se introducen propuestas de saberes femeninos respaldadas por los discursos más recalcitrantes, sobre todo el cientifista, de cuyas ideas las escritoras terminarán apropiándose con eficacia.

El texto de Mercedes Mayna ofrece una mirada panorámica sobre la obra ensayística y literaria de Mercedes Cabello. En primer lugar, se describe cuál fue la recepción de los primeros críticos literarios, la mayoría hombres, quienes consideraron irregular su calidad estética, especialmente por los rezagos románticos dentro de sus obras más naturalistas. Sin embargo, esta perspectiva se rebate al exponer las ideas de la crítica literaria actual, especialmente la femenina, la cual rescata la obra de la autora moqueguana, ofrece nuevas lecturas y reactualiza su presencia para la literatura latinoamericana y andina. En segundo lugar, sobre su producción ensayística, este artículo presenta las originales ideas de Cabello sobre la novela, el papel de la escritora mujer, pero también los desafíos de la mujer peruana en la sociedad del siglo XIX. Para Cabello fue esencial señalar la actuación protagónica que la mujer peruana tenía y que podía incrementarse a través de la educación y el trabajo. Sus ideas, aunque vistas ahora como conservadoras, fueron pioneras durante esa época. En cuanto a su obra narrativa, este artículo ofrece un análisis de cómo las ideas estéticas de Cabello se ponen en práctica en sus novelas, las cuales abordan temas polémicos para el siglo XIX, como la prostitución en *Blanca Sol*, o asumen una voz masculina, como en *El conspirador*.

En el examen de las tradiciones de Ricardo Palma, Elisa Sampson Vera Tudela subraya la compleja relación que establece el tradicionista con lo marginal, lo fragmentario, la oralidad, la voz femenina y el lenguaje no letrado; estos resultan no solo en un desafío al léxico y la gramática española, sino además en un señalamiento de las falsas dicotomías entre los ámbitos populares/élite y públicos/privados. Así, podemos ubicar en la *performance* de la voz femenina y en la meticulosa 'puesta en escena' de la trama el génesis narrativo de las tradiciones; igualmente, en el tratamiento literario del cuerpo femenino de la «tapada» y la «vieja» se ubicaría, según Sampson, la clave 'en travesti' para comprender cómo la ficción desordena los límites de raza, género y clase y acumula placer. Lo tradicionalmente leído como un proyecto de recuperación conservadora del pasado se convierte así en uno de crítica radical y carnavalesca del presente republicano. La importancia del circuito comunitario familiar/vecinal, perturbado ahora por giros narrativos ligados al humor para recortar la distancia histórica y abrir al lector la perspectiva íntima, cotidiana y afectiva de tramas y personajes del archivo colonial, es otra de las estrategias narrativas exploradas en este ensayo. Todas dan cuenta del papel de Palma como guardián y productor de la cultura peruana durante un momento significativo de la vida nacional.

Jannet Torres parte del concepto de neocostumbrismo (1895-1914) como etapa del costumbrismo peruano. La autora postula como cualidad distintiva del neocostumbrismo el énfasis en el empleo de la perspectiva (consolidando narradores personajes) y, en especial, el cuestionamiento a las

desigualdades en la materialización del proceso de modernización. Torres revisa los textos de Abelardo Gamarra («El Tunante»), Manuel Moncloa («Cloamón»), Federico Elguera («El Barón de Keef») y Leonidas Yerovi. Estos escritores adoptaron la voz de un sector social —pobres, clase media y oligarquía— y formalizaron la acentuación de brechas socioculturales, como línea temática predominante, en artículos de costumbres, crónicas y piezas teatrales durante el proceso de modernización en Lima.

María Carpio Manickam y Nancy LaGreca estudian las características de la narrativa modernista peruana, marcadas por el decadentismo, el registro fantástico, el aliento cosmopolita y la prosa lírica, en un conjunto de textos de Jorge Miota, Zoila Aurora Cáceres, Ventura García Calderón, Clemente Palma y Abraham Valdelomar. En síntesis, las novelas y cuentos modernistas de estos autores critican los valores de la sociedad burguesa y la degeneración social; en paralelo, exploran la energía decadente del sujeto en pos de sus deseos ocultos, reprimidos por esa misma sociedad. Se trata de una estética heterogénea, pero capaz de remodelar el imaginario nacional en medio de las encrucijadas del proceso de modernización durante las primeras décadas del siglo XX.

Frente al desafío de los escasos archivos de las literaturas obreras peruanas, los objetivos del artículo de Laura Liendo son ofrecer un panorama de la producción cultural obrera desde su nacimiento antes de la Guerra del Pacífico hasta su eclosión descentralizada en las dos primeras décadas del siglo XX, así como revisar las dificultades que la crítica literaria ha demostrado tener para articular dichas producciones desperdigadas en publicaciones efímeras. A partir de la alfabetización de la clase trabajadora limeña en la década de 1870, y su vinculación con los movimientos anarquistas y tradicionalistas, la autora identifica una actividad intelectual obrera plasmada en periódicos, revistas y veladas literarias en las que se ofrecía música, poesía, teatro y disertaciones políticas que se publicaron luego en *El Oprimido* (1907-1909) y *La Protesta* (1911-1926), de corte anticlerical y feminista, dentro del mismo esquema publicitario que la primera generación de ilustradas había diseñado para sus propias veladas. Señala Liendo que la poesía obrera, de vocación didáctica y de denuncia, fue dejada de lado en las antologías o recopilaciones generales de poesía en el Perú hasta que, más tarde, César Lévano, heredero de una importante tradición letrada obrera, emprendió el trabajo de su recuperación. Finalmente, este artículo examina dos cuentos de Delfín Lévano, «Noche de Navidad» y «El hombre malo», en los que se evidencian, desde la mirada descodificadora de narradores de origen popular, las contradicciones de una sociedad cuyas hondas desigualdades sociales y económicas son justificadas y naturalizadas por la Iglesia católica y por la *doxa* clasista.

Respecto de la importancia de la poesía popular urbana y la literacidad popular es pertinente señalar lo que Fred Rohner destacó en su libro de 2018 acerca de la significación de *El cancionero de Lima*, un producto paradigmático de la industria cultural de lo literario y lo impreso, hacia fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Si bien la movilidad laboral impedía a un alto número de trabajadores de las clases populares incorporarse a los espacios gremiales y sindicales de potencial producción cultural, eso no los dejaba fuera del circuito cultural urbano, pues el afán modernizador de las élites le dio a la ciudad una nueva «fisonomía cultural» que abría nuevos resquicios; esto, sumado a la tecnología de la imprenta, incorporaba nuevos agentes a la dinámica de lo letrado. Lo primero que hay que notar del cancionero es lo exterior: la imprenta Ledesma, donde se editaba, colocaba en la contraportada los títulos de otras de sus publicaciones, claramente orientadas a un público popular (en oposición a una élite ilustrada), dato que, sumado a los puntos de venta del cancionero, permite reconstruir su universo de lectores. Esto permite renovar la mirada tradicional de la relación entre los sectores populares y las prácticas letradas: la clase trabajadora leía, y mucho.

Concluye, Rohner que este cancionero viene a ser, entonces, un cohesionador de distintas expresiones discursivas, no solo en Lima, también en otras urbes, como Arequipa.

Por último, este volumen ofrece también una renovada iconografía (dibujos, fotos, pinturas, caricaturas, portadas de libros y revistas) asociada a los escritores, los libros y las prácticas lectoras, la misma que sugiere la densidad de la cultura gráfica y visual que caracterizó las publicaciones periódicas de la época. Si por un lado el uso de este conjunto de imágenes surge en su momento como herramienta didáctica necesaria para la inclusión de los grupos más alejados de la ciudad letrada, el sentido de las mismas fue cambiando a medida que las publicaciones culturales, ya sea en la prensa periódica o como libro, dependían más de la publicidad y del número de anuncios publicados como fuentes de financiación para mantenerse relativamente independientes. Las conexiones entre estos diversos sistemas de representación implicados en el uso simultáneo de imágenes didácticas y publicitarias es uno de los tantos temas de investigación del campo, que está llamado a renovar nuestra comprensión del archivo visual de tan fascinante periodo.

Bibliografía

Denegri, Francesca (2018). Las ilustradas en la memoria, veintidós años después. En *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú* (pp. 255-266). Cusco: Ceques.

Rohner, Fred (2018). *La guardia vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares. Estrategias de representación y de negociación en la consolidación del vals popular limeño*. Lima: IDE-PUCP.

Velázquez Castro, Marcel (2009). La república de papel. Balance, problemática y proyecciones de los estudios sobre la prensa del siglo XIX. En Marcel Velázquez Castro (comp.), *La República de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX* (pp. 11-41). Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades.

I.
Ilustración, costumbrismo, folletín y poesía decimonónicos

Producción intelectual y literaria durante las independencias

Emmanuel Velayos
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Marie Elise Escalante
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

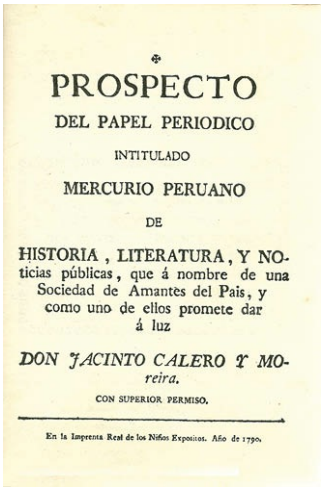
Este artículo ofrece un panorama de la cultura intelectual y literaria en el Perú desde finales del siglo XVIII hasta la consolidación de la Independencia, con el objetivo de subrayar las incidencias de las coyunturas políticas del periodo en las negociaciones y las alianzas institucionales que imaginaron varios intelectuales. Subrayaremos los cambios en las posiciones asumidas por los intelectuales en diversos escenarios culturales y políticos, desde la Ilustración y las reformas borbónicas, hasta la república poscolonial. Esto requiere abordar las inflexiones profundas en el rol del letrado colonial, y los modos en que el campo intelectual empezó a ensayar con nuevas formas de colocación en diferentes espacios institucionales y académicos, y con diversas estrategias de intervención cultural y política. Dentro de esta variedad de posiciones, comentaremos el reciclado programático de imaginarios absolutistas y la defensa crepuscular de la simbiosis política y simbólica entre la ciudad letrada colonial y el Antiguo Régimen. No obstante, también abordaremos la afirmación de la censura política con la monarquía hispana, y la defensa del republicanismo como nuevo sistema de gobierno.

Prestaremos especial atención a las funciones públicas e institucionales que desempeñó la noción de la literatura en un periodo previo a la autonomización de la esfera literaria en Hispanoamérica, que recién se percibe en el último cuarto del siglo XIX (Ramos, 1989; Alonso, 1998). Al respecto, uno de los autores que comentaremos, Hipólito Unanue (1755-1833), escribió para el virrey Francisco Gil de Taboada y Lemos un informe sobre los «Establecimientos literarios en Lima, en 1794». En dicho reporte oficial, el autor sostenía que la función de las asociaciones y publicaciones literarias de la época era ofrecer «discursos llenos de luces y ventajas a favor del público» (Unanue, 1914, pp. 335-336). Según Unanue, estos discursos incluían una amplia gama de textos: «¡Qué planes y vistas tan extremas sobre el comercio interior y exterior del Perú! ¡Cuántas reflexiones y cuántos cálculos de sus minas! ¡Qué bellas descripciones de sus montañas! ¡Cuántas miras a mejorar su historia civil y eclesiástica!» (p. 336). Planes de comercio, cálculos mineros, descripciones geográficas y recuentos históricos: esta variedad de discursos aparentemente no literarios ni poéticos eran parte de una noción preautonómica de la literatura que se empleaba indiscriminadamente para referirse a todo tipo de discurso ilustrado. Por consiguiente, nuestro corpus incluirá diferentes tipos de materiales y géneros que dan cuenta de la heterogeneidad «literaria» de la época: fragmentos de discursos públicos, ensayos geográficos, tratados políticos, misivas, periódicos, piezas de teatro y poemas.

Ahora bien, aunque la literatura preautonómica operaba como un discurso institucional al servicio del ordenamiento racional de la sociedad, y dependiente de los regímenes políticos de turno; veremos también que ante el resquebrajamiento de las convenciones discursivas coloniales e ilustradas surgieron usos de la retórica que escapaban al control de los poderes políticos de turno, y que podían ser empleados bajo diferentes signos políticos. Pero hay que anotar que, lejos de ser una característica especial del Perú posvirreinal, el transtorno de las convenciones retóricas y las prácticas intelectuales se sucedieron en diversos escenarios hispanos de la primera mitad del siglo

XIX. Por eso, nos será útil la comparación de la producción discursiva peruana con otros casos hispanoamericanos, los cuales servirán como un índice y contraste de las mutaciones en el contexto peruano.

Nuestra selección de textos se recorta, además, sobre el objetivo central de subrayar los cambios políticos e institucionales del lugar de enunciación intelectual, concentrándonos en textos que logran o imaginan una interlocución directa con el poder político (panegíricos, cartas, una obra de teatro, etcétera), o que registran cambios en los espacios académicos tradicionales —como la Universidad de San Marcos— y el surgimiento de nuevos espacios institucionales como el Convictorio de San Carlos, la Sociedad de Amantes del País o el *Mercurio Peruano*. El interés en subrayar las mutaciones intelectuales nos llevará, en primer lugar, a cuestionar la pertinencia del modelo orgánico del intelectual «letrado» para la producción intelectual peruana posvirreinal.



PROSPECTO
DEL PAPEL PERIODICO
INTITULADO
MERCURIO PERUANO
DE
HISTORIA, LITERATURA, Y NOticias públicas, que á nombre de una Sociedad de Amantes del Pais, y como uno de ellos promete dar á luz
DON JACINTO CALERO Y MOreira.
CON SUPERIOR PERMISO.

En la Imprenta Real de los Niños Expositos. Año de 1790.

Imagen 1. Prospecto *Mercurio Peruano*. Lima: Imprenta Real de los Niños Expositos, 1790.

Ángel Rama (1984) propuso dicho modelo para estudiar las características persistentes en las prácticas intelectuales latinoamericanas, desde la consolidación del dominio colonial hasta bien entrado el siglo XX. Para Rama, los regímenes y los tipos de gobierno se sucedían, pero lo que se mantenía era una casta letrada que exhibía una capacidad camaleónica de acomodarse a los distintos escenarios políticos. Sin embargo, estudios canónicos y recientes han demostrado que las vicisitudes políticas que despuntaron en la región hispanoamericana entre la segunda mitad del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX generaron alteraciones muy profundas en diversos órdenes de la vida cotidiana en la región, entre los que destaca la producción intelectual (Ramos, 1989; Goldgel, 2013; Lanctot, 2014; Ochoa, 2014). Aunque, para el caso peruano, el discurso historiográfico nacional haya sostenido ampliamente que el país «viví[a] subido en una vida análoga a la que llevó en el coloniaje» (Basadre, 1929, p. 16); los cambios que trajo consigo el periodo de las independencias para el sector intelectual fueron especialmente notorios.

Es más, si consideramos que, en tanto sede histórica del poder de la monarquía hispana en América del Sur, el Perú había sido también una sede histórica de la intelectualidad colonial, pronto veremos que las variaciones que los nuevos escenarios políticos produjeron en el sector letrado destacaron de manera especial. Precisamente, para calibrar la extensión de tales variaciones, es necesario considerar brevemente el telón de fondo en el que aquellas impactaron, es decir, las características del letrado peruano colonial en algunos aspectos centrales: 1) sus funciones frente al poder político; 2) su vinculación con un determinado imaginario geopolítico; y 3) la relación de su lugar de enunciación criollo con otras castas y sectores de la sociedad colonial. Luego de ofrecer esa

caracterización esquemática, comentaremos con mayor detenimiento el efecto de las reformas borbónicas y la coyuntura independentista en aquellos tres aspectos.

1. El letrado peruano colonial

En primer lugar, en lo concerniente a su posición frente al poder político, el letrado peruano solía insertarse orgánicamente dentro de la maquinaria burocrática virreinal, en especial en las instituciones educativas y académicas, como los colegios, seminarios y universidades. Estas instituciones desempeñaron un papel capital en el afianzamiento de una relación simbólica entre la élite de la sociedad colonial y el gobierno. El ordenamiento institucional del sector letrado brindó los escenarios para que la élite colonial presentara sus demandas y proyectos de negociación frente a la administración virreinal. Así, por citar un ejemplo, el recibimiento de los virreyes dentro del claustro docente de la Universidad de San Marcos era, para la élite criolla, un evento público mayor en los ceremoniales de la cultura política de la colonia. En tal ceremonia, un miembro de la universidad presentaba una serie de elogios y encomios a la figura del virrey, resaltando su condición de representante directo del monarca español y reafirmando la fidelidad de los sectores criollos a la Corona. Complementariamente, aquellos eventos públicos eran también un escenario para que el grupo intelectual presentara, ante el representante directo del rey, sus demandas de promoción dentro del aparato estatal de la monarquía hispana (Rodríguez Garrido, 2000).

La recurrencia de las interlocuciones dirigidas retóricamente a la figura del rey durante el periodo de estabilidad colonial se entiende en la medida en que la monarquía hispana de los Habsburgo no era concebida territorialmente como una metrópolis con dominios periféricos, sino como un organismo imperial compuesto de varios reinos que, al menos imaginariamente, participaban de manera horizontal en aquella entidad geopolítica mayor. Si bien sería utópico pensar que este ordenamiento formal garantizaba en la práctica la igualdad política de los distintos componentes de la monarquía hispana, sí es cierto que el imaginario de una mancomunidad homogénea de reinos permitió un elevado grado de agencia en la manera en que los letrados negociaban con las autoridades virreinales el lugar simbólico de los territorios americanos dentro de la monarquía. De ahí que, en tanto sede histórica de la administración virreinal en América del Sur, el Perú haya sido imaginado por sus intelectuales como un reino principal del Imperio español.

Al respecto, un elemento neurálgico en la imaginación del virreinato del Perú como un reino era la manera en que el sector intelectual cerraba filas en torno al protagonismo administrativo y político que le debería corresponder a la élite criolla dentro de ese reino. A diferencia de otras élites criollas hispanoamericanas que se legitimaban defendiendo su vinculación (más figurada que real) con las élites indígenas precoloniales (como en el caso mexicano), la élite letrada y criolla del Perú virreinal desarrolló una estrategia de legitimación que dependía de descender casi exclusivamente de los españoles que conquistaron el territorio. Por eso, el mestizaje selectivo entre la élite indígena y los conquistadores que encontramos como un argumento de legitimación en los *Comentarios reales* (1609) del Inca Garcilaso de la Vega, fue tempranamente abandonado en las letras peruanas coloniales. Este argumento fue desplazado, más bien, por la defensa de un criollismo hispanista que reclamaba, dentro de la administración virreinal, cuotas de poder similares a las que le correspondían a la nobleza peninsular en las sedes ibéricas de la monarquía. Como veremos, este aspecto sería también sustancialmente afectado desde finales del siglo XVIII, cuando surgen discursos criollos que, en los órdenes políticos y estéticos, empiezan a atisbar un reconocimiento de los sectores indígenas o, en todo caso, de las élites indígenas.

2. Reformas borbónicas, Ilustración e independencias

Las alianzas con la monarquía hispana que imaginó el sector intelectual criollo variaron notoriamente con las reformas borbónicas en las esferas de las negociaciones políticas, los imaginarios territoriales y el reordenamiento racial de la población en castas. Estas variaciones son centrales para entender las tensiones propias del proceso de la Ilustración americana (Cañizares-Esguerra, 2005). Por un lado, las medidas de aquellas reformas —la centralización administrativa, el reordenamiento geopolítico, el incremento de los aranceles y la creación de nuevos virreinatos— tuvieron como fin la reorganización de los dominios españoles en América, para que funcionaran más como las colonias de una metrópolis peninsular que como los reinos autónomos de una monarquía federativa. Sin embargo, por otro lado, el sector criollo se aferró a los derechos adquiridos durante la monarquía de los Habsburgo y al imaginario geopolítico de los «reinos», lo cual generó desencuentros entre los argumentos esgrimidos por la élite intelectual ilustrada y los efectos de las nuevas circunstancias políticas. Tales crispaciones no deben leerse, empero, como prolegómenos de un nacionalismo criollo o de un sentimiento independentista: si bien estos desencuentros y el consiguiente resentimiento criollo se fueron paulatinamente incrementando desde finales del siglo XVIII, la mayoría de las demandas criollas operaron dentro de una estricta fidelidad a la Corona española. En gran medida, esto se debía a que los argumentos de los criollos ilustrados se desprendían de la actualización de un imaginario pactista, propio de la dinastía Habsburgo. Así, debido al carácter fidelista de la Ilustración peruana, varios de sus reclamos entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX deben leerse como intentos de imaginar o actualizar pactos con la Corona, y no como figuraciones de una agenda independentista.

En realidad, solo la coyuntura excepcional de la invasión napoleónica de la Península Ibérica en 1808, con la subsiguiente crisis del trono por las abdicaciones de Carlos IV y Fernando VII en el mismo año, explica cómo se trastocaron radicalmente los imaginarios políticos, territoriales y étnicos en todo el orbe hispánico (Guerra, 1995). Pero el cambio no fue inmediato, sino que la acefalía en el trono fue un catalizador para que una serie de transformaciones políticas y culturales de corte radical se combinaran con elementos tradicionales de la cultura política de la Colonia, dando pie a una serie de posicionamientos intelectuales muy originales. Como sugirió Françoise-Xavier Guerra, «la época de la Independencia [fue] un periodo de gran creatividad en todos los campos», en la que los fenómenos y sujetos políticos nuevos se entrelazaron con elementos de fondo colonial e hispánico para producir «combinaciones muy variadas» (Guerra, Lemperière y otros, 1998, p. 150). Mas, para apreciar los diversos componentes que entran en tales combinatorias, y para subrayar los modos en que estas afectaron las mentalidades políticas, territoriales y étnicas, es necesario remontarnos a finales del siglo XVIII y rastrear las formas en que, en el contexto de las reformas borbónicas, la intelectualidad criolla ya había empezado a explorar nuevas estrategias para expresar sus demandas y para activar imaginarios políticos muy variados.

3. Demandas criollas y cambios políticos

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, se percibe una transformación en las demandas de la intelectualidad criolla, como observamos en el discurso que un catedrático de la Universidad de San Marcos, José Baquíjano y Carrillo (1751-1817), III Conde de Vistaflorida, leyó el 2 de agosto de 1781 por el recibimiento del virrey Jáuregui en el claustro universitario. Desde las aulas de San Marcos y desde establecimientos literarios que posteriormente comentaremos, como la *Sociedad de Amantes del País* y el *Mercurio Peruano,* Baquíjano defendió los intereses de la intelectualidad criolla, insertando algunos acentos polémicos en sus reclamos. En esa línea, su *Elogio del*

Excelentísimo Señor Don Agustín de Jáuregui y Aldecoa inserta una tonalidad polémica en la larga tradición de oratoria colonial que postulaba una armonía entre las aspiraciones criollas de reconocimiento y el encomio de las autoridades y el sistema político virreinales. En contraste, el discurso panegírico del catedrático sanmarquino sugiere sutilmente, desde su exordio, que mucho del encomio a las autoridades establecidas se basa en la opresión del poder político establecido:

> La gloria y la inmortalidad, Señor Excelentísimo; esa sólida recompensa del héroe; esa vida del honor, [...] no se afianza ni apoya en los elogios e inscripciones que públicamente le consagran la dependencia y el temor. Son estas las infelices conquistas del poder, a quien siempre acompaña de auxiliar en sus triunfos la lisonja. Por eso protesta el corazón la violencia que sufre en pronunciarlas, reprobando al instante verse obligado a inspirar esa voz que lo envilece. La verdad [...] espera que el tiempo restaure sus sagrados derechos [...] Entonces, con placer rompe las cadenas que la tienen cautiva, [...], cita al príncipe y al panegirista [...]; y en un mismo decreto desautoriza a uno, degradando la falsa grandeza, e infamia al otro, perpetuando el oprobio de su adulación (Baquíjano y Carrillo, 1974, p. 65).

Seguidamente, Baquíjano afirma que el virrey no debería recelar ese juicio («No tema V.E. ese juicio severo, el repondrá a su fama nuevo lustre», p. 66), y su panegírico despliega las convenciones de amplificación y realce para relatar la genealogía de Jáuregui y su trayectoria política. Con esos recursos, Baquíjano intenta distanciarse de la denuncia de opresión política que su discurso ya había efectivamente esgrimido. Sin embargo, dicho distanciamiento no opaca la crítica que la apertura de su panegírico visualizó contra la tradición de los panegíricos criollos a las autoridades virreinales.

Por otra parte, la restitución de los «derechos sagrados» de la verdad que el exordio de Baquíjano demanda ante la opresión del poder, adquiere, en el contexto específico en el que se lee el discurso, un significado histórico que excede la dimensión alegórica de las virtudes morales del príncipe. En una coyuntura política marcada por la sensación de postergación de una élite criolla que veía escatimados sus antiguos privilegios con las políticas borbónicas, dicha demanda de restitución se proyecta, metonímicamente, sobre el horizonte de exigencias que la nobleza criolla reclamaba en tanto que descendiente de los conquistadores, quienes habían garantizado, con la «gloria» y la «inmortalidad» de sus propias hazañas, derechos inalienables para sus sucesores criollos. Quizás por eso Pablo Macera llegó a afirmar que el discurso de Baquíjano fue «un documento fundamental en la formación de la conciencia patria» (1956, p. 44). Lo concreto es que el texto de Baquíjano expresa una crítica de la lisonja que hacían del poder político y demanda, indirectamente, una restitución de los escatimados privilegios de la élite criolla.

Este tipo de demandas empiezan a despuntar de manera sistemática desde el último cuarto del siglo XVIII en instituciones ilustradas como el Convictorio de San Carlos, fundado en 1770. Mientras las instituciones letradas tradicionales se habían caracterizado por su plan de estudios escolástico que, mediante la uniformidad ideológica de los contenidos, reproducía un acatamiento dogmático de los fundamentos del orden colonial, San Carlos se caracterizó por la reforma ilustrada de la educación para entrenar a la élite intelectual en la exposición y la confrontación razonada de ideas (Cubas, 2001). Este entrenamiento proveería a la intelectualidad criolla de las estrategias discursivas para expresar su disconformidad con las nuevas políticas oficiales, pero en el marco de una fidelidad estricta a la Corona. El rector de San Carlos, Toribio Rodríguez de Mendoza (1750-1825) era un fuerte crítico del pensamiento escolástico y adiestró en el debate a un grupo de estudiantes criollos que serían los futuros diputados peruanos en las Cortes de Cádiz: Morales Rivero, Navarrete, Duárez, Olmedo, Feliú, Ostolaza, Valdivieso y Prada, y Andueza. Desde las aulas

de San Carlos, estos estudiantes discutían constantemente sobre los problemas políticos del virreinato peruano y sobre cómo progresar en la defensa de los intereses del sector criollo afianzando su lealtad a la Corona.

No obstante, tras la coyuntura inesperada que desató la invasión napoleónica de la Península Ibérica, se generó una crisis del trono que afectó los imaginarios políticos en todos los territorios de la monarquía hispánica. En tales circunstancias, los miembros de San Carlos se dividieron entre la defensa del Antiguo Régimen y la demanda de una monarquía constitucional. Esta división muestra, por un lado, una apertura a la discusión que está lejos de acatar unánimemente el orden político establecido, y, por otro lado, evidencia que la acefalía política no trajo consigo inmediatamente un escenario independentista, sino también la defensa del ordenamiento tradicional de la monarquía hispana. Luego, durante el periodo liberal de la monarquía (1810-1814) que sucedió a la convocatoria de las Cortes de Cádiz y la implementación de una constitución liberal en todos los territorios de la monarquía hispana, la balanza política se inclinó a favor de los ilustrados liberales, quienes trataron de promover las reformas constitucionales viables en el marco de la crisis monárquica. Sin embargo, en los años posteriores, la vuelta al poder de Fernando VII, con su renovado despotismo de 1814, favoreció a los ilustrados absolutistas.

En este último viraje, en el que la política oficial era abjurar de las huellas del liberalismo, el sector absolutista de la Ilustración intentaría borrar el legado del liberalismo y desvincular al pensamiento ilustrado de las demandas liberales. Este intento de desagregación era importante porque San Carlos había sido clausurado temporalmente por el virrey Joaquín de la Pezuela en octubre de 1817 arguyendo razones económicas, pero también ideológicas, luego de comprobar la turbación política que se vivía en aquella institución (Peralta, 2010). Por eso, en la reapertura de San Carlos en noviembre del mismo año, los ilustrados criollos debían hacer evidente la disociación del vínculo entre la Ilustración y el liberalismo, y la sintonía profunda entre el pensamiento ilustrado y el nuevo escenario absolutista. Esto demandó el reciclado de la simbiosis entre la función política de la ciudad letrada colonial y el orden absolutista, como se percibe en el discurso de reapertura que José Faustino Sánchez Carrión (1787-1825) dirigiera en representación de la institución al virrey Pezuela. Ahí, el intelectual reafirma la condición del virrey como imagen viva del rey: «si para recibir tales homenajes se reviste V.E. de la excelsa representación de un príncipe, cuya corona ocupa el ámbito espacioso de dos mundos, acéptelos benigno y al recomendarlos a la metrópoli, haga presente V. E. que aun los días del rey padre ofrecen oportunidad para que esta juventud estudiosa avive su lealtad y dependencia»[1].

En este panegírico observamos una reactualización de la armonía entre las demandas de la intelectualidad criolla y el orden colonial. Esta retórica de sumisión desplaza a los acentos crispados que habían adquirido estas demandas desde el elogio de Jáuregui, pero aquella sería de nuevo desactivada tras un pronunciamiento militar en la Península en 1820, el cual trajo como consecuencia el retorno del liberalismo y de la Constitución de Cádiz en los territorios que todavía formaban parte de la monarquía.

Además, las recolocaciones y las alianzas estratégicas que los intelectuales tuvieron que imaginar frente a estos escenarios cambiantes no solo incluyeron fenómenos políticos originados en la Península Ibérica, frente a los que el virreinato del Perú se mantendría como un receptor pasivo y expectante; por el contrario, la intelectualidad criolla también tuvo que posicionarse ante acontecimientos locales que fueron tan o más significativos que los trastornos metropolitanos. Así, tras un golpe de Estado que los generales liberales dieron contra el virrey Pezuela en enero de 1821, el rector de la Universidad de San Marcos, el Dr. Ignacio Mier, le dirigió en nombre de su

institución una carta al virrey depuesto en la que señalaba que «a la ilustración de los individuos de esta Escuela [San Marcos], acostumbrados a respetar y enseñar los sagrados derechos de la Nación y del Rey, no se le puede ocultar que atentar a la persona de V. E. ha sido atentar a la del Rey mismo» (Denegri Luna, 1972, p. 442).

Como uno de los miembros principales del sector intelectual de la ciudad, el rector Mier habla en nombre de los ilustrados que pusieron sus servicios a favor del absolutismo reciclado antes de 1820 y, en este pasaje puntual, lleva a sus extremos uno de los tropos centrales del imaginario político fidelista: la idea de que el virrey encarnaba metafóricamente la imagen del rey. Después de haber obrado para reimplantar y consolidar este imaginario en la cultura letrada de Lima —como también lo habían hecho los ilustrados absolutistas de San Carlos—, Mier se lamenta de la violenta deposición de Pezuela y presenta la crisis de la autoridad virreinal como una verdadera crisis del trono: el atentado contra el virrey peruano es, en verdad, un atentado contra el mismo rey y contra la monarquía hispana en su totalidad.

Sin embargo, un año después, mientras todavía Mier se mantenía en el rectorado, el claustro de San Marcos recibió el 17 de enero de 1822 a José de San Martín, en un discurso laudatorio en el que el docente Justo Figuerola de Estrada encomiaría los altos méritos del militar argentino como el libertador de Buenos Aires, Chile y el Perú. Posteriormente la universidad distinguiría a San Martín con el título de Doctor Honoris Causa y en 1826 haría lo mismo con Simón Bolívar, hacia el final de su mandato (Valcárcel, 2001, p. 115). En cierto sentido, el culto universitario a las figuras de los dos libertadores del Perú se podría alinear con la larga retórica colonial de panegíricos institucionales a los gobernantes de turno; sin embargo, más que una continuidad con el modelo letrado de colocación institucional ante el poder, lo que encontramos es una serie de posicionamientos estratégicos frente a diversos escenarios políticos cambiantes. Como hemos visto, estos incluyeron, sucesivamente, el agravamiento de las demandas criollas, el debate político tras las invasiones napoleónicas, la reinstalación de una simbiosis entre el sector letrado y el Antiguo Régimen, la crisis local del trono y, finalmente, la impugnación definitiva de estos patrones con la llegada de San Martín y Bolívar. Al respecto, algunos intelectuales como los ya mencionados Toribio Rodríguez de Mendoza y Sánchez Carrión serían políticos poscoloniales importantes tras la proclamación de la independencia.

Sánchez Carrión, quien solo unos años antes encomiaba al virrey Pezuela y a la Corona española en San Carlos, sería, durante el gobierno de San Martín, uno de los mayores opositores a los planes monárquicos que tenía el caudillo argentino para el Perú. Bajo el seudónimo de «El Solitario de Sayán», el intelectual publicó una serie de cartas que circularon en *La Abeja Republicana*, un bisemanario que él mismo editó entre 1822 y 1823, y cuyos principales objetivos eran impugnar la forma monárquica de gobierno que San Martín quería implantar en esos momentos e ilustrar a la élite criolla sobre las ventajas del sistema republicano. El Solitario de Sayán emprendió una álgida polémica epistolar con San Martín y, en la misiva del 15 de agosto de 1822, trató de fundamentar «la inadaptabilidad del gobierno monárquico al Estado libre del Perú» (Sánchez Carrión, 1822, p. 30). Su razonamiento se centró en el principio aristotélico sobre la correspondencia entre la forma de gobierno y el tipo de sociedad: «yo quisiera que el gobierno del Perú fuese una misma cosa que la sociedad peruana, así como un vaso esférico es la misma cosa que un vaso con figura esférica» (p. 42). El argumento nos podría parecer contraintuitivo, ya que, como el Perú había sido una sede histórica de la monarquía hispana en América del Sur, se podría argüir también que la sociedad peruana estaba más preparada para adoptar un gobierno monárquico. Sin embargo, el autor sostiene que el vasallaje de nuestra sociedad a la Corona española se debe a «la blandura del carácter peruano

y [a] su predisposición a recibir las formas que se le quiera dar, y mucho más si se adoptan de maneras agradables e insinuantes» (p. 44). De tal modo, la docilidad de la élite peruana al sistema monárquico indica, más que una predisposición a esa forma de gobierno, la plasticidad del Perú para adecuarse a distintos sistemas políticos.

El símil retórico con el recipiente esférico para describir la relación entre la forma de gobierno y la sociedad sugiere, en ese sentido, la capacidad del Perú para adaptarse fluidamente a distintos recipientes y sistemas políticos. Siguiendo esa lógica, el problema de la monarquía es que, luego de aprovechar esa ductilidad para establecerse, se instauraría estáticamente como una «segunda naturaleza», lo cual atentaría contra el principio social dinámico y dúctil que dio pie a la adopción de tal sistema (p. 45). Si bien el autor no indaga más en la relación entre esa maleabilidad y el sistema republicano, lo que sí consigue es desnaturalizar la relación entre la tendencia al vasallaje de la sociedad peruana y el sistema monárquico. En el marco de su defensa del republicanismo, Sánchez Carrión sería uno de los redactores de la primera constitución política del país en 1823. Asimismo, sería el encargado de tramitar la venida de Simón Bolívar al Perú para consolidar la independencia.

En suma, la trayectoria ideológica de Sánchez Carrión, que fue del absolutismo ilustrado a la adopción militante del republicanismo, exhibe de manera representativa la variedad de colocaciones tácticas que asumieron los intelectuales peruanos en un periodo de inflexiones políticas profundas. Un caso similar fue el de José Joaquín Olmedo (1780-1847), quien nació en Guayaquil, se educó en Lima, y luego llegó ser uno de los políticos más notables del Ecuador. Si bien Olmedo es principalmente conocido por su *Canto a Bolívar* (1826), no solo escribió poemas patrióticos e independentistas, sino que también escribió loas al virrey del Perú, Abascal, y poemas que exaltaban a España frente a la invasión y tiranía de Francia. Esta diversidad de temas de su poesía revela la trayectoria política del autor. Las loas a Abascal muestran a Olmedo como un ilustrado que alaba el interés de Abascal por las artes y letras. «Renovad estos tiempos venturosos,/ generoso Abascal; en vuestras manos/ la gloria está y honor de los peruanos,/ el teatro proteged» (Olmedo, 1977, p. 55). También expresan su adhesión a la corona española y a la defensa de su monopolio comercial con sus colonias: «Y bajo vuestro mando/ se paseen libremente/ comercien, hagan guerra, venzan, triunfen/ las naves españolas,/ en despecho y vergüenza/ del britano poder y de las olas» (p. 44) Mientras que si comparamos sus poemas sobre la invasión francesa a España con su *Canto a Bolívar* vemos que su retórica contra la tiranía es muy similar cuando habla de la invasión napoleónica y cuando habla de la victoria de los patriotas frente a España: «¡Ay! ¡que la tierra toda estremecida/ tiemble por donde pasa y brota sangre!/ ¡Qué nuevo crimen! ¡Dios! ¡oh madre España,/ tu fe .pura y entera,/ y tu misma virtud cuanto te daña!/ Un corazón virtuoso,/ noble, fiel, generoso/ no sospecha jamás que se le engañe» (p. 78). Si se otorga a Olmedo el mismo papel que Andrés Bello como uno de los poetas que configura la patria y el que establece un lenguaje para hablar de la nación, ¿cómo leer sus anteriores poemas cortesanos? Es importante señalar que su retórica neoclásica no cambia, a diferencia de su trayectoria política, la cual pasa del apoyo a las autoridades virreinales a la exaltación de la independencia. En el caso de Olmedo vemos un autor cuya producción poética cambió en el plano del contenido ideológico mientras que la forma retórica permanece inmutable.

Otra trayectoria intelectual que evidencia una sorprendente versatilidad en el cambio de posiciones fue la de Manuel Lorenzo de Vidaurre (1773-1842). En 1817 en sus *Memorias sobre la pacificación de la América meridional*, escritas luego de haber sido testigo de la rebelión de Mateo Pumacahua, Vidaurre advierte al Virrey de la necesidad de reformas si desea mantener la paz en las colonias americanas, además reclama el acceso de los criollos al poder y la libertad del comercio. Sin embargo, en este escrito Vidaurre no es aún un partidario de la independencia porque temía el

caos que podría ocasionar tal cambio, produciría insatisfacción en la metrópoli y «tampoco la América sería feliz en la emancipación». Hasta este punto era un defensor de un ordenamiento político más en sintonía con las costumbres y la cultura política heredadas de la Colonia. Después, sin embargo, Vidaurre pasó de apoyar el federalismo sin independencia en las cortes de Cádiz a ser un convencido de la causa independentista. Una de las causas principales que explican este viraje es su viaje a Estados Unidos, con una corta estancia en Filadelfia, donde tomó contacto con el mexicano Servando Teresa de Mier y el venezolano Francisco de Miranda, entre otros. El contacto y el debate con estos intelectuales hispanoamericanos influyeron en su pensamiento y lo convencieron de que la independencia del Perú era necesaria pese a sus dudas con respecto a la capacidad de los americanos para gobernarse a sí mismos.

Por eso, Vidaurre también apoyó y celebró a Simón Bolívar, y le dedicó su obra *Plan del Perú* (1823), aunque luego pasó a criticarlo muy duramente cuando el «Libertador» se trocó en «Dictador». *Plan del Perú* es una obra que escribió en 1810 con el título de *Plan de las Américas*, pero que solo publicó en 1823. Esta obra sigue el modelo de los textos arbitristas, un género discursivo bastante usado por los ilustrados españoles, pero también por los habitantes de América cuando querían denunciar un mal gobierno. El objetivo de estos textos arbitristas era señalar los principales problemas en el gobierno de un reino o colonia y proponer soluciones; en muchos casos, el autor se proponía como sujeto capaz de llevar a cabo esta reforma de gobierno. Por ello, estos documentos eran generalmente redactados en busca de un provecho personal o un modo de lograr un ascenso social. Vidaurre no fue la excepción, ya que propuso que hubiese un Protector del Reino para que asesorase al virrey, la audiencia, el tribunal, las escuelas y las universidades, cargo que era idóneo para sus aspiraciones personales.

El Plan del Perú hace una denuncia muy directa del despotismo colonial y de la corrupción de sus autoridades. Al inicio hay un epígrafe anónimo: «Los viajes y los años hacen variar o modificar las opiniones», lo cual indica las distancia temporal e ideológica entre lo escrito en 1810 bajo el título de Plan de las Américas y el nuevo texto. En las notas a pie de página se contradice lo que decía en 1810; por ejemplo, condena a la aristocracia, mientras que en 1810 la defendía (Dager, 1994, p. 325).

La dedicatoria a Bolívar del *Plan del Perú* demuestra la ambigüedad de su relación con el Libertador, una ambigüedad y volubilidad que también había caracterizado su relación con las autoridades coloniales. En esta dedicatoria, Vidaurre pasa del encomio más elevado al escepticismo sobre las intenciones del General. Inicia su dedicatoria con esta alabanza: «En el sagrado templo de la Fama, yo vi elevarse tres altares: Iturbide, San Martín y tú debían ocuparlos» y líneas más abajo, llega a advertir a Bolívar: «Te aborreceré tirano como te admiré héroe». La figura de Bolívar aparece en sus *Cartas Americanas* comparada con George Washington, Guillermo Tell, Alejandro el Grande, Carlos V, con Jesús y también con Lucifer, lo cual indica la volubilidad de sus juicios con respecto al General (Briggs, 2010, p. 388). Apenas tres años después de que dedica su obra a Bolívar, encabeza con Luna Pizarro la oposición contra este, y por ello, en 1826, se ve obligado a marcharse al exilio. Vuelve a Perú cuando Bolívar abandona el Perú, pero de nuevo es deportado en 1828 por el presidente José de la Mar. En 1836 es nombrado ministro plenipotenciario en Ecuador por el general Andrés de Santa Cruz. En 1839 publica *Vidaurre contra Vidaurre*, obra autobiográfica de madurez en la cual se retracta de las ideas liberales y anticatólicas que adhirió en sus años juveniles. Vidaurre se compara con Pablo de Olavide, quien también pasó de ser un descreído en su juventud a volver a abrazar la fe católica en su madurez. En esta obra se puede ver una de las características principales de la personalidad y la obra de Vidaurre, su facilidad para

cambiar de opiniones, que para algunos autores puede explicarse por su personalidad inestable y exhibicionista, pero también por la coyuntura política de la época: con frecuencia se ha sostenido que Manuel Lorenzo de Vidaurre era conflictivo y contradictorio, también voluble, como características propias y patológicas de su personalidad. Sin duda nuestro personaje dio muestras, en actitudes y en escritos, de poseer un «genio eléctrico», pero esta conducta debemos enmarcarla al interior de una época signada por el caos y la efervescencia política (Dager, 1994, p. 317). De hecho, por su comportamiento escandaloso y sus declaraciones anticlericales fue procesado por la Inquisición en 1801, 1803 y 1809. Debido a su subjetivismo y su dimensión sentimental, este escrito puede considerarse un texto cercano al Romanticismo.

4. Reinos y territorios

El imaginario geopolítico de la monarquía de los Habsburgo como una mancomunidad de reinos que conformaban en su conjunto una entidad imperial mayor no desaparecería tras el reordenamiento territorial impuesto por la dinastía de los Borbones a lo largo del siglo XVIII. Es más, la memoria del Perú como uno de los reinos principales de la monarquía hispana sería activada por la intelectualidad criolla como una estrategia retórica para defender el estatus simbólico de ese reino en la América española, incluso después de que el virreinato del Perú fuera desmembrado con la creación de nuevos virreinatos, como el de Nueva Granada en 1717 y el del Río de la Plata en 1776. Este reordenamiento territorial apuntaba a limitar la concentración de poder de Lima sobre los dominios españoles de América del Sur y a someter esos dominios directamente a la Corona. Por eso resulta interesante que, durante el proceso de su desmembración como reino principal, los intelectuales peruanos hayan emprendido la defensa de la importancia cultural, política y económica que el Perú había detentado históricamente en el orbe hispano. Esta defensa se materializaría en la creación de la Sociedad de Amantes del País en 1790 y en la publicación del *Mercurio Peruano* ente 1790 y 1795.

Fundada por el ya mencionado Baquíjano, la Sociedad fue una institución ilustrada que estimuló el interés de la intelectualidad criolla en enaltecer las riquezas naturales y culturales del Perú para subrayar el lugar central que le correspondía dentro de la monarquía hispana. Entre sus miembros también destacaron Toribio Rodríguez de Mendoza e Hipólito Unanue. La idea de país que defendían sus miembros no era la de una nación independiente, sino la de un reino importante y desbordante en recursos, pero sometido lealmente a la Corona española: sus estatutos fueron aprobados por el virrey Francisco Gil de Taboada en 1792. La Sociedad se reunía en cafés limeños y residencias de la aristocracia criolla que funcionaron como espacios de socialización adecuados para promover y canalizar, desde la esfera civil, las inquietudes intelectuales de sus miembros. Es importante resaltar esta dimensión civil porque, si bien podemos alinear esta asociación con el Colegio San Carlos como dos instituciones ilustradas, la Sociedad nos muestra la agencia de una incipiente sociedad civil hispanoamericana que adquiriría mayor protagonismo con las coyunturas políticas de las siguientes décadas. Así, aunque la asociación haya contado con la venia de la autoridad virreinal, su funcionamiento dependía de la labor proactiva de sus miembros.

Pero la promoción de redes intelectuales a través de instituciones civiles y alternativas al patrocinio estatal no fue una iniciativa aislada. Es más, en dicha tarea la Sociedad continuaría con la labor precursora de Academia Filarmónica, otra entidad civil de parcial éxito fundada en 1787. Asociaciones similares despuntaron en otras partes de Hispanoamérica, como la Sociedad Patriótica y Literaria en Argentina de 1801, y las nociones de patria que promovían tenían como finalidad proyectar la condición de reinos sobre los nuevos gobiernos americanos creados por las reformas

borbónicas. Sin embargo, esto se daba en el contexto histórico en el que estaba ocurriendo lo contrario: aquellas reformas no buscaban fundar nuevos reinos autónomos, sino crear puestos fronterizos modernos en las periferias de las colonias para recaudar impuestos más eficientemente (Cañizares, 2005, p. 90). Por eso, la ideología «patriótica» de estas asociaciones civiles en los nuevos virreinatos hispanoamericanos solía disentir cautelosamente de las nuevas políticas de la monarquía y buscaba, más bien, recuperar elementos del imaginario anterior sobre los «reinos», para resignificar desde ellos la geopolítica borbónica.

Esa operación intentaba proyectar sobre los nuevos virreinatos una condición política que nunca les había correspondido: la reconversión en virreinatos de las periferias del virreinato del Perú fue retóricamente leída desde el prisma geopolítico de los Habsburgo, cuando en realidad el proceso político en cuestión estaba generando colonias de explotación y no gobiernos autónomos. En el caso peruano, en cambio, se da la particularidad de que la recuperación de dicho imaginario no servía tanto para disputar la naturaleza de las nuevas entidades geopolíticas, sino para recomponer la importancia simbólica de un reino en vías de desmembramiento. Así, si en otros territorios la activación del imaginario imperial de los Habsburgo servía para leer, en el revés de las reformas en curso, la restitución de una condición cultural, geográfica y económica que nunca se tuvo; en el caso peruano, la función de esa activación fue negar la pérdida de esa condición. De ahí que una de las estrategias de la Sociedad de Amantes del País haya sido publicar una revista, el *Mercurio Peruano*, para resaltar la condición geográfica del Perú como emporio comercial y geográfico.

Núm. 379. Fol. 260.

MERCURIO PERUANO

DEL DIA 21 DE AGOSTO DE 1794.

ORACION FÚNEBRE

HISTÓRICO-PANEGÍRICA QUE EN LAS EXEquias del *Mercurio Peruano*,

PRONUNCIÓ

Su Padre de Agua

EN EL MISMO QUARTO EN QUE AQUEL FUÉ concebido.

..... ¿*Quis talia fando,*
Myrmidonum, Dolopumve, aut duri miles Ulyssei,
Temperet a lacrimis?
Virg. Æneid. Lib. 2. v. 6.

¿Quién hablando de tales cosas podrá contener sus lágrimas, aunque sea un Gallinazo, ó un Chatre, que son de nuestros Soldados los mas guerreros é indolentes?

Virgilio en el lugar citado

SEÑORES.

QUANDO por mi cognacion espiritual me he visto obligado à haceros el Elogio Fúnebre del Héroe que

F 18 *nos*

Imagen 2. Oración fúnebre. *Mercurio Peruano*, 379, fol. 260, 21 de agosto de 1794.

Unanue destacó por ser un hombre que se adaptaba a la coyuntura política del momento. En 1808 fue nombrado catedrático de medicina en la Universidad de San Marcos, por influencia del virrey Abascal; posteriormente, puso el nombre al mismo colegio de medicina en honor a dicho virrey. En 1814 viajó a Cádiz para ser representante en las cortes y llegó a colaborar con San Martín y Bolívar; fue ministro de Hacienda y de Gobierno, y finalmente, en 1825, presidente del primer congreso constituyente del Perú. La habilidad de Unanue para lograr estar en los primeros puestos de poder, tanto en el régimen virreinal como luego, durante los primeros años de la República, hace que García Cáceres hable de la «magia» que ejercía entre las autoridades de turno y que pueda ser sospechoso de oportunismo político (García Cáceres, 2010). Lo cierto es que la trayectoria política de Unanue tiene bastante similitud con la de los otros intelectuales de su época.

En su artículo «Geografía física del Perú» (1792), Hipólito Unanue describe al país en los siguientes términos: «Parece que después de haberse [Dios] ejercitado en los abrasados arenales de África, en los fragantes y frondosos bosques de Asia, en los climas templados y fríos de la Europa,

se esfuerza en reunir en el Perú cuantas producciones había esparcido en aquellas tres partes, para formarse un templo digno de su inmensidad y reposar en él majestuosamente cercad[o] de todas ellas; tantas son las riquezas que encierra este admirable reino» (Unanue, 1974, p. 21).

Además, el autor emprende en «Observaciones sobre el clima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre» (1806) una reivindicación de los peruanos y, por extensión, de los americanos frente a las acusaciones de pensadores europeos que sostenían la inferioridad del continente americano. Esta obra establece relaciones intertextuales con otros filósofos y naturalistas de la época, como Buffon, De Paw y Humboldt. Unanue establece una polémica con Buffon y De Paw, quienes sostenían que el continente americano y las especies animales y vegetales eran inferiores con respecto a Europa. Buffon declaraba que no había animales grandes en América, que el ambiente americano era excesivamente húmedo y malsano y que el salvaje americano era impotente, además de asegurar que en América había muchos insectos y reptiles. De Paw va más allá y sostiene que toda la naturaleza americana era degradada y decadente y que el salvaje americano era un degenerado (Gerbi, 1944, p. 42). Por ello, Unanue pone en entredicho las aseveraciones de estos filósofos, quienes nunca habían viajado al continente americano, con su experiencia como americano y como científico: «Al Perú no corresponde la espantosa pintura, que de la América ha hecho la exaltada imaginación de algunos Filósofos ultramarinos. Parece que mojaron su pincel en amargos y negros tintes para, retratar a estas regiones afortunadas como a un suelo ingrato, negado a las bendiciones del cielo y funesto albergue de sierpes, con cocodrilos y otros monstruos emponzoñados» (1940, p. 58).

Si bien el clima es para Unanue, como lo fue para Buffon, «patria», las particularidades determinadas por esta patria no implican la inferioridad del Nuevo Mundo frente a Europa, sino la primacía de ciertas facultades del intelecto en una y otra región. Mientras él consideraba que las ciencias exactas eran entonces dominio de Europa, a los americanos, en cambio, les correspondía el campo de la imaginación, el terreno de la subjetividad (Kusunoki, 2006, p. 140) Por otro lado, Unanue establece una relación intertextual con Humboldt, a quien reconoce como un «sabio» y «excelente filósofo». Por su parte, Humboldt sostuvo que la obra de Unanue *Observaciones sobre el clima de Lima* era «un excelente tratado de fisiología», lo cual demuestra una afinidad entre el pensamiento de estos dos pensadores:

> ¿Cuál era la fuente principal de la coincidencia entre Humboldt y Unanue? Es posible que dicha coincidencia sea algo más que un asunto ocasional y se remonte a la genealogía organicista de la tradición científica moderna en el Perú desde el siglo XVI. Una evidencia textual de ello se encuentra en la profusa citación y en la común admiración de Unanue y Humboldt por la obra del padre jesuita José de Acosta (1539-1600), a quien Humboldt llamó ‘el Plinio del Nuevo Mundo (Ballón, 2005, p. 340).

Unanue sigue el paradigma organicista que concibe a la naturaleza como un gran organismo vivo que se autorregula, y no como un ente inerte y dominado por el azar, como lo concebían los científicos mecanicistas de la Ilustración. A este respecto, Unanue seguía un paradigma de la ciencia que había sido dejado atrás por los científicos de su época; sin embargo, el paradigma organicista volvió a cobrar importancia en el siglo XIX: «Esta visión organicista de la naturaleza contribuyó en el siglo XIX a la carta de ciudadanía de la autonomía científica de la biología» (Ballón, 2005, p. 332). Humboldt, junto con los románticos alemanes, comienza con esta restauración del paradigma organicista con el cual Unanue se había formado como científico.

Imagen 3. Retrato de Hipólito Unanue. En Uriel García Cáceres, *La magia de Unanue*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2010.

Una de las muestras de la importancia del Perú en la obra del intelectual peruano es esta declaración casi desafiante que apareció en los primeros números del *Mercurio Peruano*: «Nos interesa más saber lo que pasa en nuestra nación, que lo que ocupa al canadiense, al lapón o al musulmán». Compararse con estas naciones es reconocer su estatuto periférico con respecto a Europa, pero además de ello es reivindicar tal condición. En suma, en sus estudios sobre la botánica, la medicina y el clima del Perú, Unanue reconoce y exalta la especificidad o particularidad peruana. Su estudio sobre las plantas del Perú enfatiza que su variedad puede ser una fuente de riqueza. El *Mercurio Peruano* está lleno de alabanzas a la riqueza vegetal, animal y mineral del país: Para ellos, el Perú es un país «donde derramó el Criador todos sus tesoros»[2], una «región afortunada», el «templo augusto de Dios»[3], «la obra de más magnificencia que ha dado la naturaleza sobre la tierra» (Clement, 1997, p. 253). Sin embargo, la mayoría de sus habitantes ignoran las maravillas de su tierra y por ello es necesario darlas a conocer. La riqueza de la tierra se relaciona no solo con la fecundidad y belleza, sino también con la posibilidad de provecho económico. Por ello, en su descripción de lugares específicos como el valle de Tarma, se remarca la cantidad de cosechas al año que este puede ofrecer:

> Compónese de varias quebradas y vegas de una feracidad prodigiosa y que a principios del siglo fueron cultivadas con sumo esmero. Por la tradición se sabe que rendían tres cosechas al año, en tal abundancia que Vítoc era respecto de las provincias colindantes lo que Sicilia para el Imperio Romano. A la fecundidad del suelo une la bondad del clima, careciendo de mosquitos y las demás sabandijas que inundan la montaña (*Mercurio Peruano*, IV, p. 28).

Estas elocuentes descripciones de la centralidad geográfica y natural del reino del Perú adquieren una tonalidad más defensiva que meramente celebratoria, si consideramos que se da en el contexto histórico de la mutilación de ese reino y de la reducción de su protagonismo dentro del orbe hispano. Sin embargo, a pesar de la reducción de su peso geopolítico en la América española desde la segunda mitad del siglo XVIII, la importancia simbólica del Perú fue central durante el periodo de

las independencias. Durante ese periodo, la acefalía política con las abdicaciones de Fernando VII y Carlos IV en 1808 generó un retorno simbólico de la soberanía de la Corona española a los gobiernos americanos que resguardarían los derechos del monarca español. Este retorno de la soberanía transformaría la naturaleza de estos gobiernos: de ser imaginados como reinos autónomos sometidos a la Corona, pasaron a resguardar su propia soberanía ante la ausencia del monarca. La falta un imaginario orgánico para entender la manera en que estos gobiernos debían administrar y resguardar esa soberanía hizo que paulatinamente se horadara el imaginario de los reinos, y los gobiernos se transformaran en naciones. En el proceso que condujo a esta transformación, la importancia simbólica del Perú sería protagónica: la otrora sede del poder colonial en América del Sur sería el lugar donde se coronaría la independencia de la región tras las victorias de Junín y Ayacucho.

En esa línea, el ya mencionado Olmedo representa esas victorias a una escala continental, dándole una dimensión trascendente a los eventos históricos. En efecto, en *Canto a Bolívar* Olmedo produce la cartografía simbólica de un espacio patrio-continental que no solo menciona a los Andes, ríos y ciudades del Perú, sino que también se extiende a varias formaciones culturales y geográficas de Hispanoamérica. Los Andes y, en particular, el Perú, aparecen como un espacio alegorizado, escenario de la batalla decisiva y lugar donde se reúnen Bolívar y los generales que también participan de la lucha, como Miller, Córdova, La Mar y Sucre, los cuales muestran el alcance continental de este acontecimiento. La poesía de Olmedo tiene un claro rol en el proyecto de independencia, pero que se resiste a toda apropiación nacional: la poesía crea un imaginario patrio común para los americanos en el contexto poscolonial, pero este se resiste a ser capturado dentro de la imagen de una nación. El discurso poético construye así una comunidad política imaginada, pero no propiamente nacional, sino en una clave temporal: Olmedo remarca el pasado común, así como la posibilidad de un futuro compartido. Al igual que la poesía independentista del venezolano Andrés Bello, Olmedo crea imágenes y el lenguaje de la independencia para los americanos.

5. Figuraciones criollas de la cultura y la élite indígenas

Ya desde finales del siglo XVIII, ocurre una transformación en las representaciones de los sectores indígenas hechas por la élite criolla. En el aspecto meramente literario, por ejemplo, Mariano Melgar (1791-1815) fue más allá de los patrones convencionales de la retórica neoclásica y adoptó un registro popular, oral, muy influenciado por las culturas indígena y andina. Por ello, al igual que la gauchesca en Argentina, los «yaravíes» de Melgar muestran la relación entre cultura letrada y la cultura popular; pero en vez de solo registrar elementos aislados de culturas distintas (la española y la india), los yaravíes muestran la heterogeneidad y la hibridación de los registros culturales que entran en contacto en la zona andina. Antonio Cornejo Polar sostiene que Melgar escribe una poesía que se adscribe a los tres sistemas literarios de la literatura peruana: el sistema culto, de la literatura en castellano y con modelos europeos, el sistema de la literatura popular y el sistema de las literaturas aborígenes. Su poesía pone en correlación estos tres sistemas literarios que, en la mayoría de los casos, están separados.

El estrato popular adquiere presencia formal en la poesía de Melgar, a diferencia de los versos de Olmedo que muestran solo contenidos de distintas culturas en su proceso de traducción y codificación, dejando intactos los protocolos neoclásicos de la poesía culta. La poesía de Melgar, en contraste, va un paso más allá: es una apropiación de las formas populares y andina, pero estas dejan su huella en el discurso poético: el yaraví tiene un tema romántico, sentimental, y su tono fatalista y triste es explicado por la opresión y pobreza del cual proviene. Melgar no habla de yaraví, sino que

se refirió a ellos como canción, lo cual revela que él no reconocía la especificidad de la forma del yaraví como un registro estandarizado. También se discute si el yaraví no proviene de tiempos prehispánicos, del harawi, lo cual parece posible debido a la similitud de temática y forma de los ejemplos de cantos recopilados en las crónicas de Guamán Poma de Ayala y de Garcilaso de la Vega. El yaraví se caracteriza por ser de versos cortos, a veces de cinco sílabas y de verso libre. La mayoría de yaravíes de Melgar tratan sobre su amor por Silvia y sus esfuerzos inútiles por olvidarla: «Por más que quiero/ de la memoria/ borrar la gloria/ que poseí;/ Por todas partes/ cruel me persigue: / siempre me persigue,/ siempre ¡ay de mí!» (Melgar, 1997, p. 118) En algunos casos, el yaraví de Melgar parece el desarrollo de una tonada popular, como es el caso del yaraví IV, que se inicia con este cuarteto: «Vuelve, que ya no puedo/ vivir sin tus cariños:/ vuelve mi palomita,/ vuelve a tu dulce nido» (Melgar, 1997, pp. 124-126). Los dos últimos versos de este cuarteto se van a repetir al final de cada una de las octavas de este yaraví. El cuarteto completo se reitera al final del poema, con lo cual este poema tiene estructura cíclica, el inicio es el mismo que el final.

Además, Melgar tomó el yaraví de los pobladores arequipeños, por lo que esta forma estética tenía un alcance regional y no nacional. Los yaravíes no solo se resisten a una proyección nacional, sino que la trascienden: por el orden de sus influencias, además de relacionarse con la poesía quechua, también se vinculan con la poesía de la tradición española, por ejemplo con Garcilaso de la Vega (el toledano), Fernando de Herrera, y con poetas de su época como Gaspar Melchor de Jovellanos, Leandro Fernández de Moratín, Nicasio Álvaro de Cienfuegos, Juan Bautista Arriaza y Manuel María de Arjona (Miró Quesada, 2006, p. 154). La originalidad de la obra de Melgar con respecto a la producción poética de su época es resaltada por José Carlos Mariátegui, quien declara enfáticamente que Melgar es un romántico auténtico, a diferencia de los románticos peruanos posteriores. Según Mariátegui, Melgar «se muestra muy indio en su imaginismo primitivo y campesino», pero precisamente por ello constituye el primer momento peruano de nuestra literatura» (Mariátegui, 2007, p. 222). De modo análogo, Cornejo Polar sostiene que «el yaraví melgariano «realiza en el plano que específicamente les corresponde como obras literarias esa dimensión emancipadora que la “literatura de la emancipación” proclama pero no cumple» (Cornejo Polar, 1982, p. 61).

La incorporación de lo popular en la obra de Melgar no se limita a los yaravíes sino también a sus fábulas, que pueden ser productos de la influencia de autores europeos neoclásicos como Iriarte o La Fontaine, y al mismo tiempo remite a los cuentos populares con moraleja. En varias de sus fábulas aparecen temas que podrían calificarse de políticos, como la tiranía, la libertad, la opresión, la discordia. Por ejemplo, en su fábula «Los gatos», Melgar narra sobre tres gatitos que quedan huérfanos y tienen que defenderse de un perro que los amenaza. Los gatitos se reúnen para decidir quién de los tres debe mandar: «Maullando el blanco dijo: “A mí me toca/ por mi blancura, indicio de nobleza”/ El negro contestó: “calla la boca; el más diestro/ y valiente mandar debe”». El gatito manchado pide unión, pero ni el blanco ni el negro le hacen caso, siguen discutiendo hasta que viene el perro y los destroza, por eso, concluye el autor: «Si a los gatos al fin nos parecemos,/ Paisanos, ¿esperamos otra cosa?/ ¿Tendremos libertad? Ya lo veremos…» (Melgar, 1997, pp. 257-258). Esta fábula puede ser interpretada como una alegoría de los problemas sociales y políticos de la época y la intervención final del autor revela su clara posición separatista, independentista del dominio español. A diferencia de sus yaravíes, que no fueron publicados durante su vida, sus fábulas fueron publicadas en periódicos de la época.

Mas, antes de esta experimentación estética que incorpora acentos andinos, indígenas y populares; ya habían empezado a circular discursos criollos que intentaban reivindicar ciertos elementos de las

culturas indígenas tras la rebelión de Túpac Amaru II. Juan Pablo Vizcardo y Guzmán (1748-1798), el autor de la célebre *Carta a los españoles americanos* (1799), propuso el reconocimiento de los indios como actores políticos de importancia tras tener noticias de la rebelión. Incluso, Vizcardo se contactó con el cónsul inglés para que Inglaterra apoyara la rebelión. Su admiración y aprecio por los indios se limitaban, sin embargo, a los sectores nobles, que aún conservaban cierto poder y privilegios que databan de tiempos anteriores a la conquista. Vizcardo tuvo un acercamiento más político qué histórico a la cuestión indígena. En una carta fechada en 1781, Vizcardo hace un detallado análisis de la estratificación social del virreinato. En ella sostiene que los indios son tan numerosos como los mestizos y los criollos juntos, pero es el grupo que tiene menos poder e influencia, en tanto que los criollos son los menos numerosos, pero son los que tienen más influencia y poder debido a que son más ilustrados y menos oprimidos. Vizcardo sostiene que hay una unión entre criollos, indios, mestizos en su odio al español y es esto lo que él quiere remarcar, aunque reconoce también las tensiones entre estas castas.

Lo primordial es que Vizcardo ya considera a estos grupos sociales como un todo social, que se une en su animadversión a los españoles. Más tarde, cuando analiza las causas del fracaso de la revolución de Túpac Amaru en *Esbozo político* (1792), afirma que esta fracasó por la desconfianza de los criollos a esta revolución. Vizcardo admitía que el recelo entre las castas del Perú hacía muy difícil la posibilidad de romper con el poder colonial. En el pensamiento de Vizcardo es notoria la tensión entre admitir el conflicto entre razas y declarar la unión natural entre los diversos grupos sociales. Esta tensión se explica por la conciencia de Vizcardo de que una revolución solo podía ser posible si todos los grupos sociales se unían. Por ello era importante remarcar la unión de los distintos grupos sociales en su deseo de independencia antes que en sus conflictos o tensiones.

Para Vizcardo, la rebelión de Túpac Amaru tuvo como una de sus principales causas la excesiva presión tributaria hacia los indígenas tras las reformas borbónicas; esto demuestra que las medidas económicas abusivas de los españoles generan descontento y violencia. En su *Carta a los españoles americanos*, Vizcardo sigue, en gran medida, las ideas de John Locke acerca de la importancia de la propiedad privada como sustento de la libertad y de la civilización y los postulados de Adam Smith sobre la libertad de comercio y de la libre empresa. El liberalismo económico y político es un tema importante para comprender la *Carta*, pero no ha sido tan estudiado como el problema de las castas. Así, la rebelión de Túpac Amaru pone en relación dos temas fundamentales para Vizcardo, la relación entre castas y la necesidad de un nuevo sistema económico, que es el liberalismo. Uno de los aportes importantes de la *Carta a los españoles americanos* es que no solo denuncia el aspecto político de la dominación española, que es entre otras cosas, la postergación del poder de los criollos, sino también el aspecto económico, aludiendo al monopolio comercial de España sobre sus colonias, al cual calificó de tiranía mercantil.

Pero el impacto de aquella rebelión no se limitaría a la élite criolla peruana, sino que, posteriormente, en la segunda mitad de la década 1810, en las provincias del Río de la Plata, el general Manuel Belgrano estuvo a punto de imponer al Congreso de Tucumán el nombramiento como soberano del medio hermano de Túpac Amaru II, Juan Bautista Túpac Amaru (1747-1827), uno de los pocos miembros de esa estirpe que sobrevivió a la represión colonial y había sido trasladado a una prisión española en el norte de África (Astesano, 1979). Sin embargo, luego de ser liberado, Juan Bautista se instalaría en Buenos Aires en 1823 y ahí escribiría sus memorias bajo el título de *El dilatado cautiverio bajo del gobierno español de Juan Bautista Tupamaru, 5to nieto del último emperador del Perú* (1825). Aunque el texto ha sido leído como una autobiografía en el sentido moderno, es decir, como la autofiguración de un sujeto indígena autónomo a través de su

escritura (Beverley, 1993, pp.18-19), el nivel de alfabetización de Juan Bautista para escribir solo sus memorias se presta a dudas: en la década de 1780, el supuesto autor desconocía la escritura e, incluso, el español (Faverón, 2011, p. 75). Por eso, más que afirmar que materializa la autonomía discursiva de un sujeto indígena, las memorias fueron escritas, probablemente, bajo la tutela y la mediación de un sujeto criollo, el religioso Durand Martel, quien se encargó también de enseñarle las primeras letras al ya anciano Juan Bautista (Faverón, 2011, p. 76). Las circunstancias de esta escritura sugieren, entonces, la dificultad de «afirmar mediante la narración de sí mismo una subjetividad plenamente moderna» (Velázquez Castro, 2015, p. 45). Estructuralmente, uno de los ejes temáticos del texto es el recuento de la revolución de Túpac Amaru II, donde el autor le atribuye al rebelde la conocida frase dirigida al visitador Areche, la autoridad española que sentencia a muerte al cacique indígena: «Aquí no hay más cómplices que tú y yo: tú por opresor y yo por libertador merecemos la muerte» (p. 28). Además, un segundo eje temático de las memorias es la narración de la experiencia del cautiverio, mediante la cual Juan Bautista es presentado como un mártir de la causa heroica de su medio hermano. Esta posición resulta clave para la finalidad que el texto perseguía: que el Estado argentino otorgara una pensión a Juan Bautista por los servicios prestados para la independencia americana.

Aunque Juan Bautista logró esa pensión, el plan monárquico de Belgrano no corrió la misma suerte. Su fracaso se debió, entre otros factores, a que Vicente Pazos Kanki (1779-1852), un mestizo paceño de sangre aimara, convenció a la opinión pública rioplatense con sus editoriales en la *Crónica Argentina* de la inoperatividad de una fuente indígena de soberanía, ridiculizándola con todo tipo de invectivas y diatribas: le había sorprendido la propuesta de Belgrano y, al principio, cuando lo escuchó hablar de «nuestro imperio» consideró que se trataba de una mera metáfora política. Pazos Kanki era un ferviente republicano, mas su argumento principal contra Belgrano era que la «casa de los inkas no existía sino en la historia de Garcilaso» (Pazos Kanki, 1960, p. 64). El autor paceño no solo recurrió al ridículo, sino que también detectó un peligro en el uso retórico que estaban haciendo los criollos de la memoria de la monarquía inca y de las sublevaciones indígenas del silgo XVIII: «¿Será prudencia excitar la ambición de esta clase, oprimida tanto tiempo, y a la que la política apenas puede conceder una igualdad metódica en sus derechos? ¿No vemos los riesgos de una liberalidad indiscreta, cual sublevó a los negros de Santo Domingo contra sus mismos libertadores?» (p. 65).

Aquí, Pazos Kanki va más allá de combatir los «disparates» del plan de Belgrano, y arremete más bien contra la manipulación interesada del pasado indígena en la retórica independentista criolla. En la apropiación de ese pasado, detecta el peligro de la activación política de actores indígenas que podrían amenazar la hegemonía criolla. Si la ocurrencia ridícula de Belgrano consistía en literalizar una metáfora política al tratar de actualizar «nuestro imperio», para Pazos Kanki, el uso de la apropiación metafórica del pasado y los actores indígenas corría también el riesgo de literalizarse en el plano de la política: así como la activación de ese pasado había politizado a sectores indígenas en los levantamientos amaristas y kataristas, ahora el peligro era que se vuelvan a levantar contra la dominación criolla. Para señalar ese peligro, recurre al paralelo con la revolución haitiana en la isla de Santo Domingo, donde la activación de un imaginario racial anticolonial tuvo efectos que escaparon el uso controlado de esa retórica por parte de la élite mulata y desembocó en lo que el mismo Pazos Kanki denominó como «jacobinismo negro» (p. 65).

De este apretado panorama sobre las activaciones de los imaginarios políticos sobre las élites indígenas antes y después de la crisis monárquica peninsular de 1808, podemos observar que los espectros de la soberanía indígena no habían desaparecido de los imaginarios criollos. Es cierto que,

en la conocida *Carta de Jamaica* (1815), Bolívar se refirió a las diferentes monarquías nativas que existían en América antes de la conquista, pero solo para señalar la extinción definitiva de todas esas estirpes. En la misma cartografía se detecta, sin embargo, una ansiedad por conjurar y neutralizar aquello que se nombra; ansiedad que se anuda con la conciencia de que la ambigua legitimidad criolla estaba aún por consolidarse y podía ser impugnada por otros actores raciales.

Entre la ansiedad de conjura de Bolívar, las apropiaciones criollas del pasado incaico y la necesidad de frenar estas apropiaciones que detectó Pazos Kanki, podemos situar un texto escrito en Chuquisaca en 1808, poco después de la invasión napoleónica, en el que se nos presenta el *Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos*. El autor del texto fue probablemente Bernardo de Monteagudo, quien, en ese entonces, era un republicano militante. Por eso no nos debe extrañar que, en el diálogo, ambos monarcas sean dos muertos lamentándose de la pérdida de sus tronos. Atahualpa aparece, entonces, como un espectro, como la sombra de un linaje extinto que dialoga con la sombra de otro linaje extinto, el de Fernando VII. Es interesante que, para la fecha, Carlota de Borbón, reina consorte de Portugal, quien se hallaba con toda la familia real portuguesa en Río de Janeiro, se había autoproclamado como regente en América de los reinos de su hermano, Fernando VII. Frente a la posibilidad de que Carlota tomara posesión de los virreinatos sudamericanos desde Brasil, se vivió en Chuquisaca una atmósfera de descontento que llevó a la revolución de 1809, considerada como el primer grito libertario de América. El diálogo entre Atahualpa y Fernando VII fue escrito en esa atmósfera: en el texto, Atahualpa proclama la independencia del Perú, y esa proclama «ficticia» reaparece en la proclama «real» de la revolución de Chuquisaca. Si esta revolución se inició como una defensa retórica del derecho de la junta a resguardar el trono de Fernando VII contra las pretensiones de su hermana, algunos actores de esta rebelión, como el jacobino Monteagudo, intentaron utilizarla para hacer prosperar intereses republicanos.

En el diálogo, Atahualpa aparece como un viejo habitante de los Campos Elíseos, lleva ahí trescientos años, recordando solitariamente la memoria de los trágicos sucesos del fin de su estirpe. Le sorprende, sin embargo, la llegada de un nuevo habitante, Fernando VII, quien recuerda la memoria fresca de la invasión napoleónica. Atahualpa establece un paralelo muy explícito entre dicha invasión y la destrucción de su trono por la conquista española. El soberano español no acepta tal comparación, por lo que el soberano inca le narra las atrocidades del proceso de conquista en una línea que reactiva los tópicos de la retórica lascasiana. Sin embargo, Atahualpa no se limita a retratar el sufrimiento que produjo la conquista, sino que también narra la situación de explotación de los indígenas en las minas durante la colonia y describe su situación como de esclavitud. Luego de una breve discusión en la que Atahualpa desmantela los argumentos evangelizadores y teológicos de su contraparte, el monarca español termina por convencerse y afirma que «si aún viviera, yo mismo los movería a libertad e independencia más bien que a vivir sujetos de una nación extranjera» (Monteagudo, 1974, p. 261).

Desde la región de los muertos que ambos monarcas habitan, Atahualpa impugna los orígenes violentos y la estructura de explotación de la mano indígena en la colonia. Para Atahualpa, la crisis monárquica no es más que una circunstancia que permite hacer visible esta legitimidad; más precisamente es un acto de justicia divina: «¿Queréis que cuando la España por manifiesto castigo del brazo vencedor del Omnipresente, sufre en su ruina y destrucción la misma suerte que ha hecho experimentar a las Américas, permanezcan y estén sujetas todavía a un Fernando que habla conmigo ahora en la región de los muertos? [...] No es cierto que cuando la convulsión universal de la

Metrópoli y el terrible contagio de la entrega llegaran hasta América deben aspirar a vivir independientes?» (Monteagudo, 1974, pp. 260-261).

En el diálogo no se desconoce la importancia de la crisis monárquica en el proceso de independencia que se augura, pero se la inserta dentro de una impugnación histórica de la legitimidad del poder colonial español. Es, dentro del diálogo, la circunstancia que condujo al soberano español a la región de los muertos; pero, desde esa región, se tornan visibles una sucesión de crímenes y se impugna la naturaleza misma del poder colonial. Así, el mismo juramento que los súbditos brindaron a la corona de Castilla, en una rememoración del imaginario pactista de la monarquía Habsburgo, es imaginado como ilegítimo porque fue forzado.

Es interesante contrastar este texto con otras figuraciones incaístas en el proceso de la independencia. En el ya mencionado *Canto a Bolívar* de Joaquín Olmedo, Bolívar aparece directamente relacionado con la figura de Huayna Cápac. Bolívar figura como el héroe que va a restablecer una nueva era que no es sino el restablecimiento del pasado incaico. Así, el poema tiene un aliento mesiánico: «Esta es la hora feliz. Desde aquí empieza/la nueva edad al Inca prometida/de libertad, de paz y de grandeza» (Olmedo, 1977, p. 184). Bolívar, con su victoria, también ha vengado la opresión y la tiranía de los españoles sobre los pueblos prehispánicos, no solo del imperio incaico, ya que Olmedo menciona también a Guatimozín y Moctezuma. La victoria de Bolívar figura, entonces, como una vindicación de todos los monarcas nativos. Así, mientras que la obra de teatro de Monteagudo alinea a un monarca representativo de una nativa extinta (Atahualpa) con el representante de una monarquía en peligro de extinción (Fernando VII), el canto de Olmedo alinea a Huayna Cápac con Bolívar para proyectar la gloria viviente del «Libertador» sobre la imagen de una soberanía que se activa como un elemento positivo y vital para celebrar la independencia. Sin embargo, no debemos dejar de remarcar que se trata de la activación de un referente incaísta que ha sido seleccionado desde un prisma criollo y que, a la vez, le sirve a la élite criolla para evitar reconocer a la población indígena «real». Salvo por el caso de Belgrano, esta retórica incaísta no amenazaba la hegemonía de los sectores criollos hispanoamericanos, sino que fue empleada como una estrategia de legitimación que, como ha estudiado Rebecca Earle (2008), sería posteriormente escatimada y relegada a lo largo del siglo XIX.

6. Conclusión

Rastrear las transformaciones complejas de las prácticas intelectuales y literarias durante el proceso de la Independencia requiere, sin lugar a duda, de un proceso de selección y recorte que termina privilegiando algunos fenómenos y relegando otros. En este artículo hemos trazado los cambios que nos parecen centrales para entender las modulaciones del *locus* de enunciación de la intelectualidad criolla entre finales de la Colonia y los comienzos de la República, subrayando las mutaciones en las relaciones entre los intelectuales y el poder político en los imaginarios territoriales proyectados desde la escritura y las figuraciones de las élites indígenas. Nuestra aproximación a estos tres aspectos ha sido parcial, pero creemos que nuestros análisis echan algunas luces sobre la complejidad de las colocaciones intelectuales frente a las reformas borbónicas, a la crisis del trono y a la necesidad de imaginar un ordenamiento político poscolonial. Lo principal que podemos extraer de nuestros recorridos es que la producción intelectual registra y refleja la inestabilidad y el carácter contingente de los distintos fenómenos políticos que se alinearon en una época de cambios y que condujeron, sin ninguna relación preestablecida de necesidad, a la Independencia. En ese sentido, subrayar el carácter novedoso e inesperado de las distintas estrategias de posicionamiento intelectual nos ayuda a reconstruir el periodo de las Independencias sin las narrativas teleológicas que suelen

informar las historias nacionales. En vez de reconstruir la historia de la Independencia del Perú como una historia nacional, el estudio de la producción intelectual del periodo nos permite ir más allá de la idea del Perú como nación y ponerla en interlocución en un contexto suprarregional.

Bibliografía

Alonso, Carlos (1998). *The Burden of Modernity: The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. Nueva York: Oxford University Press.

Astesano, Eduardo (1979). *Juan Bautista de América: el Rey Inca de Manuel Belgrano*. Buenos Aires: Castañeda.

Ballón, José Carlos (2005). Hipólito Unanue visto por Augusto Salazar Bondy: la tradición organicista de la ciencia en el Perú. *Anales de la Facultad de Medicina, 66*(4), 328-343.

Baquíjano y Carrillo, José (1974). *Los ideólogos: José Baquíjano y Carrillo*. Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo I, Vol. 3. Investigación, recopilación y prólogo por Miguel Maticorena Estrada. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

Basadre, Jorge (1929). *La iniciación de la República*. Lima: Rosay.

Beverley, John (1993). ¿Postliteratura? Sujeto subalterno e impasse de las humanidades. *Casa de las Américas, 33*(190), 13-24.

Bolívar, Simón (1983). *Escritos políticos*. Selección de Graciela Soriano. Madrid: Alianza.

Briggs, Ronald (2010). A Napoleonic Bolivar: Historical analogy, desengaño, and the Spanish/Creole consciousness. *Journal of Hispanic Cultural Studies, 11*(3-4), 337-352.

Cañeque, Alejandro (2004). *The King's Living Image: The Culture and Politics of Viceregal Power in Colonial Mexico*. Nueva York: Routledge.

Cañizares-Esguerra, Jorge (2005). La Ilustración hispanoamericana. Una caracterización. En Jaime Rodríguez (ed.), *Revolución, independencia y las nuevas naciones de América* (pp. 87-98). Madrid: Fundación Mapfre-Tavera.

Clément, Jean Pierre (1997). *El Mercurio Peruano, 1790-1795*. Vol. I: Estudio. Frankfurt, Madrid: Vervuert Iberoamericana.

Cornejo Polar, Antonio (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Cubas, Ricardo (2001). Educación, élites e independencia: el papel del Convictorio de San Carlos en la emancipación peruana. En Scarlett O'Phelan (ed.), *La independencia del Perú. De los Borbones a Bolívar* (pp. 289-317). Lima: PUCP.

Dager Alva, Joseph (1994). Cambio y continuidad. El caso Vidaurre. *BIRA*, 21, 317-330.

Denegri Luna, Félix (ed.) (1972). *Memorias, diarios y crónicas*. Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo XXVI, vols. 2 y 3. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

Faverón, Gustavo (2011). *Contra la alegoría. Hegemonía y disidencia en la literatura latinoamericana del siglo XIX*. Nueva York: Georg Olms Verlag.

García Cáceres, Uriel (2010). *La magia de Unanue*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.

Garcilaso de la Vega, Inca (1945). *Comentarios reales de los Incas*. Edición de Ángel Rosemblat. Buenos Aires: EUDEBA.

Gerbi, Antonello (1944). *Viejas polémicas sobre el Nuevo Mundo*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

Goldgel, Víctor (2013). *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Guerra, François-Xavier (ed.) (1995). *Revoluciones hispánicas: independencias americanas y liberalismo español.* Madrid: Complutense.

Guerra, François-Xavier, Annike Lemperière y otros (1998). *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Kusunoki Rodríguez, Ricardo (2006). De Ruiz Cano a Unanue: arte y reivindicación criolla en Lima (1755-1806). *Dieciocho: Hispanic Enlightenment, 29*(1), 107-114.

Lanctot, Brendan (2014). *Beyond Civilization and Barbarism. Culture and Politics in Postrevolutionary Argentina*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Macera, Pablo (1956). *Tres etapas en el desarrollo en la conciencia nacional.* Lima: Fanal.

Mariátegui, José Carlos (2007). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Melgar, Mariano (1997). *Poesía completa*. Arequipa: UNSA.

Miró Quesada Sosa, Aurelio (2006). *Historia y leyenda de Mariano Melgar (1790-1815)*. Lima: El Comercio.

Monteagudo, José Bernardo (1974). Diálogo de Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos. En *El Teatro en la Independencia* (pp. 251-262). Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo XXV, vol. 1. Investigación, recopilación y estudio preliminar de Guillermo Ugarte Chamorro. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

Ochoa Gauthier, Ana María (2014). *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press.

Olmedo, José Joaquín (1977). *Obra poética*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Pazos Kanki, Vicente (1960 [1816-1817]). Editoriales. En *La Crónica Argentina* (1816-1817). Biblioteca de Mayo. Tomo VII. Buenos Aires: Senado de la Nación.

Peralta, Víctor (2010). *La Independencia y la cultura política peruana (1808-1821).* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez Garrido, José Antonio (2000). La voz de las repúblicas: poesía y poder en la Lima de inicios del XVIII. En José Antonio Mazzotti (ed.), *Agencias criollas. La ambigüedad colonial en las letras hispanoamericanas* (pp. 249-265). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Sánchez Carrión, Faustino (1822). La inadaptabilidad del gobierno monárquico al Estado libre del Perú. *La Abeja Republicana, 1*(4), 15 de agosto.

Túpac Amaru, Juan Bautista (2009). *Visión de los vencidos*. Estudio y transcripción de las memorias de Juan Bautista Túpac Amaru. Edición y estudio preliminar de Hernán Neira. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Unanue, Hipólito (1914 [1794]). Establecimientos literarios en Lima, en 1794. En *Obras científicas y literarias del doctor D. J. Hipólito Unanue*. Barcelona: La Académica.

Unanue, Hipólito (1940). *Observaciones sobre el clima de Lima y su influencia en los seres organizados, en especial el hombre.* Lima: Comisión Peruana de Cooperación Intelectual.

Unanue, Hipólito (1974). *Los ideólogos; Hipólito Unanue*. Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo I, Vol. 8. Investigación y recopilación de Jorge Arias. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

Valcárcel, Carlos Daniel (2001). *San Marcos, Universidad Decana de América.* Lima: UNMSM.

Velázquez Castro, Marcel (2015). El cautiverio de la memoria: voces y subtextos de un autodocumento (1825) de Juan Bautista Túpac Amaru. En Marcel Velázquez y Ulrich Mücke (eds.), *Autobiografía en el Perú republicano. Ensayos sobre historia y la narrativa del yo*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Vidaurre, Manuel Lorenzo de (1828). *Efectos de las facciones en los gobiernos nacientes*. Boston: W.W. Clapp.

Vidaurre, Manuel Lorenzo de (1971). *Los ideólogos. Plan del Perú y otros escritos*. Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo I, Vol. 5. Edición y prólogo de Albero Tauro. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

Vidaurre, Manuel Lorenzo de (1973). *Los ideólogos. Cartas americanas*. Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo I, Vol. VI. Edición y prólogo de Albero Tauro. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

Vizcardo y Guzmán, Juan Pablo (1975). *Los ideólogos: Juan Pablo Vizcardo y Guzmán*. Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo I, Vol. 1. Recopilación, estudio preliminar y notas de César Pacheco Vélez. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

[1] *Gaceta de Lima*, 15 de noviembre de 1817, s.p.
[2] *El Mercurio Peruano*, V, p. 215.
[3] *El Mercurio Peruano*, IV, pp. 11, 16.

Hacia una nueva lectura del costumbrismo decimonónico

Maida Watson
Génesis Portillo
Universidad Internacional de Florida

1. Introducción

Entre l830 y l870 el cuadro de costumbres se populariza en el Perú y desarrolla tanto un estilo como una estructura peculiar, producto de la simbiosis entre influencias extranjeras y corrientes literarias propias. Entre el sinnúmero de escritores cuyas publicaciones aparecen en los periódicos y en las revistas de la época se destacan cuatro: Felipe Pardo y Aliaga, Manuel Ascencio Segura, Ramón Rojas y Cañas, y Manuel Atanasio Fuentes.

Cada uno de los autores construye un modelo de nación en sus escritos, ya sea a través de la crítica de costumbres, principalmente artículos y cuadros de costumbres; el uso de alegorías de la nación en sus trabajos dramáticos; o el rechazo de personajes políticos en su narrativa. Así, Pardo y Aliaga contribuye al esclarecimiento teórico del cuadro de costumbres, nos ofrece el estilo más conciso y la técnica más variada, y utiliza la diversificación tanto del punto de vista como del contraste entre el lenguaje coloquial y el culto para compensar la brevedad del género. Segura populariza el género y le da un fuerte matiz criollo. Rojas y Cañas no es tan conocido como los dos anteriores; no obstante, su valor dentro del costumbrismo en el Perú radica más bien en ampliar las técnicas y los temas que introducen los otros dos. Fuentes retrata la misma Lima que presentan los otros costumbristas, pero debido a su visión científica introduce por primera vez una visión regional del territorio nacional y un análisis de los grupos sociales de las clases bajas; además, incorpora litografías como complemento de sus textos costumbristas.

2. Breves apuntes históricos y definición del punto de vista

El punto de vista de los costumbristas es un punto de vista citadino[4]. El foco de atención se concentra en Lima y excluye a cualquier otra región del Perú, acentuando así la enorme distancia, tanto social como geográfica, existente entre la ciudad capital y las áreas rurales.

Durante la primera mitad del siglo XIX la economía del país estuvo dominada por las áreas rurales; posteriormente, después de la destrucción de la economía agraria durante las guerras de la independencia y posindependencia, aparecieron nuevas riquezas como resultado del comercio del guano y el salitre tanto a inicios como a fines del gobierno de Ramón Castilla, respectivamente (Contreras & Cueto, 2013, pp. 113-164). Lima, en su condición de ciudad portuaria, se beneficia del auge económico de este comercio al servir como puerto para la exportación de productos a Europa. Los grupos sociales limeños resultaron más europeizados que los del resto del Perú por estar más en contacto con las costumbres y las modas europeas; además, se desarrolló un nuevo grupo social que se había convertido en adinerado debido a sus ganancias en este nuevo comercio. Esto significó que se acentuaron más las diferencias entre la capital y las provincias: los habitantes de Lima llegaron a vivir en un mundo separado del resto del Perú.

Los costumbristas retratan personajes de ambos extremos de la clase media limeña[5]: los miembros de la clase alta en los cuadros de Pardo y Aliaga; y aquellos del estrato más bajo de dicha clase media en los cuadros de Segura, Ramón Rojas y Cañas y Manuel Atanasio Fuentes. En los «Bailes de Palacio», Rojas y Cañas (1853, p. 31) se refiere a miembros de la clase dirigente, pero descritos

en términos muy vagos y vistos más como abstracciones que como personas verdaderas. Por otro lado, los militares, los extranjeros y algunos miembros de la clase baja son retratados más vívidamente, ya que se mezclan diariamente con los grupos de la clase media; es por ello que aparecen con mayor frecuencia en los cuadros de costumbres. Entonces, si bien puede afirmarse que para los costumbristas la clase alta está tan distante de su *status* social que prefieren obviarla en sus perspectivas acerca de la vida limeña[6], Felipe Pardo y Aliaga forma parte de la clase alta y la incluye en algunas de sus narraciones, como en su cuadro «Un viaje».

3. Costumbrismo peruano y español

Es casi imposible ignorar la influencia del cuadro de costumbres español en la escritura de los costumbristas peruanos, ya que a lo largo del siglo XIX es posible encontrar ejemplos de esta literatura peninsular en conocidos periódicos de la época: en *La Bolsa* aparecen artículos de Mariano José de Larra como «El casarse pronto y mal» (4 de febrero de 1841), «Vuelva usted mañana» (6 de febrero de 1841); y de Mesonero Romanos, «El romanticismo y los románticos» (19 de febrero de 1841), entre otros. Puede afirmarse que el cuadro de costumbres peruano toma de su similar peninsular la estructura, la descripción, el uso de detalles externos, el propósito social, el contraste y la condensación[7].

Sin embargo, la relación entre los antecedentes del cuadro de costumbres hispano y el peruano se puede ver de modo más claro en la temática citadina e inmediata. Además, al igual que en el caso español, en el peruano se trata de fijar una historia de lo social. Así, los costumbristas peruanos retrataron tanto las frustraciones de la ascendente clase media como las de la declinante clase alta. Sus descripciones nos presentan a un Perú agobiado por problemas sociales y económicos, donde la antigua dependencia de España ha sido sustituida por la dependencia de otros países europeos. Al reflejar el punto de vista de la clase media limeña, el cuadro de costumbres nos informa acerca del resentimiento de esta contra los extranjeros y contra el ejército, de su desdén por el trabajo manual, de su imitación de la clase alta y de la aceptación de las costumbres extranjeras, así como de sus ansias por conseguir puestos públicos.

Finalmente, en lo que respecta a la representación de los sectores más bajos de la sociedad (los indios, los negros y los sectores populares marcados por la cultura afroperuana), estos cumplen un papel secundario. Esta presentación en los escritos revela una falta de percepción de los problemas nacionales y de la estratificación social, actitud que resulta en consonancia con la total separación entre las clases alta, media y baja del periodo[8].

4. Teoría del cuadro de costumbres

Uno de los aspectos problemáticos que presenta el cuadro de costumbres es tratar de develar su naturaleza: es un discurso literario y no un género literario en sí. Es preciso señalar que ya durante el siglo XIX existía un conocimiento de la teoría literaria heredado del movimiento neoclásico y que nunca señaló al costumbrismo como un género literario. Asimismo, solo existen contadas poéticas en lo que respecta al cuadro de costumbres peruano. Uno de los ejemplos más destacables en el caso peruano es el que aparece en *El Espejo de mi tierra* (1840).

Por otro lado, el cuadro de costumbres se encuentra en una zona de la literatura en la que convergen la creación literaria y la labor periodística, característica que lo convierte en un discurso difícil de definir[9]. Si bien en su escritura podemos encontrar características muy importantes, como el estilo y las técnicas narrativas de gran sofisticación, el cuadro de costumbres se acerca más a la forma de un artículo periodístico, debido a la brevedad de su extensión y al soporte impreso a través

del cual se difundía. Además de las dificultades teóricas mencionadas, es preciso señalar la forma ecléctica que tiende a tener la escritura del cuadro de costumbres, pues esta hereda una condición híbrida del siglo XVIII producto de la mezcla de géneros literarios, muy popular en la tradición española, y la superposición de corrientes literarias desiguales como el realismo y el romanticismo. Se debe sumar a ello que, en la mayoría de los casos, los escritores que producían estos textos no fueron fieles a sus ideas teóricas en su práctica escritural[10].

Pese a estas dificultades, se puede hablar del cuadro de costumbres como un género si se le concibe como un *corpus* literario que tiene en común lo siguiente: una temática limitada, un repertorio específico de recursos literarios y un propósito estético. Así, se establecen ciertas similitudes en los niveles del tema, la técnica y los propósitos (Watson, 1979, p. 16).

La crítica acerca del cuadro de costumbres se puede clasificar en distintos grupos: 1) quienes distinguen al costumbrismo como tendencia y al cuadro como género literario; 2) quienes ven al cuadro de costumbres exclusivamente en relación con otros géneros literarios e ignoran esta distinción anterior[11]; 3) quienes encuentran en los cuadros de costumbres un reflejo de la sociedad sobre la que se escribe[12]. Sin embargo, el análisis llevado a cabo por los estudiosos del tema ha sido enriquecido y, en la actualidad se pueden encontrar otras lecturas que incorporan los aportes de Doris Sommer (2004) y Benedict Anderson (1993), con la finalidad de relacionar el aspecto sociopolítico de la literatura costumbrista con la construcción de las identidades nacionales, como los trabajos de Lasarte (1997) y de Quijada (2003). Asimismo, aparecen lecturas que ponen énfasis en el propósito político de la literatura costumbrista basándose en el análisis realizado por Antonio Cornejo Polar (1982).

En las últimas décadas se han publicado estudios en los que se trata de poner de relieve la importancia de la escritura costumbrista en tanto construye una idea de nación. En el artículo «Ciudadanías del costumbrismo en Venezuela», Javier Lasarte Valcárcel señala que «aunque sobre el costumbrismo planee razonablemente el fantasma de su minoridad, de su inmediatez e intrascendencia, difícilmente podría cuestionarse el protagonismo que el género adquirió en la constitución del campo cultural durante la formación de las naciones latinoamericanas o el relieve que tiene para la comprensión de esa época» (1997, p. 175).

El autor hace hincapié en la función pedagógica que desempeñaba el costumbrismo, así como la necesidad modeladora para la creación de un ideal nacional que este tenía; además de ello, destaca el soporte en el que se pudieron diseminar las ideas y cómo esto permitió generar un nuevo pacto de lectura cuya finalidad era la de formar y dirigir a los lectores (p. 176). En otras palabras, Lasarte reconoce en el costumbrismo una narrativa fundacional que era necesaria en la formación y en el proceso de modernización de Venezuela: primero, en la discusión de los modelos de civilización y barbarie; segundo, en la adaptación y variación de dichos modelos, es decir, «la concentración escritural en tipos sociales, sicológicos o morales, el despliegue de un humor menos 'macropolitizado', o la crítica autónoma, sin que ello quiera decir que se abandonen por completo las funciones que se ejercieran en los desempeños iniciales del género» (p. 180). Con una lectura similar, Mónica Quijada en su artículo «¿Qué nación? Dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario hispanoamericano» (2003) revisa la importancia de las narrativas que pueden complementar el proceso de creación de un «imaginario nacional» y que son necesarios para el proceso de «*invención* de la nación» (p. 301)[13]. Por otro lado, Felipe Martínez Pinzón y Kari Soriano Salkjelsviku publicaron una antología titulada *Revisitar el costumbrismo: cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*, en la cual se problematiza la definición del

costumbrismo y su compleja relación con la aceptación o rechazo de la modernidad (Soriano & Martínez, 2016).

Además de lo señalado, resulta importante añadir que la literatura costumbrista tiene rasgos en común con ciertos discursos no ficcionales como el ensayo, la historia y la crítica literaria. Posee un viso de realidad al relacionarse con el principal vehículo de difusión de información circunstancial y cotidiana: diarios o periódicos. Cabe señalar que el ingrediente humorístico añadido a los géneros originalmente considerados como no ficcionales, junto con otros factores[14], contribuyó a que estos se aproximaran un poco más a lo ficcional[15]. Obedeciendo a una postura ecléctica, consideramos que para entender el cuadro de costumbres es suficiente señalar que sus límites estructurales son el empleo de la prosa y la brevedad de su extensión. La unidad y la coherencia se sitúan en el nivel del tema y de la intención.

5. La herencia histórica y la evolución de la narrativa costumbrista: entre el neoclasicismo y el romanticismo

El cuadro de costumbres no solo es producto de mezclas estilísticas, sino que se encuentra a medio camino entre dos movimientos literarios: el neoclasicismo y el romanticismo, en su variante hispanoamericana; sin embargo, también recibe, por cercanía temporal, influencia de la estética realista. Así, conocemos dos variantes del costumbrismo: el costumbrismo romántico, en el que se incluiría a los españoles Mesonero Romanos, Larra y Estébanez Calderón; y el costumbrismo realista, que está representado por colecciones como *Los españoles pintados por sí mismos.*

El neoclasicismo produjo una vasta corriente imitativa que tenía como modelos a las obras clásicas grecolatinas y a las del teatro clásico francés; además, mantenía una firme creencia en el principio de autoría. Como muchos otros movimientos literarios españoles, el neoclasicismo estuvo abierto a interpretaciones muy personales y también confirió un carácter modélico a autores de la tradición peninsular[16]: Cervantes, Quevedo y los autores de la picaresca. En general, el espíritu neoclásico favorecía la creación de tipos universales, interés heredado por el costumbrismo.

El segundo gran movimiento literario que influencia al costumbrismo es el romanticismo. Ambos comparten el interés por lo popular y lo pintoresco, la preferencia por temas regionales y la creencia en el progreso; en cambio, se separan en tanto el costumbrismo enfatiza el presente antes que el pasado; también se diferencian por las distintas técnicas descriptivas que empleaban. Desde el punto de vista ideológico, el costumbrismo compartía y disentía con dos componentes del romanticismo: la temprana tradición católica y las ideas tardías del liberalismo europeo[17]. La diferencia más importante tal vez resida en que dentro del costumbrismo los detalles tienen significación por sí mismos, mientras que en el romanticismo estos se relacionan más con las emociones del autor.

La intensa preocupación por la descripción de la realidad ha dado lugar a que el cuadro de costumbres sea considerado una forma de realismo. Sin embargo, esta preocupación se relaciona con la intención de los autores por elaborar una crítica acertada de las sociedades sobre las que escribían. En el caso del costumbrismo, los autores de cuadros de costumbres tuvieron plena conciencia de su propósito al describir la realidad y, en general, expresaron esta intención en sus prólogos. Así —en oposición al romanticismo y, en especial, a su tergiversadora visión de las cosas— el cuadro de costumbres aparece más objetivo: estaba atento a la realidad cotidiana, a lo explícito y a lo inmediato, alejándose de lo misterioso y de lo oculto.

En suma, si tenemos en cuenta las múltiples relaciones entre el costumbrismo y los movimientos literarios de su entorno, cabe afirmar que compartió con el romanticismo su ideal de libertad formal y expresiva, que obedecía a la subjetividad del autor; que se asoció al clasicismo al interesarse por la

educación y usar la literatura como instrumento de conocimiento histórico y científico; y, sobre todo, que el costumbrismo mostró siempre una clara afinidad con el realismo. Así, podemos concebirlo como una corriente literaria particular, con características y proyecciones peculiares, pero siempre cercana al realismo.

6. Un acercamiento a la forma del cuadro de costumbres

En lo que respecta a las consideraciones formales y estilísticas, consideramos pertinente señalar lo siguiente: en cuanto al propósito del costumbrismo, Larra creía que este debía estudiar el carácter moral de las personas para cambiar las estructuras sociales básicas; por consiguiente, su obra no podía quedar circunscrita a lo puramente fantástico o a lo meramente pictórico. Mesonero, por su parte, también cuestionaba las estructuras de su sociedad; no obstante, propugnaba reformas epidérmicas y se contentaba con describir la superficie de los sucesos. En lo referente al empleo de los detalles en las narraciones costumbristas, la crítica ha manifestado casi unánimemente que el costumbrismo no analiza profundamente la realidad y que su mayor contribución está en la descripción de ambientes y no en la construcción de personajes. Sin embargo, se debe señalar que existe una estrecha relación entre las artes plásticas y las narraciones costumbristas (Watson, 2006). Si bien el costumbrismo no abunda en detalles sobre la naturaleza psicológica de sus personajes, sí otorga a los detalles externos múltiples niveles de significación, los cuales sirven para describir la psicología y la estructura interna de las costumbres sociales. Por otro lado, como un movimiento envuelto en el cientificismo del siglo XIX, el escritor costumbrista describe escenas y personajes tipo en su deseo por descubrir las leyes universales de una sociedad: lo universal y lo regional hacen paralelo a la relación entre lo general y lo específico.

En cuanto a la forma, el cuadro de costumbres se caracteriza por el uso del contraste y de la condensación. Los escritores costumbristas yuxtaponen apariencia y realidad al describir detalladamente acciones reales que contrastan con el comportamiento ideal. Es la condensación la que, a pesar de parecer una limitación, brinda un carácter particular al cuadro de costumbres. Todos los elementos de la forma quedan condensados como resultado de la brevedad textual del cuadro. En cuanto a su extensión, podemos afirmar que la necesidad de decir algo importante —o por lo menos interesante— en pocas páginas permitió que el cuadro empleara elementos propios del teatro o la novela, tales como el diálogo, la descripción y la acción limitada. La acción en el cuadro de costumbres se ha caracterizado por tener poco o ningún argumento; sin embargo, muchos cuadros tienen un argumento tan desarrollado como el del cuento; característica que, para algunos críticos, se constituye como la principal diferencia entre uno y otro. La brevedad del cuadro obligó a los escritores costumbristas a usar palabras precisas pero que a la vez fueran polisémicas. Esto se puede apreciar en el uso que se hace de los títulos, lemas y citas, ya que resumían el contenido del cuadro, anticipaban la descripción de los personajes y proporcionaban alusiones literarias. Asimismo, la tendencia científica de la época de clasificarlo todo encontró un campo muy interesante en el lenguaje de ciertos grupos sociales: era notable la voluntad de estudiar el lenguaje propio de los gremios, profesiones o clases. Finalmente, el costumbrismo tipifica a los personajes en lugar de individualizarlos. Este rasgo, propio de la caracterización costumbrista, está relacionado con la naturaleza descriptiva del cuadro, con su brevedad y con las demandas de un público muy diverso. Además, otra de las funciones del cuadro es la de reflejar los personajes y las costumbres nacionales. El tipo podría ser, finalmente, el correlato literario de la obsesión científica ya mencionada (cf. Watson, 1979, pp. 27-50).

7. Cadencias y disonancias: apuntes para nuevas lecturas

Para evitar […] que se creyera en Europa que el siglo XIX
aún no había entrado en nosotros.
Manuel Ascencio Segura, *Una carta*.

Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868) y Manuel Ascencio Segura (1805-1871) son, de manera indiscutible, los exponentes principales del cuadro de costumbres peruano. Durante la década de 1840, se enfrascan en una famosa polémica que los lleva a ser considerados polos opuestos del movimiento costumbrista: Pardo y Aliaga, anticriollo y neoclásico; Segura, nacionalista y romántico. Sin embargo, las diferencias entre ambos radican menos en sus conceptos literarios que en su ideología política. Además de convivir en el conflictivo medio de un país que está experimentando grandes transformaciones, compartían la creencia en que era necesario llevar a cabo serios cambios sociales, con especial énfasis en aquellos que afectan a las clases media y alta. Por otro lado, tanto uno como el otro aprobaban y practicaban el uso de formas idiomáticas peruanas e introdujeron tipos de personajes característicos del país.

Ambos escritores concordaban en que los graves problemas del Perú radicaban en una ineficiente y deshonesta administración gubernamental, en las costumbres frívolas de los ciudadanos y en un acercamiento problemático a las corrientes foráneas. Segura se aleja de Pardo y Aliaga, principalmente, en que su punto de vista se configura desde su condición de persona de clase media, estrato social en una situación precaria y emergente que hace su aparición en el Perú durante el siglo XIX y que no fue plasmado en los cuadros de Pardo y Aliaga. Asimismo, el punto de vista de Segura difiere del del otro respecto a los cambios sociales, pues su crítica hace hincapié en los vicios de tipo familiar y personal[18].

7.1. Felipe Pardo y Aliaga: la adopción de valores europeos[19]

Sobre Felipe Pardo y Aliaga (1806-1869), Jorge Cornejo Polar señala que destacó por su poesía satírica. Fundó el periódico *El espejo de mi tierra* en 1840 y en este publicó sus artículos costumbristas más conocidos. Sin embargo, la sátira fue un registro que no solo aparece en su creación poética, sino que influye en toda su producción escrita y le da un tono particular a su escritura costumbrista.

De las cuatro figuras más destacadas de la literatura de costumbres en el Perú de mediados del siglo XIX, Pardo y Aliaga fue uno de los que expresó de manera más clara una necesidad de orden. Además, fue consciente de su función de innovador literario; en el prólogo a *El espejo de mi tierra* señala: «Básteme a mí la ‘gloria’ de ser el primero que ponga la planta en campo todavía no pisado por huella humana» (1869, p. 320). Pardo y Aliaga se consideró a sí mismo como el iniciador del cuadro de costumbres en el Perú; aunque no llegó a formular las bases específicas para su estructura y su extensión, sí insistió en la necesidad de obedecer a un modelo[20].

Imagen 1. Retrato de Felipe Pardo y Aliaga. En Felipe Pardo y Aliaga. *Poesías y escritos en prosa de don Felipe Pardo*. París: Impr. de los Caminos de Hierro, A. Chaix et Cie, 1869.

El propósito de Pardo y Aliaga al escribir sus cuadros tuvo como base la idea de que el Perú necesitaba el gobierno de una élite educada y culta —y no la élite del poder económico militar— que rigiera de forma autoritaria a las masas. Pardo y Aliaga entendió la función del cuadro como una suerte de corrección de los defectos de la clase gobernante. Según Pardo y Aliaga, estos defectos eran el énfasis en cosas triviales y el olvido de los asuntos de interés nacional; la imitación ciega de costumbres extranjeras sumadas a un exagerado provincialismo; además de la indecisión y la falta de preparación política de los hombres de la clase alta. Ejemplo de estos valores en conflicto aparecen en su producción teatral: *Frutos de la educación* (1830) y *Una huérfana en Chorrillos* (1833)[21].

Por otro lado, siguiendo la lectura de *Ficciones fundacionales* de Doris Sommer (2003), la cual que propone la posibilidad de incluir ficciones para completar los vacíos de la historia oficial a través de romances novelados que plantean un modelo de nación, se puede elaborar un acercamiento a la estética costumbrista. Así, podemos encontrar en la escritura costumbrista parejas arquetípicas en cuyos romances se cifran los valores en conflicto de la nación: principalmente, el enfrentamiento de los usos y costumbres europeos y de su relación problemática con la adopción de estos por la sociedad limeña, la cual no estaría preparada para una recepción comprensiva y adecuada.

Además de ello, la retórica del erotismo se desarrolla en distintas coordenadas en la escritura costumbrista: no hay un acercamiento de los cuerpos o alguna unión factible. Ello no significa el fracaso del proyecto, sino que, por el contrario, evidencia un uso distinto de los cuerpos simbólicos: cada personaje puesto en escena representa una alegoría de la nación y su interacción hace evidente la imposibilidad de una resolución, pues los valores europeos no se hermanan con los nacionales o, de llegar a concretarse, la asimilación de aquellos da como resultado un producto falso, alienado e inservible para la sociedad en formación. Por otro lado, en la interacción de los símbolos no hay una conquista efectiva, sino que se desarrolla una retórica de imposición de códigos[22]. Otra diferencia saltante es que los romances aparecidos en las piezas teatrales de Felipe Pardo y Aliaga y de Manuel Ascencio Segura no tienen como finalidad educar a toda una nación, sino que solo presentan un modelo de valores a las clases letradas limeñas, en su mayoría pertenecientes a la clase media y alta. Finalmente, al tratarse de romances truncos, las metáforas de unión empleadas por los autores no hacen sino evidenciar la esterilidad de la fusión de los valores de la sociedad limeña con los valores europeos. Así, en las obras de teatro mencionadas líneas arriba se presentan personajes femeninos

que muestran aspectos de la sociedad limeña que serán importantes de reformar antes de lograr crear una nación ordenada de acuerdo con el modelo europeo.

Tenemos así que en *Frutos de la educación* se contraponen una serie de díadas (Carrión Ordóñez, 1982). La primera de estas aparece en la oposición entre Pepita (hija) y Doña Juana (madre). Pepita representa los valores de una nación nueva, en formación, y su casamiento es motivo de discusiones entre Doña Juana y Don Feliciano[23]. La madre simboliza los valores de la clase media que aspira a ascender socialmente, por ello busca el matrimonio de su hija con Don Eduardo, un comerciante inglés. Al respecto Velázquez Castro (2013) afirma que *Frutos de la educación* sienta las bases para la hegemonía cultural del proyecto nacional limeño criollo. El texto celebra la modernización comercial y los valores burgueses (interiorización de la norma moral, conducta decorosa y raciocinio), y por otro lado condena el predominio femenino en la educación de los hijos y en la conducción anárquica del hogar, y las peligrosas zonas de confluencia de la cultura criolla con la cultura afrodescendiente (p. 166).

Lo arraigado de los valores de Doña Juana se evidencia en la escena de la zamacueca, un baile de raíces africanas muy popular en algunos sectores de Lima. Durante una jarana, el inglés ve a su prometida bailar el provocativo ritmo y decide terminar con el noviazgo. La relación que se establece entre estos personajes no pretende descalificar al elemento extranjero, sino que ejemplifica la imposibilidad de adaptación de este a la sociedad peruana y a la poca preparación educativa de la población local. Asimismo, Bernardo, el segundo pretendiente de Pepita y miembro de la clase media limeña, elimina toda posibilidad de compromiso con la joven debido a la revelación de su amorío con una afrodescendiente. Así, debido al peligro de la mezcla racial y la transgresión de las reglas de la estratificación social que imperaban en el siglo XIX, el personaje resulta un antimodelo en el proyecto de nación que trataba de construirse para la clase social que este representaba[24].

La otra pieza teatral de Pardo y Aliaga*, Una huérfana en Chorrillos*, nos presenta nuevamente la figura de una mujer joven que se utiliza para representar a una clase emergente en la sociedad limeña. La obra presenta la historia de Flor, una joven huérfana dejada al cuidado de sus tíos Faustina y Custodio, quienes son corrompidos por las fiestas y las liviandades del entonces popular balneario de limeños, Chorrillos, conocido durante el siglo XIX por los excesos de las fiestas y el derroche de dinero que se daban ahí. Como consecuencia del despilfarro y del descuido de los tíos de Flora, la familia se ve obligada a vivir en estrechez económica. El derroche de dinero, al igual que en muchos cuadros de costumbres, es visto como un peligro que puede hacer perder el prestigio de una familia reconocida en sociedad y dificulta el alcance del ideal de progreso europeo. Hacia el final del texto, la joven es salvada de un intento de rapto por parte de un personaje afrancesado llamado Quintín, solo para que su tío Jenaro la lleve a Lima; ello con la intención de mejorar su educación y propiciar un enlace, para así redimir las habladurías que podría suscitar el lance de la joven: la capital está representada por el orden, la educación y la concentración de valores positivos.

Sin embargo, los ejemplos de corrección de valores nacionales no son exclusivos del teatro de Pardo y Aliaga. En sus cuadros está presente la denuncia de malas costumbres que impiden la conformación de una sociedad limeña renovada y moderna. Un ejemplo de ello es «El paseo de Amancaes» (1840), en el cual se narra la travesía de una familia que viaja desde Lima hacia la periferia, cerca al río Rímac. Nuevamente, en las escenas de la preparación del viaje familiar aparecen dos figuras femeninas que personifican una oposición entre los valores de la antigua sociedad limeña y la sociedad emergente: Doña Escolástica —mujer que impone un matriarcado en su casa— y Rosaura —joven caracterizada por una educación ineficaz, incompleta y defectuosa—, respectivamente. Si bien este desplazamiento hacia los márgenes se debe a una tradición, este

movimiento es siempre controlado y las clases sociales representadas siempre permanecen separadas. No obstante, esta separación se disuelve en la escena en que un joven le hace una broma de carácter sexual a Rosaura, hecho que torna peligrosa la cercanía de ambos personajes (Velázquez, 2013, pp. 170-177).

Sin embargo, en el cuadro de costumbres «Un viaje» (1840), Pardo y Aliaga adoptó deliberadamente un tono más objetivo para lograr un efecto cómico relacionado con el frenesí de la actividad que rodea al viaje de Goyito a Chile. El propósito del autor fue el de atacar el provincialismo de la clase alta limeña al mostrar cuán ridícula era la emoción superficial y melodramática que impregnaba los eventos relacionados con la partida del personaje. Por este motivo, en este cuadro se usa de manera más insistente la tercera persona gramatical en el diálogo. Solamente en los últimos párrafos se hace uso de la primera persona: «Así me han enseñado a viajar, mal de mi grado y así me ausento, lectores míos...» (Pardo y Aliaga, 2007, p. 350). El tono del autor es utilizado para llamar la atención acerca la diferencia entre los viajes tranquilos de la época anterior a la independencia y los viajes forzados debidos al exilio político. Así, a lo largo de toda su escritura costumbrista, Pardo y Aliaga contrapone valores nacionales con la finalidad de facilitar el aprendizaje de las costumbres y los valores que definirán a una nueva sociedad.

7.2. Manuel Ascencio Segura: la apuesta por lo criollo

Manuel Ascensio Segura (1805-1871) escribió, además de piezas dramáticas, diversos artículos costumbristas difundidos en periódicos como *El Cometa* (1841-1842) y *La Bolsa* (1841). Fue simpatizante de Felipe Santiago Salaverry y se opuso al gobierno de Agustín Gamarra, así como también a los afanes militares de Andrés Santa Cruz. A diferencia de Pardo y Aliaga, Segura no utiliza comportamientos o idiosincrasias de individuos reales para configurar a sus personajes, sino que desarrolla arquetipos sociales y concentra su atención en uno o dos rasgos caricaturizados. En sus cuadros, Segura crea una tipología especial que sirve a sus propósitos de tres maneras: dar cierta unidad al género con la reaparición de los mismos personajes en diferentes cuadros; brindar más interés narrativo que el tradicionalmente dado por la trama y servir de símbolos concretos para la crítica social que se propone nuestro autor[25].

Es en la producción teatral de Segura —al igual que en el caso de Pardo y Aliaga— que podemos revisar de manera más detallada las propuestas relacionadas a la nación a través de figuras arquetípicas. Por ejemplo, en *Ña Catita* —aparecida en una primera versión de tres actos en 1845 y, posteriormente, reelaborada en cuatro actos en 1856— podemos apreciar elementos que reflejan la influencia de modelos españoles en el autor, como las unidades del teatro neoclásico español promovidas por Moratín, además de la clara influencia del *Sí de las niñas* (Moreano, 2007, pp. 19-22), y un claro énfasis en la contraposición entre los intereses criollos y extranjeros. De acuerdo con lo señalado por Velázquez Castro, en una sociedad en la que impera el diálogo como forma de comunicación, «[e]l chisme no es más que una manifestación intensa y desbordada de la conversación» (2013, p. 181)[26]. Esta manera de comunicación, señala Velázquez, se opone a la incomunicación que existe en *El Sargento Canuto*—otra pieza de Segura—, en la cual los registros sociolingüísticos impiden la comunicación eficaz entre los personajes

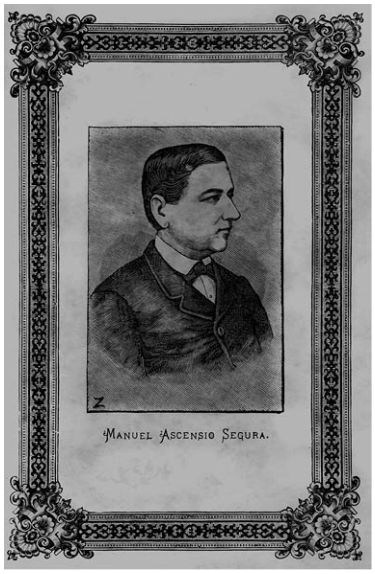


Imagen 2. Retrato de Manuel Ascencio Segura. En Manuel Ascencio Segura. *Artículos, poesías y comedias de Manuel Ascensio Segura* («Preámbulo biográfico y noticiero» de Ricardo Palma). Lima: Carlos Prince, impresor y librero editor, 1885, s.p.

En esta pieza de tintes románticos, los personajes femeninos funcionan como metáforas de la nación: Doña Rufina, la madre, encarna los valores de la sociedad tradicional (Velázquez Castro, 2008, p, 302), y Doña Juliana, la hija, la representación de la promesa de la clase media en su continua búsqueda de ascenso social; sin embargo, también está presente el rechazo de los valores mal asimilados de las culturas extranjeras representadas en Don Alejo, personaje que no duda en mezclar palabras del inglés y francés, para calzar en un mal español.

En el desarrollo del triángulo amoroso entre Don Manuel, Juliana y Don Alejo, los elementos edulcorados son dejados de lado para centrarse en el problema social que representa la inclusión de un elemento bastardo[27]: el falseado ciudadano políglota casado con una provinciana exhibe una sofisticación vana y muestra un intelecto plagado de sofismas, no obstante, es rechazado para optar por un proyecto que reside en el sujeto criollo, identificado con la pobreza y los valores morales. Por lo tanto, en una sociedad necesitada de reformas identificadas con el ideal de progreso, la inadecuada inclusión de elementos extranjeros deviene en el fracaso.

En *El Sargento Canuto*, el habla del sujeto afroperuano es representada mediante un español bozal, mecanismo que sirve para colocarlo en una posición marginal. Este modo de distinguir a los sujetos afroperuanos de los blancos aparece también en el teatro bufo cubano del siglo XIX, en el cual el español alterado de los afrocubanos sirve como una marca de distinción respecto a los sujetos blancos; estos últimos presentan un registro más normado, el cual es imitado por los esclavos o libertos en un afán de pretender ascender socialmente. No es, necesariamente, un español que representa lingüísticamente el español bozal, sino que es un idioma inventado para evitar que el sujeto afroperuano o afrocubano formen parte del ideario nacional.

Por otro lado, uno de los rasgos que se manifiesta en las demás obras de Segura es el rechazo hacia las clases militares. Conforme a las propuestas que se delinean en sus piezas teatrales, los cuadros de costumbres de Segura, mediante un estilo conciso y de mayor difusión, extienden una crítica a las costumbres de la clase media limeña. Así, en «Los carnavales» (1841) se muestra la afición de la población por el desorden y las festividades antes que por el trabajo:

> — ¡Carnavales! ¿Y el bando?
>
> — Hombre, no parece usted limeño, ¿no sabe usted los que son aquí los bandos de carnaval?
>
> —Bien, pero ¿la multa?

> —¡Qué multa, ni qué niño muerto! Levántese usted que le voy a llevar donde unas jóvenes, que cuando usted las vea, dará al diablo las cuentas alegres de la *timbirimba* (Segura, 2005, p. 526).

La afición por la transgresión social por parte de la población limeña y los valores desentendidos del progreso no solo afectan al cumplimiento de sus deberes como ciudadanos, sino que también desvirtúan el orden que se trata de imponer al trazado de la ciudad. En «Las calles de Lima» (1842), las calles no están diseñadas para obedecer a la disposición impuesta por la ciudad letrada, la limpieza y el orden, valores promovidos por la intelectualidad limeña desde inicios del siglo XIX, sino que son banalizadas y se convierten en espacio de paseo y de exhibición simulando una vitrina para la ostentación: «Nadie puede dudar que las calles desde la más remota antigüedad han sido hechas para el desahogo, para la comodidad y para la distracción y entretenimiento de los vecinos de las poblaciones» (p. 677). Frente a la primera descripción, Segura elabora un contraste con escenas cercanas al desfile de excentricidades: un negro mancha con manteca a un transeúnte; una señorita tropieza con una mula y cae; un anciano tropieza con una cáscara de plátano, cae y es atacado por un perro (pp. 677-678). El tono satírico empleado reclama un restablecimiento del orden a través de la burla, a la vez que denuncia la apariencia insostenible del proyecto de la clase media: las aspiraciones externas por sobre el verdadero orden interno de la ciudad.

Otra de las preocupaciones de Segura es la asimilación de los valores europeos en la clase media limeña: las ideas deben ser aceptadas, pero se debe tener cuidado con la imitación exagerada. En «El té y la mazamorra» (1841), además de la parodia de los personajes extranjeros, aparece una crítica soterrada a la deformación cultural que se hace de las costumbres foráneas. El té que aparece en el título es considerado como un símbolo de modernidad, pues quienes lo toman pueden ser, al igual que el narrador, «un hombre de buen gusto, un reformado o reformista o reformador» (p. 603); sin embargo, este no se puede adaptar en el contexto de la casa de los limeños. En el cuadro mencionado, el anfitrión, Antonio, reclama a un muchacho a la hora del té:

> Ven acá, ¿qué modo de servir el té es este? Aquí falta el azúcar y, luego, estas dos cucharas no son de té sino de comer y aquella taza es más grande que las otras y pinta diferente». [A lo que el muchacho responde:] «Señor, la señorita no me ha dado para comprar el azúcar, la vecina de enfrente se ha llevado las dos cucharitas que faltan […] y esta taza la he puesto en lugar de la otra porque la señorita la tiene ocupada con un remedio (p. 605).

La bebida inglesa tradicional se contrapone a la mazamorra: la primera representa la idea de modernidad importada de Europa; la segunda, los valores limeños tradicionales. Esta última es consumida por la «limeñita», hecho que propicia el desorden en la casa del moderno Antonio. No obstante, estos valores de modernidad son falseados, ya que en el discurso de Mr. Morris —un «tertuliano» inglés— se menciona que Andrés Santa Cruz ejerció el mejor gobierno en el Perú. De un modo similar, Segura critica el uso inadecuado que hace la limeñita de la vajilla de té debido a su ignorancia.

A pesar de que el tiempo que privilegian los narradores costumbristas es el del presente, en «Los viejos» (1841) Segura elabora un contraste entre las ideas políticas actuales y las antiguas; es decir, el transcurso del tiempo pasado se trae a colación para contrastarlo con la situación caótica y de desenfreno del presente: la ilustración ganada con la independencia nacional contra aquella ilustración que consiste en «saber ser feliz» (p. 661). La narración se enfoca en señalar la falta de orgullo patrio que mostrarían «los viejos»; sin embargo, Segura asume el papel de un «viejo» y nos presenta sus opiniones acerca de los cambios que se han llevado a cabo en el Perú desde la independencia, esto para demostrar su preocupación por la dominación extranjera que percibe en el Perú de su época. Se sirve de los diálogos de uno de estos «viejos» para comparar la etapa de la

Colonia con el tiempo presente y poner de relieve el desorden en el ambiente, la presencia del imperialismo europeo, la falta de gobierno y el paupérrimo sistema educativo que caracterizan a la República (pp. 659-662).

Asimismo, Segura utiliza el discurso femenino para banalizar algunas situaciones. Por ejemplo, en «Las exequias» (1842), Don Serafín, un amigo del narrador, relata una anécdota en la que, en un diálogo entre mujeres que asisten a la lectura de una misa, se contrasta lo poco que saben los limeños con lo mucho que aparentan saber: las inscripciones latinas y griegas son tomadas por palabras mal escritas o por símbolos que no se pueden entender y se reclama el por qué no se enviaron a grabar por personas que conocieran mejor la escultura. Ante estos comentarios, acude Don Serafín para explicar que se trata de expresiones en griego y en latín. Luego de esta explicación, y algunas traducciones, las «limeñitas» siguen sin poder apreciar la relevancia y finura de los textos.

Como ya fue señalado, una de las mayores preocupaciones de la escritura costumbrista de Segura es la asimilación de valores europeos. Tanto en su teatro como en sus cuadros de costumbres, la unión imperfecta de los valores locales y los europeos degenera en un producto inconsistente y negativo para la nación peruana, aún en formación.

7.3. Ramón Rojas y Cañas: un museo de limeñadas y otras cosas

De los cuatro autores estudiados, Ramón Rojas y Cañas es el menos conocido[28]. Apenas se menciona su nombre en las historias de la literatura hispanoamericana o peruana, además de que son muy escasos los datos que se poseen de su vida o su circunstancia social. Publica una colección de sus cuadros titulada *Museo de limeñadas* (1853) y otra cantidad de cuadros aparecen en los periódicos *El Heraldo* (l854), *El Comercio* (l853-l860), y *Correo del Perú* (1873). Sus cuadros, a diferencia de los de Segura y de los de Pardo y Aliaga, están motivados por una fuerte actitud moralizante y evidencian un propósito anticlerical. Al igual que a Segura, le preocupan las costumbres sociales de la clase media limeña y es en ellas en las que hace énfasis en sus cuadros. También, como Segura, su actitud con el público es de amistosa relación; no obstante, Rojas y Cañas critica de manera más mordaz las costumbres a las que hace referencia con un sentido del humor hiriente y mucha saña.

Del mismo modo que sus contemporáneos costumbristas, Rojas y Cañas utiliza muchas de las técnicas del cuadro de costumbres: uso de diversos puntos de vista y perspectivas, forma dialogada, resalta detalles aparentemente cotidianos y externos, caracteriza a sus personajes a través del nombre que poseen y muestra una preferencia por las formas lingüísticas de tipo coloquial. Empero, se aleja de los otros costumbristas de dos modos: primero, sus personajes se acercan mucho más a los tipos encontrados en la literatura peninsular de ese periodo; segundo, el uso de peruanismos en sus cuadros nace de una seria preocupación por la lengua. El propósito moralizador tan destacado en sus cuadros de costumbres es similar al de los escritos en España en la primera mitad del siglo XIX (Montgomery, 1931), y en ellos encontramos ecos de la picaresca tradicional.

Uno de los propósitos que encierran sus cuadros es revelar la falta de ética profesional de algunos médicos y, también, exponer las corrompidas costumbres religiosas de su época. Siguiendo los pasos de Caviedes y su sátira contra los médicos, Rojas y Cañas en su cuadro de costumbres «Los médicos de Lima» dibuja a un despiadado galeno que se desembaraza de la emergencia de un trabajador accidentado recetándole una serie de remedios ordinarios que no le sirven para nada (Rojas y Cañas, 2005, pp. 44-45). En el mismo cuadro describe luego a otro médico que hace creer a todos los demás que su paciente acaudalado tiene una enfermedad «casi incurable» para, una vez restaurada la salud del enfermo, acreditarse el milagroso restablecimiento.

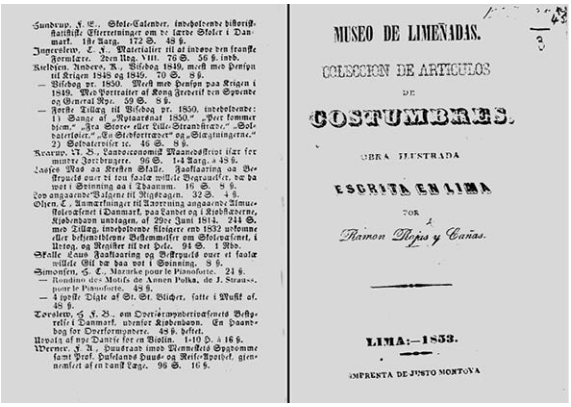
En varios cuadros, Rojas y Cañas arremete contra dos aspectos de la vida religiosa limeña que le desagradan: por un lado, la superstición; por el otro, el materialismo y la corrupción de los clérigos. En «La procesión del encontrón» nos expone sus razones de manera muy clara: «Me incita el deseo de que se observe más pureza, más sublimidad en nuestras ceremonias» (pp. 41-42). En otro cuadro, «Sotanas en Lima», clarifica mucho más su propósito y enumera las causas de los males de la Iglesia: «Sacerdotes venales, clérigos egoístas, frailes inclinados al vicio y a la orgía, monjes concupiscentes y pendencieros» (p. 119). Asimismo, el interés por los bienes materiales que muestran la Iglesia y sus clérigos es objeto de su crítica en «Las mesas religiosas»; aquí describe la costumbre de hacer que jovencitas o sus sirvientas mendiguen dinero en las puertas del templo para donarlo a la Iglesia. En el prólogo a dicho cuadro afirma que él «podría probar, matemáticamente que el dogma sublime del cristianismo..., que nuestra santa relijión en ciertos países del mundo, (tal vez en Lima) es una especulación, que no solamente producen muchos reales, sino también muy buenas onzas de oro y muchas regalías» (p. 119).

Rojas y Cañas, a diferencia de Pardo y Aliaga, no analiza la causa real de estos vicios ni tampoco sugiere la solución a estos males, sino que se limita casi exclusivamente a mostrar a sus contemporáneos que su encantadora ciudad «está pegada a la rutina, a la vulgaridad, y a las costumbres amaneradas» (p. 21). Estos defectos son, en muchas ocasiones, síntoma común a cualquier ciudad hispanoamericana que le cierra las puertas al progreso. Asimismo, se muestra la obsesión limeña de la época: fachada y apariencia. En el cuadro «Le daré de patadas» retrata la supuesta valentía de los limeños, quienes siempre amenazan responder al ataque de quienes los retan sin llegar a concretar su advertencia (p. 73). En «Ricarda en el teatro» hace referencia a la vanidad de una linda joven que alquila su palco en el teatro solo para ser vista y admirada (pp. 60-61). En «Lo sublime y lo ridículo» se mofa del deseo de algunos limeños por distinguirse de los demás; necesidad que deja al hombre con una alternativa que «se hace visible por medio del ridículo» (p. 62), cuando no llega a conseguirse a través del intelecto y del trabajo.

En actitud diametralmente opuesta a la creencia de Pardo y Aliaga, quien estima que se debe seguir un modelo literario, Rojas y Cañas no cree en modelos externos, sino que apuesta por dejar brotar libre y espontáneamente la propia inspiración. Como señala en el prólogo a sus obras: «No tengo, pues, estilo, o por mejor decir, tengo mi estilo peculiar, característico, exclusivo» (p. 65). Entonces, es preciso mencionar que tanto él como Segura adoptan posturas un tanto oscuras e indefinidas en lo que respecta a guías o preceptos literarios; además, sus textos están marcados por una gran subjetividad.

La perspectiva que brinda Ramón Rojas y Cañas de Lima a mediados del siglo XIX corresponde a la de un hombre de clase media desencantado a causa de la pobreza económica y social de las nacientes repúblicas hispanoamericanas. En su cuadro «Lima es madrastra de los limeños» (p. 82), el narrador reclama, a pesar de haber luchado en el ejército y de tener suficientes conocimientos, que nunca se le ha asignado ningún destino dentro del gobierno. En «Bailes en Palacio» el narrador apunta de manera mordaz: «¡Gloria y honor a nuestros bailes de Palacio; y no se diga que esto sea una adulación para que me conviden al primero!» (p. 31). Entonces, para Rojas y Cañas la sociedad limeña mantiene sus jerarquías, y a pesar de la supuesta democracia que trajo la independencia, no cualquiera puede aspirar a ocupar un puesto en el gobierno. Más adelante, el narrador recuerda que aún se ofrecen fiestas en varias instituciones gubernamentales a las cuales no son invitados ciertos grupos sociales. En contraste con las aspiraciones elitistas dentro del gobierno que mantiene Pardo y Aliaga, Rojas y Cañas es el vocero de una liberalización administrativa y social.

De los cuatro autores costumbristas analizados, Rojas y Cañas utiliza el lenguaje no solo para lograr efectos de caracterización y de colorido local, sino que este deviene asunto principal en sus cuadros; no solo en aquellos publicados en *Museo de limeñadas*, sino también en otros que aparecen en los periódicos de la época. En «Los preguntones» comenta sobre la costumbre limeña de hacer femeninos los nombres masculinos; en «Los disfuerzos» y en «Porquerías y adefesios» hace del dialecto peruano el centro de atención. Los peruanismos son utilizados en su obra como medio para elaborar personajes locales y, también, como un recurso para comparar las ideas propias con las foráneas. En «Manongo y Matías» (p. 88), se llevan a cabo tres tipos de contrastes lingüísticos: entre el español estándar y las expresiones peruanas; entre este mismo español y un español afrancesado; y entre este español afrancesado y aquel que está plagado de las expresiones locales. Rojas y Cañas critica y se mofa tanto del amaneramiento francés de Matías como del sociolecto de Manongo. Cuando Manongo relata la visita que hace Matías a la gente de la alta sociedad se equivoca al usar el término «positivismo», pues confunde a la denominación de la corriente filosófica con una mala interpretación del término que alude a una visión práctica u optimista de la realidad.



MUSEO DE LIMEÑADAS.

COLECCION DE ARTICULOS

DE

COSTUMBRES.

OBRA ILUSTRADA

ESCRITA EN LIMA

POR

Ramon Rojas y Cañas.

LIMA:—1853.

IMPRENTA DE JUSTO MONTOYA

Imagen 3. Carátula del libro *Museo de limeñadas*, de Ramón Rojas y Cañas. Lima, 1852.

Cuando Matías usa expresiones francesas dentro de su habla corriente en español se establece un contraste entre lo que quiere decir y lo que entiende su interlocutor. Un claro ejemplo de ello se refleja en la escena en que Matías le dice a Manongo que unas jovencitas le «han invitado a su *dessert*», este último responde: «¡Qué desierto ni qué niño muerto! Tú eres quien debe desertar de allí pa que nos vengamos onde unas muchachas; cosa rica: aquí llevo mi guitarra pa rasgar la zanguarana 'cantar el Ecuador'» (p. 88). Por otro lado, como se ha visto en otros autores, las bebidas usuales de una población permiten indicar qué personajes son tradicionalistas y qué personajes adoptan las nuevas modas importadas[29]: el mate y la mazamorra, los primeros; el café, los segundos; esto aparece claramente en el cuadro «El desnaturalizado»: «Esas majaderías tan incoherentes al raciocinio como las remotas del espíritu del siglo, son muy a propósito para las taitas y las mamas de esas que beben el mate del Paraguay de esos que cenan mazamorra, mas nunca para las mamás y, los papás destos que saborean en tazas de porcelana el perfumado café» (p. 20).

Los personajes que elabora Rojas y Cañas son creados con las técnicas de la época y corresponden al cuadro de costumbres; es por ello que en sus cuadros se describen ciertos tipos en lugar de concentrarse en escenas, característica que aparece con mayor frecuencia en sus cuadros que en los cuadros de Segura y los de Pardo y Aliaga. Por otro lado, la descripción de personajes regionales y nacionales está ligeramente marginada en su producción. Los tipos que recrea con más frecuencia son aquellos aparecidos en cuadros muy pequeños que denomina *ranfañotes*. Estos pequeños cuadros tienen como objeto divertir al público y, en menor medida, desahogar las frustraciones del autor; no obstante, carecen de perspectiva social.

Por otro lado, los ya mencionados personajes Manongo y Matías —en el cuadro «El limeño criollo y el afrancesado»— representan dos tipos sociales distintos. Muchos de los rasgos con que Rojas y Cañas describe al personaje del afrancesado son parecidos a los empleados por Mesonero Romanos y por Larra; además, el autor describe distintos prototipos locales. Manongo es «el tipo de limeño castizo» (p. 86), mientras que Matías es un hombre que desea obtener un nivel social alto imitando las costumbres extranjeras, pero que, a diferencia de los foráneos, no dispone de gran capital para mantenerlas. Si bien en sus cuadros no aparece la misma intención formativa que tuvieron los otros costumbristas estudiados aquí, hay que resaltar el trabajo de tipos elaborado por Rojas y Cañas además de su ingenioso uso del lenguaje.

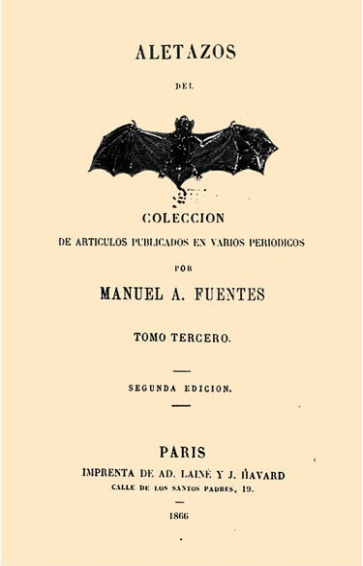
7.4. Manuel Atanasio Fuentes: la importancia de lo visual y el estudio científico del Perú

De los cuatro escritores costumbristas que son objeto de análisis, Manuel Atanasio Fuentes es el único que abarca distintos campos de conocimiento. Sus trabajos literarios tienen un estilo que incluye la creación visual además de la literaria, el ensayo y la historia; así como también el cuadro de costumbres. Fuentes resulta importante para los estudios del costumbrismo en el Perú posindependentista, fundamentalmente por tres razones: sus bocetos literarios son un excelente ejemplo de la naturaleza híbrida del cuadro de costumbres; la gran cantidad de litografías, fotografías y caricaturas que forman parte de sus obras ilustran la relación entre el arte y la palabra en el costumbrismo peruano; y, finalmente, porque representa el punto más alto de un compromiso social que se inició con Segura y con Pardo y Aliaga, y cuya trayectoria continúa hasta el libro *La Lima antigua* de Carlos Prince en l890.

Mientras otros autores costumbristas se veían a sí mismos, principalmente, como autores de ficción, Fuentes hacía referencia a sus trabajos literarios como «apuntes de costumbres». En *Aletazos del murciélago* (1866), *Biografía del murciélago* (1863), *Lima, apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* (1867) y *Estadística de Lima* (1866) su prosa es predominantemente descriptiva; no obstante, ello no impide la presencia de elementos ficcionales como la representación de diversos puntos de vista, el uso de diálogos y de peruanismos o el empleo de un lenguaje regionalista (Tamayo Vargas, 1970).

Imagen 4. Retrato de Manuel A. Fuentes. En *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. Lima: Fondo del Libro y Banco Industrial del Perú, 1985 [1867], s.p.

Al igual que muchos de sus contemporáneos, Fuentes expresa un propósito político en sus escritos; además sostiene un punto de vista tan conservador como el de Felipe Pardo y Aliaga, a quien le dedica la edición de 1866 de *Estadística general de Lima*. En este estudio se evidencia su predilección por una forma de gobierno controlada por una élite progresista que maneje tanto los aspectos económicos como los educativos del país (Tamayo Vargas, 1970, II, p. 126). Un concepto intrínseco a las creencias políticas de Fuentes fue el hecho de que «las gentes comunes no eran entes pensantes y que no podían, por eso mismo, sino actuar como animales ciegos» (Fuentes, 1866a, III, p. 14). Muchos de los cuadros de Fuentes permiten que elabore una reflexión acerca de las razones por las que se cometen los errores políticos que menciona. En «Revolución, revolución», discute las bases del caudillismo. En «Mi querida murciélaga», ofrece una descripción satírica del ejército ecuatoriano que le permite hacer un ataque velado contra el militarismo en el Perú. A los soldados ecuatorianos se les da nombres que denotan una valentía desmedida, a pesar de que sus batallones están conformados por miembros de la banda de música, enfermos o desertores. A diferencia de Pardo y Aliaga, Fuentes es claro en su actitud a favor de la conveniencia de copiar modelos europeos para el desarrollo del Perú. En su prefacio a *Lima, apuntes históricos, descriptivos*, anuncia que su propósito es defender al Perú, y sobre todo a Lima, de los malentendidos en que incurren los extranjeros respecto a la ciudad.


ALETAZOS

DEL

COLECCION

DE ARTICULOS PUBLICADOS EN VARIOS PERIODICOS

POR

MANUEL A. FUENTES

TOMO TERCERO.

SEGUNDA EDICION.

PARIS

IMPRENTA DE AD. LAINÉ Y J. HAVARD

CALLE DE LOS SANTOS PADRES, 19.

1866

Imagen 5. Portada de *Aletazos del murciélago*. En Manuel A. Fuentes. *Aletazos del murciélago. Colección de artículos publicados en varios periódicos*. Segunda edición. Tomo 3. París: Imprenta de Ad. Lainé y J. Hávard, 1866.

La obra de Fuentes se caracteriza por tener un propósito didáctico y moralizante correlativo al modelo de gobierno y educación que, según él, el Perú necesitaría. Como producto del espíritu científico del siglo XIX, creía firmemente en la necesidad de recopilar y difundir información muy detallada sobre la geografía y la demografía de Lima. Fuentes fundó estudios estadísticos en Lima e inició un tipo de recopilación en el que las anécdotas históricas fueron combinadas con hechos económicos o políticos (Jiménez Borja, 1940, pp. 74-75).

Las costumbres sociales que describe Fuentes revelan la misma sociedad egoísta e ignorante que retratan Segura, Pardo y Aliaga, y Rojas y Cañas. En «¡Toma Huacachina!» (1866a, I, p. 376), satiriza las supersticiones peruanas de que las aguas de dicha laguna curan «todos los males». En su cuadro «Teatro-Funciones en Cuaresma» critica el hecho de que los cambios en las obras teatrales hayan acontecido solamente porque un ejército obtuvo la victoria (pp. 298-300).

El tema principal de «Pobre libertador» (p. 301) es el poco aprecio que tienen los limeños por la propiedad privada. Asimismo, estos individuos y su gran deseo por figurar y destacarse entre sus vecinos constituyen el tema principal de «Algo de Zamacueca» (pp. 73-77). Por otro lado, en «Todos para todo, muchos para nada», retrata a una serie de individuos que ascienden de rango y se afianzan en el poder, a pesar de su falta de conocimientos: uno de ellos, Don Tiburcio, abre una escuela sin saber escribir ni una letra; otro, un militar, logra alcanzar altas distinciones a pesar de ser un cobarde (pp. 1-37).

A pesar de las similitudes con los cuadros de costumbres de Segura, son las descripciones de las costumbres de Lima las que evidencian una intención moral y didáctica en Fuentes. En «El carnaval» y «Los carnavales», Segura opta por particularizar los hechos creando personajes característicos de hogares limeños en un contexto en el que realiza una crítica superficial de los excesos de los carnavales. Por otro lado, Fuentes no solo desaprueba, sino que propone una posible solución: un mayor control policiaco sobre los excesos del populacho. Finalmente, el propósito didáctico de Fuentes se hace patente si consideramos que es el único de los costumbristas estudiados que sitúa al carnaval desde una perspectiva histórica al describir a este tal y como tenía lugar en otros lugares y en otras épocas (cf. Fuentes, 1866c, p. 160). Segura es anecdótico y Fuentes principalmente didáctico y moralista en su intención: el primero no describe en detalle las costumbres originales, y no nos ofrece información detallada acerca del lugar en que ocurre la acción; el segundo, sí.

Al introducir detalles sin importancia aparente, Fuentes capta la atención del lector y convierte una monografía descriptiva en un verdadero cuadro literario. Un claro ejemplo de ello se puede apreciar en «Comidas nacionales», en el cual en un diálogo entre dos mujeres que critican la comida ofrecida por Doña Dominguita, se introducen detalles que transforman el ensayo en un imaginativo cuadro de costumbres. Por él nos enteramos de divertidas anécdotas sobre los invitados de Dona Dominguita, de la comida que se sirviera e, inclusive, de los recursos de la anfitriona para economizar comida (Fuentes, 1867, p. 127).

Al igual que Manuel Ascencio Segura y Ramón Rojas y Cañas, Fuentes mira a la sociedad desde la perspectiva de la naciente clase media limeña del siglo XIX. Declara que pertenece a los sectores del centro; sus abuelos fueron españoles, ni de clase baja ni de clase alta. Además, él se considera un criollo: «y no vinieron ni de marineros y ni de pulperos [...] Toda mi parentela no fue ni de marqueses ni de condes, ni de nobles, en fin, pero sí de gente honrada y de honrosas profesiones, nació en el Perú, se educó en el Perú, figuró en el Perú, y se murió en el Perú» (Fuentes, 1863, p. 6).

El interés de Fuentes por describir un gran número de miembros de la clase baja constituye un caso único dentro de los costumbristas peruanos del siglo XIX, ya que por lo general estos se concentraron en describir tipos urbanos de la clase media y, rara vez, algunos sirvientes con los que tuvieron contacto directo. Se puede establecer diversas hipótesis sobre las razones por las que aparecen tantos sirvientes, mercachifles, vendedores callejeros, negros, indios y chinos en los textos de Fuentes, particularmente en las versiones de 1866 y 1867 de *Lima, apuntes históricos y descriptivos*: una primera hipótesis sería su preocupación, como estadístico e historiador, por mostrar todas las clases sociales del Perú[30]. Otra, reflejaría el deseo —que comparte el autor con costumbristas en otras partes de Latinoamérica— de mostrar los detalles de la vida local en todo el Perú, sin centrarse, únicamente, en Lima. Muchos de los costumbristas latinoamericanos mostraban un deseo de modernizar sus países, pero, a la vez, querían crear una identidad nacional y pensaban que en los estratos más pobres de la sociedad la influencia extranjera era menos evidente y las costumbres locales habían sobrevivido mejor. Este tema se evidencia principalmente en dos

aspectos: en la costumbre de la clase alta de vestirse con la ropa de los campesinos para las fiestas nacionales y, además, en el hecho de que las costumbres tradicionales se conservaban en los pueblos donde el analfabetismo superaba exponencialmente al existente en las ciudades.

Por otra parte, existe la posibilidad de que Fuentes haya sido influenciado por algunas de las colecciones de tipos que aparecieron entre los últimos años de la década de 1840 y en la de 1860, tales como *Los valencianos pintados por sí mismos* (1859), en la cual los integrantes de las profesiones de clase baja habían reemplazado a los de la clase media y a los tipos psicológicos de obras anteriores (Ucelay da Cal, 1951, p. 185). Finalmente, el interés por lo pintoresco, estimulado por el movimiento romántico, hacía que ciertos tipos, como los indios y los chinos de la Lima de 1860, resultaran particularmente interesantes para Fuentes.

Además de la amplia perspectiva social de Fuentes, la forma en que describe los distintos grupos sociales revela elementos acerca de su visión del mundo. En *Lima, o bocetos de la Capital*[31] Fuentes ordena por rangos las diferentes ocupaciones y hermandades religiosas, hecho que refleja el punto de vista de un narrador que aún reconoce la jerarquía del sistema de castas como un modo de organización social. En «Heladeras, tisaneras, champuseras y chicheras» sitúa la profesión de las «heladeritas» en un nivel social más bajo que el de las tisaneras, las chicheras o las champuseras (Fuentes, 1866c, p. 197). Asimismo, Fuentes describe con minuciosidad los criterios que determinan el rango entre las hermandades o cofradías de negros (1867, pp. 84-88), así como el orden en el que deben sentarse; no obstante, señala que fuera de la cofradía estos rangos son inútiles porque, finalmente, es el dueño de los esclavos quien ejerce la autoridad (p. 82). Por otro lado, para el autor la marginalidad social resulta un problema mayor que el hecho de tener un bajo *status* social: cuando un enemigo personal lo acusa de ser zambo —una mezcla de negro e indio—, responde: «Zambo soy, pero zambo puro y no de raza cruzada como la del burro y la yegua» (Fuentes, 1863, p. 65). Para Fuentes la mezcla de sangres es más denigrante que ser llamado miembro de una clase social más baja.

Al igual que los costumbristas estudiados, Fuentes utiliza peruanismos, describe las apariencias exteriores y no las realidades psicológicas internas. Una técnica usual en sus escritos consiste en escribir en un idioma extranjero artificial que reproduce, para el lector hispanohablante, el efecto de un extranjero tratando de hablar en español. La ausencia de este recurso en escritores anteriores a Fuentes nos plantea la posibilidad de que su uso se encuentre relacionado con el aumento del número de extranjeros en el Perú después de 1850, debido al advenimiento de la explotación del guano y de los ferrocarriles.

Fuentes no solo estaría mucho más al corriente de los extranjeros y de sus distintas lenguas, sino que, además, su público asumiría como un efecto cómico usual la figura del extranjero que pronuncia mal el español. Además de captar la atención de sus lectores, esta técnica le permite a Fuentes entretener y, simultáneamente, atacar abusos políticos, burlando la rígida censura de la prensa y las ideas políticas. Ello se nota en el cuadro «La misa del 5 de enero», en el que el autor reemplaza las palabras latinas de la misa con palabras en español que tienen un sonido similar; de este modo disfraza ciertas referencias a sucesos políticos específicos (Fuentes, 1866a, III, p. 255).

Al igual que otros costumbristas, Fuentes se muestra muy interesado en detalles descriptivos, en especial los relativos a la vestimenta. La exhaustiva descripción de la ropa utilizada por militares, los jerarcas de la Iglesia, los vendedores callejeros y las mujeres revela un gran interés por documentar las costumbres y las vestimentas de la época, ello con la intención de ofrecer información completa y detallada al lector europeo[32]. Fuentes describe en detalle el uniforme de los militares ecuatorianos, la saya y el manto usados por las limeñas (1866a, II, p. 15); así como la ropa usada por los policías y

vendedores (1867, pp. 175-182). También describe vestimentas típicas, como los sombreros de paja y los ponchos de lana, los cuales distinguían a la clase baja de la clase alta. Del marcado interés de Fuentes por describir ropajes se pueden elaborar dos hipótesis: Fuentes refleja la perspectiva social de un miembro de una sociedad estratificada en la que la vestimenta evidencia la posición social de los individuos; y, por otro lado, imita el afán de describir el vestuario usado por los diferentes grupos sociales, tan vigente en Europa y América Latina durante las décadas de 1850 y 1860. Fuentes está ligado a una cultura visual propia de las nuevas posibilidades de impresión y de los avances tecnológicos de la época[33].

En lugar de buscar lo universal y eliminar lo individual, Fuentes crea tipos sociales a través de referencias anecdóticas. Estas referencias tienen la función de transmitir a sus lectores la sensación de formar parte de lo descrito en sus cuadros. La atención del lector es capturada a través de la empatía que pueden producir los personajes. Mientras Fuentes describe al tipo social de «El aguador», trae a colación la historia de un aguador en particular llamado Ño Cendeja (1866c, p. 182); mientras describe a las diferentes mujeres que venden helados, nos refiere sobre una mujer en particular, Ña Aguedita, quien vendía chicha de piña, chicha de guindas y horchata en un popular tenderucho de Lima (Fuentes, 1867, p. V).

A pesar de su tendencia por caracterizar tipos individuales a través de las anécdotas, Fuentes es verdaderamente el producto del pensamiento científico que utilizaba la fisiología para crear tipos sociales. En su prefacio a *Lima, apuntes históricos*, señala que va a reproducir fotos de limeños para acompañar a sus descripciones escritas, de tal modo que su público pueda apreciarlas por sí mismos, ya que «la fisonomía basta para juzgar» (p. V).

Fuentes, además de ser el primer costumbrista en describir la amplia variedad de tipos en las clases bajas, también es el primero entre los costumbristas estudiados en describir tipos nacionales de distintas partes del Perú. En las páginas de sus libros aparecen personajes que evidencian poca influencia extranjera y que —a pesar de su parecido con otros tipos de la clase baja de Hispanoamericana— han sido escogidos de la realidad peruana y no de la literatura universal: «La rabona», «El aguador», «El carretonero» y «El panadero» son solamente unos pocos ejemplos. «El carretonero», por ejemplo, es un ente específico y particular de Lima que se gana la vida haciendo mudanzas (1866c, p. 186); «El panadero» no hornea pan, sino que lo entrega solamente (p. 193).

A lo largo de su producción literaria, Fuentes demuestra una clara preocupación: la clasificación y recolección de datos. Principalmente, las estadísticas sirven como distintos modos de representación de la demografía peruana, bajo un formato muy difundido entre las sociedades europeas modernas. Asimismo, en el caso de sus textos satíricos y de sus grabados, Fuentes marca una impronta que será relevante en la segunda mitad del siglo XIX; no solo por el empleo de mejores tecnologías de impresión, sino por la carga política que adquirirá, más adelante, en la prensa peruana: la escritura de este autor constituye una de las primeras respuestas a la adopción de nuevas tecnologías visuales en los textos de difusión masiva.

8. Conclusión

A pesar de las distintas opiniones de los escritores costumbristas, una cosa resulta evidente: el cuadro de costumbres estimuló el interés por los tipos y las temáticas locales, así como también por una detallada descripción de la realidad durante una época en la que el escapismo romántico podría haber predominado fácilmente, sobre todo dentro del caótico mundo político y económico del Perú del siglo XIX. Solo Felipe Pardo y Aliaga propuso un análisis de esa realidad, y un modelo alternativo; no obstante, Segura y Rojas y Cañas, con sus jocosas descripciones, delinearon los

límites económicos y sociales de la clase media limeña. Por otro lado, el espíritu científico de Fuentes lo llevó a observar la clase baja y los tipos sociales tanto en Lima como en las provincias. Estas diversas perspectivas condujeron el narcisismo social de principios del siglo XIX hacia un nacionalismo que, con el tiempo, derivó en un interés por examinar con mayor extensión y a través de diversas formas literarias los verdaderos problemas del país.

Bibliografía

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Antelo, Raúl (1995). Estado sin nación, nación sin sociedad, sociedad sin lenguaje. En Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo, María Julia Daroqui (comps.), *Esplendores y miserias del siglo XIX: cultura y sociedad en América Latina* (pp. 91-102). Caracas: Monte Ávila.

Baquero Goyanes (1949). El cuento español en el siglo XIX. *Revista de filología Española*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Basadre, Jorge (1964). *Historia de París: la República del Perú*. Tomo II. Quinta edición corregida y aumentada. Lima: Ediciones Historia.

Bogliano, Jorge (1956). La descendencia de Larra. El artículo de costumbres hispano-americano. En Primeras jornadas de lengua y literatura hispano-americana. *Acta Salmanticencia, 10*(1), 137-144.

Cannizzo, Mary (1972). «Costumbres in Chilean Prose Fiction» (tesis doctoral). Nueva York, Universidad de Columbia.

Carrión Ordóñez, Enrique (1982). Frutos de la educación, ¿o de la política? *Revista de la Universidad Católica, 11-12*, 71-90.

Contreras, Carlos & Marcos Cueto (2013). *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la independencia hasta el presente.* Lima: IEP, Fondo Editorial PUCP, CIUP.

Cornejo Polar, Antonio (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Cornejo Polar, Jorge (1970). *Sobre Segura*. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín.

Cornejo Polar, Jorge (1997). El espejo de mi tierra y el costumbrismo en el Perú. En *Homenaje a don Luis Monguió*. Newark: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.

Cornejo Polar, Jorge (1998). Felipe Pardo y Aliaga. Una mirada diferente. En *Encuentro internacional de Peruanistas: Estado de los estudios histórico sociales sobre el Perú a fines del siglo* (pp. 273-283). Lima: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.

Cornejo Polar, Jorge (2000). *Felipe Pardo y Aliaga. El inconforme*. Lima: Universidad de Lima y BCRP.

Correa Calderón, Evaristo (ed.) (1950). *Costumbristas españoles.* Madrid: Aguilar.

Diaz Seijas, Pedro (1980). Hacia un concepto del costumbrismo en Venezuela. En Mariano Picón-Salas (ed.), *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX* (pp. 423-435). Caracas: Monte Ávila.

Fuentes, Manuel Atanasio (1863). *Biografía del Murciélago escrita por él mismo*. Lima: Imprenta de F.I. Mercurio.

Fuentes, Manuel Atanasio (1866a). *Aletazos del Murciélago*. Colección de artículos publicados en varios periódicos. Segunda edición. Tres volúmenes. París: Laine et Havard.

Fuentes, Manuel Atanasio (1866b). *Estadística general de Lima*. París: Laine et Havard.

Fuentes, Manuel Atanasio (1866c). *Lima, or Sketches of the Capital of Peru, Historical, Statistical, Administrative.* París: Diedot.

Fuentes, Manuel Atanasio (1867). *Lima, apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. París: Diedot.

Kirkpatrick, Susan (1978). The Ideology of Costumbrismo. *Ideologies and literature, 2*(7), 28-44.

Lasarte Valcárcel, Javier (1997). Ciudadanías del costumbrismo en Venezuela. *Revista Iberoamericana, 178-179*, 175-184.

Mesonero Romanos, Ramón de (1925). *Escenas matritenses*. Madrid: Renacimiento.

Montgomery, Clifford Marvin (1931). *Early «Costumbrista» Writers in Spain 1750-1830*. Filadelfia: Universidad de Pensilvania.

Pardo y Aliaga, Felipe (1869). *Poesías y escritos en prosa*. París: Imp. de los Caminos de Hierro.

Pardo y Aliaga, Felipe (2007). *Teatro completo. Crítica teatral. El Espejo de mi Tierra*. Lima: PUCP.

Peñas Ruiz, Ana (2016). Revisión del costumbrismo hispánico: una historia cultural transnacional. En Kari Soriano Salkjelsvik y Felipe Martínez Pinzón, (eds.), *Revisitar el costumbrismo. Cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica* (pp. 31-52). Frankfurt: Peter Lang.

Pérez Salas, María Esther (2005). *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. Ciudad de México: UNAM.

Quijada, Mónica (2003). ¿Qué nación? Dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario hispanoamericano. En Antonio Annino y François-Xavier Guerra (coords.), *Inventando la nación iberoamericana. Siglo XIX* (pp. 287-315). Ciudad de México: Siglo XXI.

Rojas y Cañas, Ramón (2005 [1853]). *Museo de limeñadas*. Edición de Jorge Cornejo Polar. Lima: Universidad del Pacífico.

Ruiz, Bladimir (2004). La ciudad letrada y la creación de la cultura nacional: costumbrismo, prensa y nación. *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana, 33*, 75-89.

Salomon, Noel (1968). A propos de eléments costumbristas dasn le 'Facundo' de D. F. Sarmiento. *Bulletin Hispanique LXX*(3/4), 342-412.

Segura, Manuel Ascencio (2005). *Obras completas*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

Segura, Manuel Ascencio (2008). *Ña Catita / El Sargento Canuto*. Lima: Alfaguara.

Shaw, Donald Leslie (1972). *The Nineteenth Century*. Londres: Benn.

Soriano Salkjelsvik, Kari & Felipe Martínez Pinzón, eds. (2016). *Revisitar el costumbrismo. Cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*. Frankfurt: Peter Lang.

Sommer, Doris (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Tamayo Vargas, Augusto (1970). *Literatura peruana*. Tercera edición, 2 v. Lima: José Godard.

Tanner, Roy (2000). Museo de limeñadas: libro de costumbres y prefiguración de las tradiciones peruanas. *Revista de la Casa Museo Ricardo Palma, 1*(1), 35-81.

Ucelay da Cal, Margarita (1951). *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844): estudio de un género costumbrista.* Ciudad de México: El Colegio de México.

Valero Juan, Eva María (2005). El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la tradición. *Anales de Literatura Española, 18*, 351-366.

Varela, José Luis (1969). *El costumbrismo romántico.* Madrid: Magisterio Español.

Varillas, Alberto, ed (2005). *Obras completas: Manuel Ascensio Segura*. Tomo l y 2. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

Velayos Larabure, Emmanuel (2010). De la ambivalencia al cinismo: umbrales y museos en la escritura de Ramón Rojas y Canas. BIRA, *35*, 103-127.

Velayos Larabure, Emmanuel (2014). La sátira paratextual en la ciudad letrada limeña. *Revista de Crítica Literaria Lationoamericana, 80*, 207-231.

Velázquez Castro, Marcel (2002). *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana*. Lima: UNFV.

Velázquez Castro, Marcel (2005). *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895).* Lima: UNMSM, BCRP.

Velázquez Castro, Marcel (2013). *La mirada de los gallinazos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú.

Watson, Maida (1979). *El cuadro de costumbres en el Perú decimonónico*. Lima: PUCP.

Watson, Maida (2006). Arte y literatura en el costumbrismo peruano decimonónico. *Revista de la Casa Museo Ricardo Palma, 6*, 40-61.

[4] De los cuatro, Fuentes es el único que retrata las costumbres de los indios que conoció en Huánuco.

[5] Dentro de esta se encuentran gradaciones económicas que permiten reconocer una alta clase media limeña y una más cercana a la clase baja.

[6] Una evidente excepción a esto es el caso de Felipe Pardo y Aliaga, miembro de la clase alta, quien retrata en su cuadro «Un viaje» a los personajes de su entorno social.

[7] En el caso de los autores que nos atañen, el yo subjetivo de Larra encuentra su paralelo en el autor personalista y entrometido de Segura o el quejoso narrador de Pardo y Aliaga. El niño Goyito, personaje legendario de Pardo y Aliaga, se desarrolla a través de la caricatura, la exageración y detalles simbólicos, igual que Monsieur Sans Delai, el protagonista francés de «Vuelva usted mañana», de Larra. Y, finalmente, la obsesión de Mesonero con describir en gran detalle todas las características de Madrid desembocan en los tipos limeños de Manuel Atanasio Fuentes.

[8] Cuando Segura quiere describir un día muy ruidoso en la iglesia lo compara con las cofradías negras: «Concluida que fue la misa volvió el desorden a su primer estado, o mejor dicho, se aumentó de tal manera que no parecía ya eso una casa de Dios, sino una cofradía de angolas o mozambiques». Su sirviente Bartolo es el único miembro de la clase baja que aparece extensamente en sus cuadros, y es idealizado. Por otro lado, Rojas y Cañas ignora a los negros y a los indios, solamente menciona las razas cuando ataca a las clases altas por su falta de espíritu democrático, o zahiere a aquellos que se afectan cuando su vecino es «[...] un poquito más trigueño que vosotros, o que no necesite como vosotros, de rizarse el pelo con fierros calientes». Fuentes describe las costumbres de los negros y las de los indios de Lima y de la sierra con una actitud que mezcla paternalismo y condescendencia. Las injusticias que se cometen contra los indios son vistas, bajo una luz fatalista, como si nada se pudiera hacer para impedirlas. Los indios, para él, son parte del paisaje del Perú, tanto como los edificios y los monumentos que tan meticulosamente describe (c.f. Watson, 1979, pp. 59-60). En la investigación realizada por Fuentes sí se rescatan estos elementos marginales en su elaborado catálogo aparecido en *Lima…* En lo que respecta a la idealización de ciertos sectores de la sociedad, como los indios, estos eran estigmatizados como una raza sumisa y pasiva marcada por la esclavitud; y un carácter místico heredado de las lecturas que trataron de recuperar elementos míticos de la religión inca. En el caso de la población afroperuana, se desarrolló una imagen servil y, particularmente en el caso de las mujeres, una visión sexualizada del cuerpo.

[9] El costumbrismo puede ser considerado *marginal* en tanto los escritos costumbristas no son de carácter literario, sino sociológico. Por otro lado, las publicaciones periódicas decimonónicas son de gran relevancia, pues se constituyen en canales de comunicación masiva entre la población alfabetizada, y se sitúan en una posición central.

[10] Mesonero Romanos, por ejemplo, en el prólogo a *Escenas matritenses* (1925), manifiesta que el cuadro debería contener todos los elementos de la novela y del teatro, pero de manera limitada y concentrada, aunque, en realidad, sus propios cuadros no tuvieran ni de lo uno ni de lo otro (Correa Calderón, 1950, p. XXVI).

[11] En ciertas ocasiones se ha considerado al cuadro de costumbres como un antecedente de la novela realista y del cuento de finales del siglo XIX (Cannizzo, 1972, p. 54); en otras, en cambio, como una continuación de géneros neoclásicos, tales como los diálogos satíricos. Encontramos diferencias de opinión entre estos autores: Margarita Ucelay da Cal niega la autonomía del cuadro y señala que la representación de escenas y tipos había aparecido anteriormente en la novela picaresca, mientras que Bogliano (1956) considera que el cuadro resulta ser la continuación del diálogo satírico. Cuando se examina el cuadro de costumbres en relación con el cuento, se pone de relieve que este tiende a representar lo universal y genérico, mientras que aquel trata más bien de individualizar a sus personajes. Por otra parte, el tema del cuadro se refiere a sucesos contemporáneos; en cambio, el cuento del siglo XIX generalmente se proyecta hacia el pasado. Además, el cuadro costumbrista está ligado a la realidad social y el cuento se vincula más con la realidad literaria. De hecho, durante la década de 1830, el término *cuento* se empleaba solo para designar obras producidas por la fantasía popular. Baquero Goyanes sugiere que «hacia esos años solo se consideraban cuentos los relatos de tipo fantástico o tradicional, o bien los versificados» (Baquero Goyanes, 1949, p. 62), y a continuación se refiere al que en 1842 publicó Guillermo Fernández Santiago en *El Semanario Pintoresco*, titulado «El Cometa - Cuento Histórico». Aunque el cuadro costumbrista y el cuento comparten a veces un mismo impulso, se les diferencia por la falta de argumentos o de acción intensa, que es una de las características más visibles del cuadro (Cannizzo, 1972, p. 7), y, sobre todo, por la manera en que la personalidad del autor se evidencia, con notable claridad, en el cuadro de costumbres (Cornejo Polar, 1970, p. 71). La personalidad del autor es evidente en la literatura costumbrista. Esta característica que es propia del costumbrismo es mucho más visible en las formas peruanas del género. Un estudio sobre la relación entre el cuento y el cuadro de costumbre en Manuel Moncloa y Covarrubias ha sido realizado por Jannet Torres Espinoza en su tesis para optar por el grado de licenciada, *El artículo costumbrista de Manuel Moncloa y Covarrubias, 1885-1895. Caminos hacia el cuento peruano moderno*. Lima: Fondo Reservado de la Biblioteca Central de la UNMSM, 2010.

[12] El tercer grupo de críticos que identificamos define el costumbrismo, sobre todo, en las relaciones que este guarda con la sociedad. Este es el concepto predominante en el estudio de Noel Salomon (1968, p. 342). De la misma forma, D. L. Shaw (1972, pp. 44-47) ha visto en el costumbrismo un vínculo directo con los movimientos de liberalismo político y

europeización, en el caso de Larra, o con el casticismo y su trasfondo político reaccionario, como lo expresan Mesonero (1925) y sus continuadores.

[13] Además de estas lecturas, Watson (2006) revisa la relación entre las artes y el cuadro de costumbres; Ruiz (2004) estudia la importancia del costumbrismo y la creación y revisión de tipos en el cuadro de costumbres venezolano; Diaz Seijas (1980), de un modo muy similar al de Doris Sommer, las relaciones entre la novela, la historia, y el costumbrismo en el proceso de creación de la nación venezolana. Asimismo, Velázquez Castro (2013) dedica una sección al análisis del cuadro de costumbres desde la construcción de las poéticas y la reglamentación de los cuerpos. Por otro lado, Peñas-Ruiz postula la teoría que el describir personajes nacionales en palabras crea un marco internacional tanto para el escritor como para el lector costumbrista (2016, p. 47).

[14] Entre estos factores podemos mencionar el crecimiento del público lector y la aparición de panfletos como un medio de expresión de ideas políticas propias y contestatarias.

[15] La adición de juicios subjetivos del autor en los trabajos de crítica literaria, por ejemplo, transformó las reseñas teatrales de Larra en textos costumbristas con una fuerte carga ficcional.

[16] A pesar del carácter seminal de los tipos desarrollados por los escritores barrocos del Siglo de Oro, el neoclasicismo adoptó una postura crítica frente a la estética que propuso el Romanticismo.

[17] El interés del romanticismo y del costumbrismo por lo regional y lo popular ha suscitado el interés de algunos críticos, quienes prefieren ver al costumbrismo como una corriente del romanticismo. Así, por ejemplo, Valera afirma: «[el costumbrismo] es el más sabroso fruto de una dirección magistral del Romanticismo que conducía atención y gusto hacia lo peculiar, característico, particular o indígena, ya que en lo autóctono e incontaminado adivinaba lo singular de cada nación o comarca» (Varela, 1969, p. 7). Otros críticos sostienen la importancia de este vínculo entre costumbrismo y romanticismo (Baquero Goyanes, 1949, pp. 95-96), pero lo refieren sobre todo al interés romántico por lo pictórico o lo pintoresco.

[18] Marcel Velázquez Castro (2005) incluye el siguiente esquema de oposiciones entre ambos autores. Pardo y Aliaga es europeísta, aristocrático, autoritario, hispano colonialista, moralista, estudioso, de estilo pulcro, posee burla ingeniosa, escasa fantasía o imaginación, incapacidad para incorporar la voz popular. Por su parte, señala sobre Segura: nacionalista, popular, democrático, criollo mestizo, no moralista, de talento natural, de estilo descuidado, chabacanería, de gran imaginación, inserta giros populares y refleja sentimientos (p. 38).

[19] El estudio de Luis Monguió sobre la poesía de Pardo y Aliaga, *Poesías de Don Felipe Pardo y Aliaga* (1974) proporciona una importante biografía y bibliografía, así como un profundo análisis de la filosofía literaria de este autor.

[20] Sobre este punto, Jorge Cornejo Polar (1997, pp. 152-154) señala la existencia de una poética del costumbrismo desarrollada en los «programas» de *El Espejo de mi tierra*.

[21] No podemos dejar de anotar que, si bien estas propuestas son claras en la producción teatral del escritor, estas no llegaron a un público muy amplio: solo podían ser leídas en el formato impreso o en las pocas representaciones que se desarrollaban en Lima y a las que no asistía la mayoría iletrada de la ciudad.

[22] En el caso de *Frutos de la educación* Pepita no es conquistada por Don Eduardo, sino por su fortuna; el inglés la descarta como esposa debido a sus costumbres mestizas. En *Una huérfana en Chorrillos*, el personaje principal no es salvado por el matrimonio con otro personaje, sino por la expectativa de un posible matrimonio en el distrito central de la ciudad.

[23] Entre estos personajes se puede apuntar, además, una contraposición en lo que refiere al poder patriarcal y el matriarcal. El personaje de Don Feliciano es una muestra de la decadencia en que cae el hombre —y con él el poder patriarcal— ante los caprichos de una mujer. Este tema es muy visitado en la escritura costumbrista, a propósito de la contaminación y vicios femeninos. La educación moral de la mujer era de absoluta importancia al ser ellas las responsables de la formación de los nuevos ciudadanos.

[24] Para un análisis del elemento afroperuano en el teatro de Pardo y Aliaga, véase Velázquez Castro, 2005.

[25] El uso de adjetivos calificativos, patronímicos significativos y planos contrastantes crea tipos que, sin perder su humanidad, son menos reales que los personajes de Pardo y Aliaga, pero mucho más representativos de la tipología social de mediados de siglo en Lima. Los personajes creados por Segura ofrecen, diacrónica y sincrónicamente, una mayor unidad al conjunto de sus cuadros como resultado inmediato de estas mismas reapariciones. Bartolo, el criado, va desarrollando su personalidad a través de los papeles que representa en cuatro cuadros consecutivos: «Bernardino Rojas», «No hay peor calilla que ser pobre», «Bartolo me saca de apuros» y «Yo converso con Bartolo». Don Antonio y Doña Rosita aparecen primero en «El té y la mazamorra», para luego reaparecer en «Un paseo al puente». El personaje de Don Serafín toma parte en los diálogos de «Las exequias», pero su caracterización está mucho más lograda en «El carnaval».

[26] Un análisis más minucioso sobre la figura de la «beata chismosa» se encuentra en el estudio de la obra realizado por Velázquez Castro (2013).

[27] Si bien se incluyen elementos del *Sí de las niñas* como la voluntad femenina y el poder de elegir, no se revisa el problema original por el que reclamaba Moratín: el peligro que representaban las viudas jóvenes y el repentino poder

económico que cobraban las mujeres a la muerte de sus esposos.

[28] Sin embargo, Emmanuel Velayos (2014) aborda a este autor desde un punto de vista conceptual y los códigos del mercantilismo.

[29] Ocurre de un modo similar con los bailes y danzas. En el cuadro «Bailes en palacio» la elección de los bailes denotará la preferencia por las costumbres importadas sobre las locales.

[30] Es decir, elaborar un documento que inserte a sociedad peruana en el horizonte moderno para, así, dejar de lado las lecturas orientalizantes y «extrañadoras» generadas por la subjetividad de algunos manuales del viajero europeos (Fuentes, 1867, pp. III-IV).

[31] Las citas de este texto se extraen de la versión en inglés *Lima, or Sketches* (1867).

[32] Se puede mencionar, además, la intención adicional de subrayar la jerarquía de las clases sociales y sus respectivas ideologías. En el caso de la clase alta, la preferencia por una vestimenta moderna europea y, en el caso de las clases populares, la predilección de las vestimentas tradicionales y locales.

[33] El uso de las ilustraciones y de elementos visuales en Fuentes se relaciona con la introducción de la litografía en el costumbrismo del siglo XIX, como bien lo describe María Esther Pérez Salas en su libro *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver* (2005). En muchos casos los cuadros costumbristas se escribían para ilustrar las pinturas o litografías costumbristas, y no a la inversa. Pérez Salas señala que «las pinturas de castas, las obras pictóricas, las figuras de cera, los biombos de la segunda mitad del siglo XVII así como las imágenes de la población captada por los pintores europeos que visitaron México» (p. 9), todas sirven para crear los estereotipos que aparecen en las obras de los costumbristas.

Novela de folletín: modernidad y público lector en la prensa (1843-1875). Los casos de Segura, Aréstegui, Portillo, Pérez y Dalmiro

Giancarlo Stagnaro
Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Universidad Tecnológica del Perú

La novela de folletín o la novela en serie es un género que se alimenta de múltiples heterogeneidades. Benedict Anderson la describe como parte del entorno familiar de la cultura urbana que surge con el siglo XIX y las posibilidades espectaculares que esta tenía para la representación de acciones simultáneas en un tiempo homogéneo y vacío (Anderson, 1991, p. 194), tal como lo define Walter Benjamin (cit. por Löwy & Turner, 2016, p. 85)[34]. Para Anderson, las comunidades sociales imaginarias de lectores producidas por estas yuxtaposiciones ficcionales se convertirían posteriormente en las naciones modernas (1991, p. 39). Por otra parte, dentro del amplísimo estudio editado por el teórico Franco Moretti en torno a la novela como forma predominantemente hegemónica de la literatura mundial, Daniel Couégnas considera la rápida expansión de la novela de folletín francesa y británica durante los primeros años del siglo XIX (Couégnas, 2006, pp. 325-335)[35].

Si bien en un primer momento probablemente colaboraron con la comunidad social imaginada en Europa fortaleciendo a sus autores más representativos[36], uno de los tantos dilemas de los países que surgieron al calor de las guerras de independencia hispanoamericana tiene que ver con el hecho de que las diversas historiografías sobre la literatura no suelen contemplar a las novelas de folletín como parte constitutiva de ellos y, en consecuencia, se les excluye de los debates sobre el origen de la novela[37].

Estos debates tienen que ver, necesariamente, con el concepto de literatura popular, según dos modelos: por un lado, el modelo europeo; y, por otro, el modelo local, conformado por proyectos intelectuales que respondían a intereses sociopolíticos bastante concretos y que «aprovecharon algunas de las fórmulas implementadas en los seriales mientras, a la vez, recogían material local de procedencia acentuadamente popular» (Cano, 2017, p. 45). Para ello, deben «absorber múltiples aportes rurales..., articulando [los proyectos] con otros para componer un discurso autónomo que explica la formación de la nacionalidad y establece admirativamente sus valores» (Rama, 1998, p. 74).

En esta suma de articulaciones y proyectos, surge la denominada «literatura popular» en Hispanoamérica y, con la misma lógica que imperó en otras latitudes, a la vez, en el Perú republicano posindependencia. De hecho, tendré en cuenta tres novelas de folletín que han venido captando la atención de la crítica peruana académica en años recientes: *Lima de aquí a cien años*, el díptico compuesto por las novelas por entregas «Lima de aquí a cien años» y «Cusco de aquí a cien años» (la primera escrita por Julián M. del Portillo y la segunda perteneciente a un anónimo «Carlos de A», ambas de 1843), *Gonzalo Pizarro* (Manuel Ascensio Segura, 1844) y *El padre Horán* (Narciso Aréstegui, 1848), más *Nurerdín-Kan* (Trinidad Manuel Pérez, 1872) y *Casada, virjen y mártir* (seudónimo «Dalmiro», 1875). Todas estas novelas parten de la especulación utópica hasta aterrizar en las conflictivas heterogeneidades de las que se alimenta precisamente este género popular.

1. Características del folletín peruano

Teniendo en cuenta todos los antecedentes ya mencionados, Marcel Velázquez[38], uno de los investigadores peruanos más acuciosos en lo que a este género se refiere, ha elaborado una lista de pendientes de los estudios literarios en relación con la novela de folletín peruana: a) serían una variable del romanticismo hispanoamericano, no obstante haber sido silenciadas o no tratadas con la pertinencia que merecen; b) los prejuicios de la crítica especializada anulan la visibilidad del género novelístico destinado a sectores populares; c) la expansión de este género en los países hispanos de América no ha sido lo suficientemente estudiada en conjunción con los procesos de modernización, creación de un nuevo público lector y como biotecnología fundamentada en ideologías tradicionales; y d) no existe un adecuado estudio de las novelas de folletín europeas ni de su legado (estructura, composición, temática e ideología) en la novelística hispanoamericana (Velázquez, 2010, p. 76)[39].

A pesar de estas visibles falencias en el campo cultural hispanoamericano, Velázquez indica que es posible indagar en la historia del género a partir de los paratextos de las novelas, esto es, el material relacionado que otorgan editores, publicistas o periodistas, para el caso de las novelas de folletín[40]. Por ello, postula que los primeros novelistas peruanos tenían incluso ideas confusas sobre su oficio, en el cual predominaba el lenguaje plástico costumbrista y convivían ideas neoclásicas, romanticistas o realistas. Además, la prensa es un actor fundamental al brindar un soporte para el debate sobre el género. Asimismo, se daría cuenta del surgimiento y construcción de una «república melodramática», esto es, una comunidad de lectores fascinados por el exceso pasional, la truculencia de historias y la crítica social. Por lo anterior, hubo una reacción de las élites letradas que buscaba desplazar a la novela de folletín de su lugar privilegiado (Velázquez, 2010, p. 76). O, de otra manera, la irrupción del folletín se erige como una época, «de una literatura más cercana al consumo popular. Se percibe, cada vez más, que la obra literaria es un producto destinado a un público masivo. El lector es un consumidor anónimo que está pendiente de las obras que le ofrece el mercado cultural» (Huarag, 2009, p. 126).

En suma, la novela de folletín tiene varias dimensiones que conviene revisar: a) es una forma que vincula lo popular y lo masivo bajo códigos melodramáticos; b) se asocia, como ya se ha dicho, al soporte de la prensa y por ello mantiene una conexión con el tiraje y la rápida circulación de los medios; c) representaría un factor que alentó la modernización sociocultural, aunque muchos de sus mundos representados y códigos retóricos fortalecían en muchas ocasiones una visión tradicional y jerárquica de la sociedad; d) alentó un nuevo público lector, compuesto por mujeres, jóvenes, artesanos y comerciantes: sujetos sociales que se liberaron así de los controles de la élite letrada; e) *El Comercio* se ocupó de difundir en la década de 1840 novelas de folletín de autores tanto peruanos como extranjeros (por ejemplo, la divulgación de *Los misterios de París*, de Eugène Sue, recién en 1845); y f) con el correr del tiempo, fue perdiendo influencia hasta que a fines del siglo XIX terminó afiliada a los sectores populares (Velázquez, 2010, p. 77).

Tanto las novelas de folletín como aquellas pertenecientes al sector letrado se distinguen no solo por el soporte material (prensa/libro), sino fundamentalmente por la caracterización del público lector y la imagen del escritor. En ese sentido, el público lector lo constituían sectores urbanos medios que leían fragmentaria y discontinuamente, mientras que el público de las novelas letradas se caracterizaba por su mejor educación y capacidad económica. Además, la imagen del escritor varía en cada caso: por un lado, el escritor de novelas de folletín, en teoría, vive de su escritura y participa de una visión desacralizada de la literatura, mientras que el escritor letrado confía en el poder de la palabra escrita y en el poder estético y moral de lo literario. Aunque ambos tipos de novelas, las de folletín y las «letradas», comparten más bien un horizonte político de carácter pedagógico, con el fin de transformar o socavar las nuevas sensibilidades que vienen emergiendo en el campo ideológico,

compiten en aspectos vinculados con la difusión y en ganar lectoría. De igual modo, ambas novelas establecen una serie de imágenes con las que se refieren a las comunidades étnicas y con las que diseñan una cartografía simbólica asociada a políticas sexuales que se convierten en obstáculos para la difusión de los procesos modernos (Velázquez, 2008, p. 202).

Veamos el debate por otros ámbitos. Otro de los libros que plantea la relectura de la novela de folletín y su influencia en la prensa es *El periodismo en la historia del Perú*, de Alberto Varillas (2008), aunque solamente desde el punto de vista histórico. Sobre la evolución de la novela de folletín, sostiene que su importancia se debe a sus aspectos formales, por lo cual atraía a los sectores populares a la lectura de diarios. «Era una forma de presentación, en la parte inferior de los periódicos, de un texto de carácter narrativo caracterizado por mantener el suspenso» (p. 267). Asimismo, Varillas resalta el hecho de que haya sido *El Comercio* el primer diario en el Perú que haya impulsado la publicación de las novelas de folletín. ¿Por qué este y no otro periódico? *El Comercio* se definía a sí mismo como «diario comercial, político y literario». «En un principio, su propósito fue simplemente comercial. Pronto tuvo que adaptarse a la realidad de aquellos años [las décadas de 1840 y 1850] y asumir claras posiciones políticas» (p. 256). La literatura que promovía *El Comercio* formaba parte de ese mensaje «comercial» que acentuaba la dinámica que quería imprimirle el diario a la vida económica y política peruana.

Por otro lado, para Víctor Goldgel, las novelas de folletín formarían parte de las «ficciones pedagógicas» con las que el escritor o periodista hispanoamericano pretendería educar a los sectores populares, objetivo final de los intentos de modernización que eran dirigidos por la élite criolla respecto a sus propios países. Goldgel establece que surge entonces la necesidad de «estar al día»: «Los periodistas destacan que el nuevo medio es el soporte material más propicio para entrar en contacto con la información y los conocimientos más recientes» (2013, pp. 59-60). No obstante, en la misma puesta en ejecución de esta idea, la institución del periódico contribuye a ensanchar aún más la distancia con la masa. De esta manera, las novelas se ocuparían no solo de narrar, sino además de moralizar y educar.

Sea como fuere, el tema no está cerrado aún para las novelas de folletín y, como señala Velázquez, la crítica especializada peruana aún no ha elaborado un mapa adecuado del género, principalmente porque —creemos— faltan juicios de valor y sobran prejuicios, que solo se disolverán no solo con el establecimiento de una genealogía latinoamericana, sino también por la relación que se pueda establecer con las novelas de folletín europeas. En relación con las ideas de novedad que proporciona Goldgel, la novela de folletín es ciertamente una manera de aproximarse a nuevos contenidos y discursos, con tal de educar al lector: por ejemplo, sobre los avances de la ciencia moderna, de la moda, las costumbres, la higiene. Por otro lado, para Varillas —así como para Velázquez— uno de los principales medios en difundir la novela de folletín es *El Comercio*, que destinaría la sección inferior del periódico a autores que correspondan con el perfil de consumidores por donde comenzaba a expandirse este medio periodístico. Del mismo modo, otros periódicos se hicieron presentes en la difusión y publicación de dichos textos literarios.

1.1. El caso de *Lima de aquí a cien años*: ¿primera novela de ficción futurista peruana?[41]

La novela de folletín *Lima de aquí a cien años* como unidad (tomo este término prestado de Elguera, 2009) se encuentra formada por dos textos distintos: «Lima de aquí a cien años», de Julián M. del Portillo, que salió publicada en 1843 en el diario *El Comercio* en tres entregas: los números 1213, 1241 y 1242, correspondientes al viernes 30 de junio, el martes 1º de agosto y el miércoles 2 de agosto, respectivamente; mientras que «Cusco de aquí a cien años», del anónimo Carlos de A., en los números 1216 y 1244, del lunes 4 de julio y el viernes 4 de agosto. La sexta parte se publicó en

setiembre del mismo año como suelto o independiente del periódico. A partir de la visión prospectiva del texto, esta novela de folletín sería considerada como una temprana muestra de ficción futurista en el Perú de mediados del siglo XIX[42].

Desde un punto de vista narrativo, el folletín se organiza a manera de envíos de misivas agrupadas en dos partes: «Lima de aquí a cien años», que recopila tres cartas firmadas por J.M.D.P. o Arthur (siglas que corresponden a las de Portillo), y «Cusco de aquí a cien años», dos cartas signadas por Carlos de A. En esta cronología, la sexta parte se extiende sobre todo a la ciudad de Lima y, en vez del contrapunto epistolar de las cinco entregas anteriores asistimos a un relato costumbrista por el paseo de Amancaes, lugar, por ese entonces, de distracción y esparcimiento de la élite limeña[43].

EL COMERCIO.

AÑO VI. Núm. 1,471. Lima Lúnes 13 de Mayo de 1844.

Para Inglaterra.

Para Londres en derechura.

Para Huacho, Huanchaco y Lambayeque.

Se flota

Para Cádiz, Marsella y Genova.

Se vende.

Para Inglaterra.

Para Huanchaco Pacasmayo y Lambayeque.

FOLLETIN.

Imagen 1. Portada *Lima de aquí a cien años*. Lima: Imprenta del Comercio, 1843.

Julián Manuel del Portillo, quien a la sazón contaba con 25 años cuando publica «Lima de aquí a cien años», adopta la persona de Arthur, miembro de la élite limeña, es transportado por un «jenio sublime y poderoso» e imagina en el futuro una Lima con una marcada influencia francesa. La ciudad de 1843 ha cambiado para bien cien años más tarde, en 1943, y se convierte en la ciudad del progreso[44]. Aunque ya no existe el Callao como puerto, se han construido unos diques donde los barcos encallan cerca de Lima. Hoteles con los más variados nombres hacen gala de la presencia cosmopolita en el país, dada su nueva condición portuaria.

Como una réplica a las cartas de Arthur, Carlos de A. publica «Cusco de aquí a cien años», texto regido por la exageración y el remedo de la cultura material de «Lima...». Con la publicación de la respuesta de Carlos de A., se puede colegir estas dos voces como autónomas una de la otra. Por un lado, Lima estaría signada por el cosmopolitismo, el diseño urbanístico occidental neoclásico y las relaciones comerciales internacionales; mientras que, por otro, el Cusco se encontraría marcado «por el orden derivado de la reinstauración del Imperio inca, una intensificación de los circuitos culturales y una arquitectura orientalista que reproduce en clave europea la alteridad» (Velázquez, 2008, p. 207).

Como cumpliendo los antiguos sueños forjados durante la época colonial, en este «Cusco de aquí a cien años» se produce el retorno de los antiguos gobernantes del Tawantinsuyo. El Inca ha regresado a regir la antigua ciudad imperial. El monarca Portanqui Inca[45] ha construido una pirámide enorme de tres kilómetros de alto y 225 pisos que aloja una enorme biblioteca con doce millones de

tomos, en una ciudad que aloja «ciento ochenta teatros [que] apenas dan abasto a la curiosidad pública. Tal es la armonía, y tal los acentos melodiosos de nuestra música, unida á la china, rusa y omaguacina que todas las noches se mueren de placer mil y mas personas» (Carlos de A., 1843b, p. 1). De igual modo, se anuncia un avance tecnológico que dejaría a un lado el aislamiento ancestral de los pueblos del país: «en la cima de los Andes se veía el continuo movimiento de los brazos telegráficos; hasta los cerros estaban cultivados y una población rica e industriosa parecida a un enjambre de abejas cosechaba á un tiempo los dones de Baco y Ceres» (p. 1).

Carlos de A. se siente muy orgulloso del progreso espiritual de su ciudad (los corruptos son físicamente castigados), y usualmente se burla de la perspectiva de Arthur del elogio de una Lima económicamente avanzada. Pero esta clase de representaciones también hace eco de los avances tecnológicos del futuro. Por ejemplo, la novela menciona un túnel que comienza en Arequipa, atraviesa un volcán y culmina dentro de la pirámide cusqueña; o el sistema de comunicaciones entre Lima y Cusco por vía aérea, mediante «coches aéreos» que funcionan a vapor, y que hacen posible el intercambio epistolar entre Arthur y Carlos de A. Todos estos elementos, de adelantos tecnológicos, intensificarían la búsqueda de una nación completamente integrada, paradójicamente, siguiendo el modelo de desarrollo inglés[46].

En ese sentido, la crítica ha señalado la influencia masónica tanto en Portillo como en la novela de folletín que escribió: la pirámide de Cusco resulta el caso más extendido[47], pero también el rol que cumple la masonería como entidad que proporciona cohesión social durante los primeros años de inestabilidad republicana[48]. La masonería se convirtió una práctica común entre los grupos letrados que participaron en el proceso independentista, y políticamente cobijaron un proyecto monárquico para el país que se replicaría en «Cusco de aquí a cien años», con la llegada de un inca al trono del Perú. De lo anterior se podría considerar si los masones peruanos venían planeando la restauración no solo del Tahuantinsuyo propiamente dicho, sino de sus valores intrínsecos, como una manera de ponerle fin al desorden y un rumbo a lo que debería ser el régimen republicano (o monárquico, en este caso). Una suerte de contraejemplo a lo que había sido la etapa de sucesivos caudillos en el poder que caracterizaba al periodo posterior a la Independencia.

En resumen, «Lima de aquí a cien años» y «Cusco de aquí a cien años» resultan dos libros distintos uno del otro. He señalado las principales características tanto de «Lima» como «Cusco»: dónde operan, cómo pretenden vincularse entre sí y sus respectivas políticas de representación; se puede deducir que, ficcionalmente, Lima aparecería gobernada por un grupo vinculado a la élite comerciante, mientras que en Cusco lo hace explícitamente Portanqui Inca, que acaba de plasmar una iniciativa que tiene como punto de partida el desvanecimiento de los dos protagonistas provenientes de «Lima» y «Cusco»[49]. Mientras en un caso la utopía se vincularía con el liberalismo comercial y los valores occidentales, en el segundo se hace explícito el regreso de un imperio incaico cuyo discurso se ocuparía de parodiar todos los supuestos logros alcanzados en «Lima de aquí a cien años». Este es en definitiva el inicio de la polémica: aparentemente la lectoría haría explícito su desconcierto en relación a la novela de Carlos de A., en particular con la restauración ficcional de los incas, y su supuesto retorno no sería más que una estrategia textual paródica del texto primario de Portillo: la pirámide y la estatua de D.J.M.P. (Don Juan Manuel Portillo) enfatizan el afán de burla en clave masónica de «Cusco de aquí a cien años».

Con el fin de cuestionar estos discursos, surge la pregunta de si la solución que planteaban muchos de los intelectuales y liberales de la época no era sino una consecuencia propia de lo caótico que habían significado estos primeros años de experiencia posindependentista para el Perú como nación continuamente ocupada (por españoles, argentinos y neogranadinos; posteriormente,

bolivianos y chilenos) o como nación de instituciones frágiles e inestables, que poco o nada había podido disfrutar de su independencia dado que siempre estaba en guerras, ya fueran internas o externas. Esta fragmentación en todo sentido hace posible el impulso utópico de superar la etapa anterior signada por la violencia. Por ello, Portillo habría compuesto «Lima de aquí a cien años», como respuesta frente a la anarquía imperante de su tiempo, pero, sobre todo, como la búsqueda de una alternativa frente a los excesos de la historia peruana reciente. De ahí la respuesta de Carlos de A., que, al plantearse como respuesta paródica a las pretensiones de Portillo, activa otra pulsión utópica latente: el regreso del Imperio incaico, que, según la crónica garcilasista, se postularía como la idea de orden frente al caos, el modelo a seguir para la naciente república peruana.

1.2. *Gonzalo Pizarro* y los antecedentes de la tradición novelística peruana

Esta novela de folletín, de Manuel Ascensio Segura (1805-1871), se constituiría en uno de los primeros ejemplos de interrelación entre la historia y la literatura del siglo XIX peruano. Su primera aparición se dio justamente como novela de folletín publicada también en el diario *El Comercio* durante mayo de 1844 y sus raíces se encontrarían, a la manera de intertexto, en la crónica garcilasista de *Historia general del Perú*, la segunda parte de los *Comentarios reales*. De dicha relación toma Segura los personajes, ciertos diálogos y el desarrollo teatral de la trama. En buena medida, para el caso de Gonzalo Pizarro, el formato episódico de la novela por entregas le otorgaría a la narración un efecto teatral gracias al suspenso y al mayor peso de los diálogos, aunque esto estaba subordinado, como era común en las novelas de las primeras décadas del siglo XIX, a su carácter didáctico.

La trama de esta novela se desenvuelve durante un suceso de la conquista del Perú: el enfrentamiento, tras la muerte del primer virrey Blasco de Núñez, entre Pedro de La Gasca y los conquistadores, por la promulgación de las Leyes de Indias (o Leyes Nuevas) de 1542, que en cierta manera cortaban los fueros de estos últimos. Para ello, cabe recordar que ya existía un cuerpo jurídico que databa del inicio de la conquista. Presionado por los informes de fray Bartolomé de las Casas, Carlos V dio las Leyes de Indias debido al abuso al que los conquistadores sometieron a los pueblos indígenas sojuzgados. Al mismo tiempo, con la dación de las leyes se pretendía acentuar el dominio de la Corona en los territorios conquistados. En ese sentido, el conflicto de la novela se ambientaría en la relación entre Gonzalo Pizarro, su maese de campo Francisco de Carvajal (caracterizado por su excesiva crueldad) y el oidor Diego de Cepeda, quien traicionaría a ambos. En la novela, Pedro de la Gasca se dirige a Lima y en el camino envía una carta junto con otra del emperador en la que este último les otorgaba el perdón a todos los rebeldes siempre y cuando aceptaran la autoridad real, pero es apresado y procesado por Cepeda. Él mismo firma las sentencias de muerte y requiere a Gonzalo Pizarro su signatura de la orden. En tanto, el único personaje femenino de la novela, María Calderón (antigua amante de Pizarro que actúa contra él por despecho y venganza), le suplica a Pizarro por su hermano, que había participado en el complot; este, apresado junto con La Gasca, es igualmente condenado a muerte.

La historiografía literaria suele reparar más en las contribuciones de Ascensio Segura a la dramaturgia peruana que en la novela de folletín propiamente dicha. Ante tal vacío se publicó por primera vez, recién en 2004, *Gonzalo Pizarro* en formato de libro impreso. En dicha edición participó el reconocido crítico y profesor Ricardo Silva Santisteban, quien se ocupó de confeccionar las notas y componer el texto para su mejor lectura. Entre otras cosas relacionadas con el auge de la novela histórica de William Scott y su *Ivanhoe*, Silva Santisteban señala dos asuntos primordiales: que la novela *Gonzalo Pizarro* marcaría el punto de partida a la narrativa histórica en el Perú y que se asemejaba a la estructura de una «tradición». Así como Palma la definió, Segura se adelantaría al

afamado autor de las *Tradiciones peruanas* como precursor del género (Silva Santisteban, 2004, pp. 7-11).

El dramaturgo había ejercido el servicio militar años antes, incluso luego de haber participado en la Batalla de Ayacucho en 1824. Ascendió a capitán en 1831 y a oficial de la guardia nacional en 1842. Lo llamativo es que durante los años de la Confederación Peruano-Boliviana, Ascensio Segura se vuelve anticonfederado y, en líneas generales, antimilitarista, tal como lo muestra la pieza *El sargento Canuto*. Se retiró del servicio activo y se incorporó a la burocracia estatal, como muchos de sus personajes. Asimismo, junto con Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868) se convertiría en uno de los principales escritores costumbristas: desfilan tanto por sus obras de teatro como por sus artículos una serie de personajes verídicos como «empleados públicos, chismosas de barrio, alcahuetas, militares fanfarrones» (Pulido, 2012, p. 223).

Gonzalo Pizarro se publicó entre el 13 y el 20 de mayo de 1844. En el tercer capítulo se pueden leer las intenciones del autor respecto a la denominación «novela», que resumen los propósitos de su escritura: revelar la equivalencia entre pasado y presente de la nación peruana:

> No es el deseo de adquirir nombradía literaria, ni de ostentar conocimientos, que estamos muy distantes de tener, lo que nos ha obligado a tomar la pluma para redactar esta novela. Nuestro intento ha sido únicamente presentar en ella un breve extracto de la historia de nuestra patria hasta la época de Gonzalo Pizarro, adornándola con algunas situaciones dramáticas, sacadas de ella misma, a fin de hacer más popular y agradable su lectura. También desearíamos que este nuestro trabajo, mal urdido y peor desempeñado, pudiese servir de estímulo para que muchos de nuestros compatriotas de más capacidad y luces que nosotros, ejercitasen tan bellas cualidades sacando a luz las discordias civiles de nuestros padres, que se presentan abundantemente a este género de composiciones (Segura, 2004, p. 22).

EL COMERCIO.

AÑO VI. Núm. 1,471. Lima Lúnes 13 de Mayo de 1844.

Imagen 2. *Gonzalo Pizarro* en *El Comercio*, 13 de abril de 1844.

En ese sentido, el propósito didáctico o educativo informa a la comunidad lectora: se debe «popularizar» la historia nacional como una manera de acercarla a grandes estratos de la población. Se puede, por tanto, establecer paralelos entre la anarquía vivida de los primeros años del virreinato con la propia de la época posindependencia, en la que se suceden caudillos en el poder, uno tras otro.

Silva Santisteban tiende a incluir comentarios de autores y críticos profesionales que esbozaron aproximaciones a esta novela, aunque casi siempre tratándola en segundo plano en comparación con el resto de la obra de Ascensio Segura. En primer lugar, Ricardo Palma, quien la calificó de «lijero ensayo» (2003, p. V). Luis Alberto Sánchez, en segunda instancia, sostiene que el estilo del autor apenas si alcanza mediana altura expresiva y nula capacidad investigatoria (1976, p. 64). Más cautelosa resulta la observación de Alberto Varillas, quien indica que *Gonzalo Pizarro* desarrolla temas que Segura no conocía bien, pero que le permiten esbozar un argumento de corte folletinesco (1964, pp. 58-59).

La crítica literaria de nuestros días considera que *Gonzalo Pizarro* establece distintas coordenadas de lectura que superan los parámetros anteriormente establecidos, como el hecho de rescatar la diferencia de la protagonista femenina y cuestionar la validez de las alegorías nacionales en función de los romances privados. Otra coordenada establece la relación entre lo que se podría denominar el texto primordial o fuente —la *Historia general del Perú*— y la narración propiamente dicha, al analizar la manera en que son tratados lugares, tiempos y personajes.

Así, en «Falsos romances: anarquía y sociabilidad en *Gonzalo Pizarro*», José Miguel Herbozo (2009) plantea que las prácticas privadas y públicas se encuentran vinculadas y afectan las relaciones de poder entre los personajes. La anarquía de las prácticas privadas —la relación entre Gonzalo Pizarro y María Calderón, y la manera en que, motivada por la venganza, ella establece una alianza y amorío con Cepeda— se traduce en la de las públicas, en el sentido de apelar a la piedad del conquistador cuando van a ajusticiar al hermano de Calderón. «El triunfo de la traición se debe […] a que la rebelión de Pizarro quebrantaba un orden previo —el colonial— de cuyas formas sociales nadie se había alejado antes. En esas condiciones, la misma rebelión de Pizarro establece involuntariamente las claves de su desaparición» (p. 84).

De igual modo, en «*Gonzalo Pizarro*, la primera novela histórica peruana», Begoña Pulido Herráez forja una filiación entre los textos del Inca Garcilaso y Manuel Ascensio Segura, en el sentido de lo que anhelaba Ricardo Silva Santisteban sobre esta novela por entregas (2004, pp. 10-11). En ese sentido, Pulido apela a la «crítica oblicua» que existiría hacia los gobiernos autoritarios cuando el oidor Cepeda defiende los regímenes de terror: «Los acontecimientos son interpretados como consecuencia de los principios morales que caracterizan y definen a los distintos personajes: la ambición, la crueldad, la traición, la fidelidad, la soberbia». Esta novela de folletín se orientaría sobre todo a disponer paradigmas éticos en tiempos de convulsión y caos (Pulido, 2012, pp. 238-239). Por otra parte, señala que en vez de buscar las carencias o fallas en la obra —como el resumen de hechos históricos o la inconexión entre los capítulos—, habría que observarlas como búsquedas de un modelo narrativo que aspire a una producción novelística madura (p. 240).

1.3. *El padre Horán*: el primer paso hacia la consolidación de un nuevo paradigma

La novela del cusqueño Narciso Aréstegui (Huaro, 1823 - Puno, 1869), *El padre Horán* (1848), se basa en hechos reales, cuando en 1836 Cusco fue sacudido por la noticia de que el padre confesor Eugenio Oroz había asesinado a una joven expenitente suya, Ángela Barreda. En este punto, vale la pena recordar que por lo general noticias de ese tipo, las cuales solían despertar el interés repentino de la población, pasaban a formar parte del amplio repertorio (compuesto por crónicas judiciales o crímenes) de periodistas y de escritores de novelas de folletín. Por otro lado, paralelamente, el año del crimen de Barreda marca el inicio de la Confederación Peruano-Boliviana, lo que le otorga a este hecho inicial un marco político trascendental: el Cusco, de abiertas simpatías por Agustín Gamarra (rival de Santa Cruz), es ocupado por fuerzas bolivianas y los soldados en dicha ciudad querían llevarse la imagen del Señor de los Temblores a Bolivia[50]. En respuesta a dicha acción, el pueblo

cusqueño inicia una resistencia pacífica que desencadena los eventos que enmarcan la ficción novelesca (Velázquez, 2004).

El padre Horán es una de las pocas novelas que triunfó en los gustos del público lector y se consolidó como uno de los primeros textos republicanos que revelaban la problemática indígena en toda su dimensión. Fue publicada en el diario *El Comercio* desde el 21 de agosto hasta el 30 de diciembre de 1848. Al final, la suma de entregas arrojó un resultado de 88 partes o «capítulos», los cuales solían aparecer en el extremo inferior de una o de las dos primeras páginas del diario. Pronto se convirtió en la de mayor lectoría. Incluso resulta altamente probable que haya incentivado la renovación de suscripciones del diario y la prorrogación del propio relato. Como dato curioso, el nombre de Narciso Aréstegui solo apareció en la última entrega, «hecho que revela la poca importancia de la identificación del autor en el proceso de consumo del bien simbólico (novela de folletín), más aún tratándose de un autor que realizaba sus primeros pinitos en el oficio» (Velázquez, 2008, p. 209). Inmediatamente después de su publicación, la imprenta de *El Comercio* publicó en un solo volumen la novela (Leavitt, 1932, p. 2). Setenta años después, la novela apareció en seis volúmenes, en conmemoración del quincuagésimo aniversario de su publicación.

La edición que reseñaré es de 1969, con introducción de Augusto Tamayo Vargas. No obstante, la perspectiva biografista dominará el caudal de interpretación de dicha novela serial hasta 1982, cuando Nello Sánchez Dextre publica *Aréstegui y la novela peruana*, que relata su relación con el Cusco —donde fue prefecto— y analiza de manera pormenorizada su producción literaria. En *Una visión urbana de los Andes* (1991), Efraín Kristal, crítico literario reconocido por ser amplio conocedor de la carrera literaria de Mario Vargas Llosa, sostiene que *El padre Horán* parte de un indigenismo asociado con el paternalismo moral y económico según el cual el Estado debía proveer a los indígenas, y que se asociaba con la agenda que propugnaban los liberales, entre los cuales se encontraba el presidente Ramón Castilla (Kristal, 1991, pp. 37-64). Al año siguiente, aparece la tesis doctoral de Lisa Braverman, quien califica a Aréstegui como un «escritor revolucionario» (1992, p. 205), y vincula a *El padre Horán* con su sucesora, *Aves sin nido*, la novela de Clorinda Matto de Turner.

Por otro lado, debido a los estudios iniciados en torno a las novelas peruanas de folletín desde 2004, se ha venido abordando *El padre Horán* desde diferentes perspectivas: a partir del estudio de la locura, con Foucault y Agamben; desde su rol como iniciadora de la heterogeneidad literaria; en cuanto a su papel de antecesora a las preocupaciones sobre la educación de las mujeres; en la referencia a su carácter de «novela gótica», por la presencia en las novelas de folletín peruanas de esta corriente literaria iniciada por los autores ingleses; o por la presencia del elemento judaico como constitutivo arquetípico de la «maldad», al considerarse como un elemento foráneo. A continuación, explicaré cada una de estas perspectivas que refrescan la visión sobre esta particular novela de folletín.

Quiero empezar por las consideraciones de Velázquez, que tienen mucha incidencia en la aparición de estudios recientes acerca del folletín. En este sentido, los tres aspectos que se proponen relevantes son los siguientes: el estudio de la configuración de memorias de personajes subalternos; la sexualidad y la reproducción social que se formaliza en las uniones amorosas al interior del texto; y las imágenes de lectura en el mundo representado (Velázquez, 2008, p. 210). Estas consideraciones ponen de manifiesto que nos encontramos frente a un texto que posee múltiples niveles de lectura y que superan la recepción inicial de constituirse tan solo en la primera novela indigenista.

En su tesis doctoral, Edward Chauca (2012) hace hincapié en la locura que afecta a dos personajes: doña Casimira y don Simeón, afectados de una u otra manera por las guerras de independencia y sus consecuencias: uno resulta estafado por un prestamista y la otra perdió a su marido en la batalla de Junín. Debido a que tienen que enfrentar la desgracia y la ignominia, la familia de Simeón decide morir por su propia mano envenenándose, mientras que Casimira comete dos cosas terribles: abandona a su hija pequeña y la mayor adolescente deviene en víctima de tuberculosis y muere. Por consiguiente, la novela plantea una crítica a las políticas de ciudadanía surgidas en el seno del nuevo Estado, incapaz de hacerse cargo de las tragedias particulares de gente como Casimira y Simeón. Chauca se plantea la cuestión de si este desamparo al que se ven sometidos los destinos de numerosos peruanos tiene que configurarse como responsabilidad inmediata de las autoridades que ahora deben comenzar a construir un Estado siquiera proteccionista (pp. 34-36).

A su vez, Rolando Álvarez indica que podría considerarse *El padre Horán* antecesor del concepto de heterogeneidad literaria esbozado por Antonio Cornejo Polar. A contrapartida de lo que sostiene Braverman, la novela le otorga el privilegio de hablar «castilla» al misti (el otro), no al indio: el misti habla en representación del indio, lo cual realzaría la diferencia indígena en sus condiciones heterogéneas frente a la lengua dominante. Álvarez cuestiona entonces el hecho de que se constituya en la primera novela en representar cabalmente al indígena peruano. Bajo esa premisa, «los indios representan el mundo lumpen, el basamento de una columna de clases en la que los blancos, quienes hablan en 'castilla', no están exentos de diferencias, sino que, por el contrario, son violentamente marcados por su ralea» (Álvarez, 2014, p. 144).

En tanto, desde la perspectiva de los estudios sobre el papel de la mujer en el siglo XIX, Mercedes Mayna Medrano aborda el rol que desempeñan en la novela las beatas, ejemplificadas por Bríjida. La beata posee un discurso tradicional eclesial-fanático y, al mismo tiempo, un claro discurso antipatriarcal secular. En el capítulo del 16 de octubre, «El cuarto de Bríjida», la beata indica: «Algo he de hacer en pró de mi sexo […] yo las aconsejo para que no se dejen avasallar [...] pues los maridos son unos reyes chiquitos». No es en sí un discurso feminista, y Mayna Medrano pone acento en esta cuestión. De hecho, «la imagen negativa que se proyecta de esta beata debe ser uno de los primeros intentos de imaginarse a la nueva mujer moderna y futuro ángel del hogar» (2006, p. 99), con lo cual queda establecido cómo funcionaba la sujeción femenina de un dominador más espiritual a otro más material a mediados del siglo XIX.

Posteriormente, Elton Honores enfatiza el hecho de que a partir del ejemplo de novelas como *Los misterios de París*, de Eugène Sue, se trasladan a la novela peruana ciertos tópicos del gótico que anteceden a la publicación de la novela. La figura del propio Horán, los crímenes que aparecen, la caracterización de este y de Bríjida, el maniqueísmo al momento de representar al buen religioso (Fray Lucas) versus el mal religioso (Horán), la muerte del usurero Tadeo, más la tarea de crear suspenso en 88 entregas suponen, por un lado, un conocimiento de la concepción balzaciana de la novela y, por otro, el trasplante de elementos góticos propios de la novela de folletín inglesa que se decantan en un producto apto para consumir por la masa lectora, ávida de relatos caracterizados por la tensión dramática y los hechos violentos. Se recuperaría, comenta Honores, un sentido y postura «liberal» que la propia ficción se ocupa de actualizar (2011, p. 78). Ciertamente, dado el éxito de *El padre Horán* entre los lectores tanto cusqueños como limeños, en este caso se comprobaría la tesis de Anderson sobre la idea de una «comunidad imaginada», puesto que lo que caracteriza a dicha comunidad social es el mismo horizonte de lectura configurado por tópicos góticos: no solo en cuanto a la presencia de elementos terroríficos o las transgresiones de carácter moral, sino también

en la búsqueda de un nacionalismo particular que sea capaz de subvertir el orden político vigente (Anderson, 1991, p. 58, n. 10).

En adición, Velázquez vuelve a brindar un microanálisis de la figura del judío en la novela andina. La presencia del Judío Errante en la prensa internacional y varios textos narrativos tanto orales como escritos de la época colonial, entre otros factores, se entremezclaron y dieron a luz estructuras melodramáticas que articulaban la representación literaria sobre los judíos en escenarios propiamente andinos. Básicamente, estos eran presentados como personajes codiciosos y avaros, poseedores de un deseo sexual desbordado; lo cual les solía acarrear la expulsión por parte de la comunidad social imaginada (Velázquez, 2016, pp. 202-203). En la novela se describe a Tadeo, un prestamista judío considerado como «mal necesario», puesto que la comunidad tiene que soportar su avaricia, sus abusos e impertinencias, aunque este les brinde del dinero para subsistir. Sin embargo, Tadeo es encerrado en una celda, por lo que sufre una muerte brutal una vez que los cusqueños se rebelan al conocer la noticia de que el Señor de los Temblores sería trasladado a Bolivia (pp. 209-214).

1.4. Otras novelas de folletín

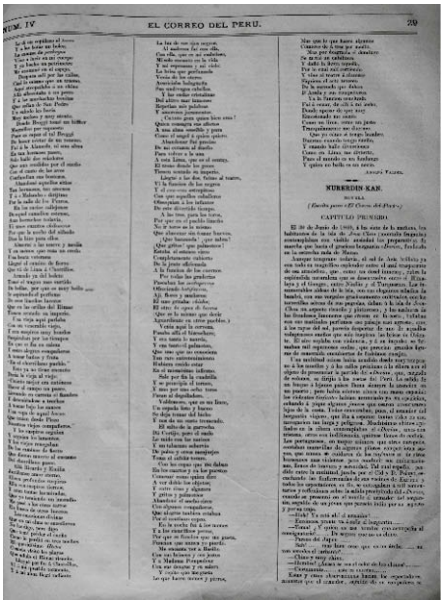
El Correo del Perú (1871-1878) se convirtió en uno de los medios que, impulsados por el auge económico del guano y los discursos modernizadores postulados por el Partido Civil en el poder, se ocupó de fomentar la publicación de novelas de folletín, especialmente las escritas por mujeres periodistas y escritoras, quienes comienzan a introducir otras temáticas en la novelística peruana, como la vida privada y doméstica (Denegri, 1996, p. 33). Un ejemplo de esta novelística sería *Casada, virjen y mártir* (1875), del seudónimo «Dalmiro» (Federico Flores Galindo, 1846-1905). Otra vertiente trataría sobre la diversidad de sujetos dentro de la propia heterogeneidad peruana, como la novela sobre la inmigración china *Nurerdín-Kan* (1872), del periodista y escritor trujillano Trinidad Manuel Pérez (Zevallos, 2018, p. 116, y reedición de 2020).

Casada, virjen y mártir está compuesta por trece capítulos y un epílogo, presentados en tres entregas de *El Correo del Perú.* Su trama, basada supuestamente en hechos reales, es sencilla: la historia de Clotilde, huérfana al cuidado de su tía española Melchora Vásquez, que queda despechada por el padrino de Enrique, joven huérfano al igual que Clotilde, quien se había casado con otra mujer. Un joven médico, Laurencio García, había atendido a la tía en su lecho de muerte y se enamora de Clotilde. Finalmente, y a su vez despechada porque Laurencio se había casado, esta última decide casarse con Enrique, aunque finalmente muere. Lo único que le queda a Clotilde es vestir hábitos de monja manteniendo su virginidad; de ahí el título de esta novela de folletín. Esta novela aborda la proximidad con la servidumbre afrodescendiente, la identificación con los valores prehispánicos (la protagonista canta yaravíes) y la posibilidad de que ambos huérfanos sean hermanos, con lo cual se transgrediría la opción del matrimonio. «La alusión a una imagen de martirio de Clotilde se consagra al verse negada a la felicidad, pues está condenada a padecer en el matrimonio; en consecuencia, el autor condena la subordinación de la mujer en la vida conyugal y reafirma que aun negándose a ese destino es infeliz» (Zevallos, 2008, p. 3).

Imagen 3. Cabecera de *El Correo del Perú*.

Por otra parte, *Nurerdín-Kan*, también publicada en las páginas del *Correo del Perú*, trata de incorporar al sujeto asiático dentro del ya de por sí problemático imaginario colectivo nacional. Los chinos arribaron al Perú, en parte por la escasez de mano de obra en las haciendas y plantaciones, así como también por la explotación del guano, base de la economía nacional en esos años (Wang, pp-6-8). Dicha inmigración, iniciada a partir de 1849, no obstante, no fue gratamente recibida por las clases populares, que vieron con recelo y desconfianza el crecimiento inicial de los migrantes. Tampoco fue grata para los propios migrantes, que venían al país en condiciones de opresión y miseria para trabajar en las haciendas.

Esta novela se publicó en 21 capítulos que representaron 29 entregas del periódico. A pesar de permanecer inconclusa, la trama, que se desarrolla entre 1860 y 1861, parece sacada de las novelas de aventuras combinadas con elementos melodramáticos locales. En el puerto de Macao, y ante la muerte de su amada Ofelia, el indio Nurerdín-Kan decide embarcarse en un barco italiano que lleva a los chinos hacia el lejano puerto del Callao, aunque estos son llevados en condiciones infrahumanas. Ante los abusos de los marineros genoveses, Nurerdín-Kan participa en el amotinamiento de los chinos, duramente reprimido. Ya en el Perú, Nurerdín y su compañero Asén son recibidos por Remigio Trueba, dueño de la próspera hacienda Las Palmas, y su hijastra Rosa, quien le hace recordar a Nurerdín a su amada Ofelia. Pronto los chinos y el indio se incorporan al dominio del sujeto criollo, ante la suspicacia de bandoleros afrodescendientes e indígenas que reaccionan con violencia frente a la presencia de los denominados «chinos macacos». Tal era la condición de superioridad que sentía el sujeto afroperuano frente al sujeto asiático y que se aprecia en la novela mediante las disputas constantes ante la mirada «fuera de escena» del sujeto criollo. Curiosamente, se canceló la publicación de la novela debido a supuestas presiones de parte de los hacendados y empresarios guaneros por considerar a esta novela «contraria a los intereses nacionales»[51].


NÚM. IV EL CORREO DEL PERÚ. 29

NURERDIN KAN.

NOVELA

(Escrita para «El Correo del Perú.»)

CAPÍTULO PRIMERO

Imagen 4. Novela *Nurerdin Kan.* En *El Correo del Perú*, año II, número IV. Lima, sábado 27 de enero de 1872.

Con un conjunto de estudios profundos como el del crítico Johnny Zevallos se inicia una serie de interesantes posibilidades sobre lo que significa la obra de Trinidad Manuel Pérez para el Perú, en el sentido de reivindicar las luchas sociales y traer a colación a determinados actores que no tenían representación literaria: los artesanos, los bandoleros y los jornaleros chinos, esto es, «agentes populares que buscaban una voz en nuestras letras» (2018, p. 134; 2020, pp. XIII-LXVII).

2. A MODO DE CONCLUSIÓN

Hay que reconocer un hecho ineludible: el interés que ha despertado la novela de folletín en el Perú, sobre todo en jóvenes críticos. Esto se debe en buena medida a la cada vez más notoria influencia de las culturas populares. Por ello, los analistas actuales encuentran en estos textos y novelas una perspectiva fresca y diferente sobre la producción de imaginarios durante el siglo XIX. Antes la mirada de la crítica se ejercía por encima del hombro, al estipular en las publicaciones en periódicos de dicha época una diferencia entre cultura alta (lo letrado) y cultura baja (lo popular). Lo válido entonces residía en estudiar lo letrado en detrimento de lo popular: las publicaciones masivas no eran del interés de nadie, salvo de los bibliógrafos. Con la llegada del siglo XXI y la masificación de las nuevas tecnologías que, curiosamente, también llevan a cabo la misma operación serial, encontrar antecedentes de actitudes actuales en otros medios y formatos se volvió un redescubrimiento de libros que, a pesar de no contar con la calidad narrativa necesaria, eran objeto de estudio. Hoy tenemos una cantidad de tesis y artículos muy logrados sobre la novela de folletín[52]. Hace falta reunir esos estudios y volverlos a publicar, como una manera de mostrar que se intenta teorizar sobre la novela de folletín en el Perú y, por qué no, en América Latina.

Ahora, si las condiciones históricas permitieron su publicación, cabría hacerse la siguiente interrogante: estas tres novelas de folletín tienen un hilo conductor: el experimento de la Confederación Peruano-Boliviana (1836-1839), tanto en sus vertientes utópica y satírica (*Lima a cien años* como unidad) como en la vertiente realista (*El padre Horán*) e histórica (*Gonzalo Pizarro*). Asimismo, hay que reconocer que, de una u otra manera —explícita o subyacente—, se puede constatar que las políticas propuestas por la Confederación influyeron en la filiación de este género literario en el país. De todas formas, se debería seguir investigando y revisando periódicos de esos años para encontrar esta conexión, con lo cual las influencias culturales del periodo 1836-1839

generarían amplias consecuencias para la etapa de formación de la novelística nacional. Las novelas de folletín posteriores responden a otras preocupaciones que corresponden al ámbito de la aparente superación de la anarquía de los primeros años de la República, como el contexto explícito de la migración en *Nurerdín-Kan*; o con el debate del rol de la mujer y la incorporación de sujetos afroperuanos a la trama narrativa en *Casada, virjen y mártir*.

Finalmente, también se debe volver a hacer hincapié en que la literatura peruana ha dado un paso importante en el estudio de una producción novelística que ha estado descuidada por mucho tiempo. Como señala Velázquez, se trata de verificar la producción de identidades y demandas «mediante utopías urbanísticas y códigos melodramáticos» (2008, p. 218), en un sector del mundo andino, en el seno de la cultura letrada. Este prodigioso revoltijo de puntos de escape rebosa de una riqueza conflictiva (la heterogeneidad). En esa retroalimentación, las novelas de folletín se revelan como un frente definitivo del cual es posible sacar importantes conclusiones sobre la dinámica entre lo letrado y lo popular en el siglo XIX.

Bibliografía

Aguirre, Carlos & Carmen McEvoy (2008). *Intelectuales y poder. Ensayos en torno a la república de las letras en el Perú e Hispanoamérica (ss. XVI-XX).* Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

Alkon, Paul (1987). *Origins of Futuristic Fiction.* Athens: University of Georgia Press.

Álvarez, Rolando (2014). De Narciso Aréstegui a Antonio Cornejo Polar. Antecedentes contextuales del concepto de heterogeneidad literaria. *Valenciana, 7*(14), 141-171.

Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.

Aréstegui, Narciso (1969 [1848]). *El padre Horán. Escenas de la vida del Cuzco*. Notas e introducción de Augusto Tamayo. Lima: Universo.

Armas Asín, Fernando (1998). *Liberales, protestantes y masones. Modernidad y tolerancia religiosa.Perú siglo XIX.* Lima: PUCP.

Batticuore, Graciela (2005). *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina, 1830-1870.* Buenos Aires: Edhasa.

Bonifaz, Carlos & Wiley Ludeña (2006). Sobre esta sección. Portillo, Julián Manuel de. *Lima de aquí a cien años*. Primera parte. *Urbes*, 3, 267-298.

Braverman, Lisa (1992). «Social Realism and Indigenista Elements in Early 19th-Century Peruvian Narrative Fiction: Narciso Arestegui's El Padre Horán» (tesis doctoral). Universidad de Nueva York.

Cano, Luis C (2017). *Los espíritus de la ciencia ficción. Espiritismo, periodismo y cultura popular en las novelas de Eduardo Holmberg, Francisco Miralles y Pedro Castera*. Chapel Hill: Universidad de Carolina del Norte.

Carrillo Pastor, Giuliana (2009-2010). El texto intruso en *Lima de aquí a cien años*. *BIRA*, 35, 41-65.

Castro Olivas, Jorge Luis (2011). *El secreto de los libertadores: sociedades secretas y masonería en el proceso de emancipación peruano. La Logia Lautaro en el Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Cornejo Polar, Jorge (2001). *El costumbrismo en el Perú. Estudio y antología de cuadros de costumbres*. Lima: Petroperú.

Couégnas, Daniel (2006). Forms of Popular Narrative in France and England: 1700-1900. En Franco Moretti (ed.), *The Novel. V. 1: History, Geography, and Culture* (pp. 313-335). Princeton: Princeton University Press.

Chauca, Edward (2012). «El lugar de la locura. La construcción de la nación desde lo insano en la narrativa peruana» (tesis doctoral). Los Ángeles, Universidad de California.

Chocano, Magdalena (2010). Lima masónica: las logias simbólicas y su progreso en el medio urbano a fines del siglo XIX. *Revista de Indias, 70*(*249*), 409-444.

Dalmiro (1875). *Casada, virjen y mártir*. *El Correo del Perú, XX-XXII*.

De A. Carlos (1843a). *Cusco de aquí a cien años* [primera entrega], *El Comercio*, 1216, martes 4 de julio, p. 3.

De A. Carlos (1843b). *Cusco de aquí a cien años* [segunda entrega], *El Comercio*, 1244, viernes 4 de agosto, pp. 1-2.

Del Portillo, Julián Manuel (1843a). *Lima de aquí a cien años* [primera entrega], *El Comercio*, 1213, viernes 30 de junio, pp. 1-4.

Del Portillo, Julián Manuel (1843b). *Lima de aquí a cien años* [segunda entrega, primera parte], *El Comercio*, 1241, martes 1 de agosto, pp. 1-2.

Del Portillo, Julián Manuel (1843c). *Lima de aquí a cien años* [segunda entrega, segunda parte], *El Comercio*, 1242, miércoles 2 de agosto, pp. 1-2.

Del Portillo, Julián Manuel (1843d). *Lima de aquí a cien años* [tercera entrega]. Lima: Imprenta de El Comercio.

Del Portillo, Julián Manuel (2014 [1843]). *Lima de aquí a cien años*. Edición y estudio preliminar de Marcel Velázquez. Lima: Casa de la Literatura y Editorial San Marcos.

Del Portillo, Julián (2020). *Lima de aquí a cien años*. *Amor y muerte*. *El hijo del crimen*. Edición de Christian Elguera. Lima: MyL ediciones.

Denegri, Francesca (1996). *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

Elguera, Christian (2009). Diálogo, historia y utopía. *Lima de aquí a cien años* como unidad y la idea de nación. *El Hablador*, 16. http://www.elhablador.com/est16_elguera1.html. Fecha de consulta: 22 de setiembre de 2020.

Frau Abrines, Lorenzo & Rosendo Arús y Arderiu (1891). *Diccionario enciclopédico de la masonería con un suplemento seguido de la historia general de la orden masónica.* La Habana: La Propaganda Literaria.

Garcilaso de la Vega, Inca (1962). *Historia General del Perú. Segunda parte de los Comentarios Reales*. Lima: UNMSM.

Genette, Gérard (1997). *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Geoffroy-Chaîteau, Louis-Napoleón (1836). *Napoleón et la conquête du monde: 1812 á 1832.* Paris: H.-L. Delloye.

Glave, Luis Miguel (2004). *La república instalada. Formación nacional y prensa en el Cusco, 1825-1839.* Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Estudios Peruanos.

Goldgel, Víctor (2013). *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Haywood Ferreira, Rachel (2011). *The Emergence of Latin American Science Fiction.* Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Heffes, Gisela (2008). *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Herbozo, José Miguel (2009). Falsos romances: anarquía y sociabilidad en *Gonzalo Pizarro* de Manuel Ascensio Segura. *Boletín del Instituto Riva-Agüero, 35,* 67-88.

Holguín Callo, Osvaldo (1994). *Tiempos de infancia y bohemia: Ricardo Palma, 1833-1860.* Lima: PUCP.

Holmberg, Eduardo L (2006 [1875-1876]). *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*. Pablo Crash Solomonoff, editor. Buenos Aires: Colihue.

Honores, Elton (2011). *El padre Horán* (1848), de Narciso Aréstegui: un romance nacional bajo la forma de la novela gótica en la prensa decimonónica. *Ínsula Barataria. Revista de literatura y cultura, 9*(12), 55-81.

Huarag Álvarez, Eduardo (2009). Siglo XIX: La literatura peruana en proceso y la necesidad de replantearse la situación de los otros en la escena nacional. *Boletín del Instituto Riva-Agüero, 35*, 117-140.

Isaacs, Jorge (1898 [1867]). *María. Novela americana*. París: Garnier.

Kristal, Efraín (1991). *Una visión urbana de los Andes.* Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

Laera, Alejandra (2004). *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Lander, María Fernanda (2003). *Modelando corazones. Sentimentalismo y urbanidad en la novela hispanoamericana del siglo XIX*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Leavitt, Sturgis (1932). *A Tentative Bibliography of Peruvian Literature*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.

López Albújar, Carlos (1958). *Masones y masonería en el Perú*. Lima: Politécnico Nacional José Pardo.

Löwy, Michael (2016). *Fire Alarm: Reading Walter Benjamin's «On the Concept of History»*. Trad. de Chris Turner. Londres: Verso.

Mármol, José (1851). *Amalia*. *Novela histórica americana*. 2 vols. París: Garnier.

Mármol, José (1851, 1855). *Amalia*. Buenos Aires: Imprenta Americana.

Martí-López, Elisa & Mario Santana (2006). Spain, 1843-1900. En Franco Morretti (ed.), *The Novel, v. 1: History, Geography, and Culture* (pp. 479-494). Princeton: Princeton University Press.

Mayna Medrano, Mercedes Victoria (2006). La figura de la beata en *El padre Horán* (1848): La nación, el discurso moderno y la mujer. *Boletín del Instituto Riva-Agüero, 35*, 89-101.

Mendoza Silva, Eduardo (1966). *Historia de la masonería en el Perú. Masonería pre-republicana*. Lima: Rávago.

Mercier, Louis-Sébastien (1771). *L'An deux mille quatre cent quarante: Rêve s'il en fût jamais*. Londres.

Miranda Romero, Ricardo (1941). *Un proceso para la historia de la masonería del Perú.* Lima: s/e.

Moretti, Franco, ed (2006). *The Novel, v. 1: History, Geography, and Culture*. Princeton: Princeton University Press.

Palma, Ricardo (2003). *Tradiciones peruanas*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Pardo y Aliaga, Felipe (1971 [1840]). *El espejo de mi tierra*. Lima: Universo.

Pérez, Trinidad Manuel (1872). *Nurerdín-Kan*. *El Correo del Perú*. Año 2, IV-XXIX.

Pérez, Trinidad Manuel (2020). *Nurerdín-Kan*. Edición de Johnny Zevallos. Lima: MyL Ediciones.

Poblete, Juan (2003). *Literatura chilena del siglo XIX. Entre públicos lectores y figuras autoriales*. Santiago: Cuarto Propio.

Pulido Herráez, Begoña (2012). *Gonzalo Pizarro*, la primera novela histórica peruana. *Con-Textos. Revista Crítica de Literatura*, *3*(3), 221-241.

Rama, Ángel (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

Rodríguez-Arenas, Flor María (1998). *Hacia la novela. La conciencia literaria en Hispanoamerica (1792-1848)*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Sánchez, Luis Alberto (1976). *El señor Segura, hombre de teatro. Vida y obra con textos y documentos originales*. Lima: UNMSM.

Sánchez, Luis Alberto (1933). *América, novela sin novelistas*. Lima: Librería Peruana.

Sánchez Dextre, Nello Marco (1982). *Aréstegui y la novela peruana*. Sicuani y Cusco: edición de autor.

Scott, Walter & Sales M. Giménez, trad. (1976 [1820]). *Ivanhoe*. Barcelona: Orbis.

Segura, Manuel Ascensio (1885). *Artículos, poesías y comedias de Manuel Ascensio Segura*. Proemio de Ricardo Palma. Lima: Carlos Prince.

Segura, Manuel Ascensio (1964). *Un juguete. El Sargento Canuto*. Buenos Aires: EUDEBA.

Segura, Manuel Ascensio (2004 [1844]). *Gonzalo Pizarro*. Edición y notas de Ricardo Silva Santisteban. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Silva Santisteban, Ricardo (2004). Presentación. En Manuel Ascensio Segura, *Gonzalo Pizarro* (pp. 4-11). Lima: Universidad Ricardo Palma.

Sommers, Doris (1991). *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: Universidad de California.

Sommers, Doris (2004). *Ficciones fundacionales*. *Las novelas nacionales de América Latina.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Stagnaro, Giancarlo (2016). «Arqueologías de la ciencia ficción latinoamericana. La ciudad delfuturo en Perú, Chile y Colombia (1843-1905)» (tesis doctoral). Nueva Orleans, Universidad de Tulane.

Stagnaro, Giancarlo (2018). «A Sublime and Powerful Genie Has Frozen Our Terrestrial Existence For One Hundred Years And Snatched Us From This World»: Futuristic Fiction and Imaginary Cities in the serial novel Lima de aquí a cien años [Lima in a Hundred Years], by Julián M. del Portillo. *Paradoxa*, 30, 35-51.

Valdivia, María Inés (2010). *El liberalismo social en el Perú. Masones, bomberos, librepensadores y anarquistas durante el siglo XIX*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.

Valer Huamán, Isaac (2014). «Lima de aquí a cien años. El discurso futurista como pretexto de reformas políticas» (tesis de licenciatura). Lima, PUCP.

Varillas, Alberto (1964). *Felipe Pardo y Aliaga. Manuel Ascensio Segura*. Lima: Universitaria.

Varillas, Alberto (2008). *El periodismo en la historia del Perú*. *Desde sus orígenes hasta 1850.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porras.

Velázquez Castro, Marcel (2004). «Novela y nación en el Perú republicano (1845-1879)» (tesis de maestría). Lima, UNMSM. http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/cybertesis/3125/1/Velazquez_cm.pdf. Consulta: 20 de noviembre de 2017.

Velázquez Castro, Marcel (2006). Género, novelas de folletín e imágenes de la lectura en la Ilustración y Romanticismo peruanos. *El Hablador, Revista virtual de Literatura, 14.* http://www.elhablador.com/dossier14_marcel1.html

Velázquez Castro, Marcel (2008). Las novelas de folletín: utopías y biotecnología en Lima (1839-1848). En Carlos Aguirre y Carmen Mc Evoy (eds.), *Intelectuales y poder. Ensayos en torno a la república de las letras en el Perú e Hispanoamérica* (ss. XVI-XX) (pp. 199-220). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

Velázquez Castro, Marcel (2009). Literatura y modernidad en la prensa peruana del siglo XIX. *Boletín del Instituto Riva-Agüero, 35*, 9-16.

Velázquez Castro, Marcel (2010). Los orígenes de la novela en el Perú. Paratextos y recepción crítica (1828-1879). *Iberoamericana 10*(37), 75-101.

Velázquez Castro, Marcel (2014). *Lima de aquí a cien años* (1843). Visiones futuristas y herencias discursivas. En Julián M. del Portillo, *Lima de aquí a cien años* (pp. 14-35). Lima: Casa de la Literatura Peruana y Editorial San Marcos.

Velázquez Castro, Marcel (2016). Monstruos multiformes. La representación de los judíos en la narrativa peruana y ecuatoriana decimonónica. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 42(83)*, 201-224.

Wang, Li (2017). «La presencia china en el Perú»(tesis de maestría). Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca.

Zevallos, Johnny (2008). La educación del bello sexo en dos novelas del siglo XIX: El caso de *El Correo del Perú. El Hablador* 15. http://www.elhablador.com/est15_zevallos3).html. Consulta: 27 noviembre de 2017.

Zevallos, Johnny (2012). *Kurerdín-Kan* (1872), primera novela sobre la inmigración china al Perú. *El Hablador* 20). http://www.elhablador.com/articulos20_zevallos.html. Consulta: 27 noviembre de 2017.

Zevallos, Johnny (2018). Entre artesanos y culíes. Trinidad Manuel Pérez (1832-1879), primer autor de las reivindicaciones sociales en el Perú. *Revista del Instituto Riva-Agüero 3*(1), 113-135.

[34] La cita corresponde a *On The Concept of History*. Lo que nos interesa en este caso de Benjamin es la relación de causalidad que establece entre el «tiempo vacío» y el de «progreso», a través de la noción de progresión histórica: *«The concept of mankind's historical progress cannot be sundered from the concept of its progression through a homogeneous, empty time. A critique of such progression must underlie any criticism on the concept of the progress itself»* (p. 85). [«El concepto del progreso histórico de la humanidad no puede ser separado del concepto de su progresión a través de un tiempo homogéneo y vacío. Una crítica de dicha progresión debe subyacer a cualquier crítica al concepto del progreso mismo», mi traducción].

[35] Desde la expansión del *feuilleton* francés, la novela en serie o «novela de folletín» (como se le conoce en el mundo hispánico) formaría parte de la primera expansión del género novela a nivel mundial: a través de las formas del horror gótico y el manejo del *suspense*. El formato floreció en España durante el periodo 1845-1850. De ahí la importancia de considerar a *Lima de aquí a cien años* y *Cusco de aquí a cien años*, puesto que su estudio nos garantiza un acceso privilegiado al circuito mundial de circulación de la novela como género global. Para revisar el caso español, véase Martí-López y Santana, 2006.

[36] Sue, Balzac, Dumas, Flaubert, Sand y Dickens, entre otros, se dedicaron en algún punto de sus carreras a las novelas de folletín. Solo tres de los mencionados (Sue, Dumas y Dickens), más Julio Verne, alcanzaron el éxito de lectoría popular en Hispanoamérica, con lo cual comenzaron a consolidar el catálogo de novelas seriadas (Cano, 2017, pp. 44-45).

[37] En el siglo XIX, se considera que el hecho de poseer una novela «nacional» implicaba asumir una madurez literaria en la cual se reconocían recíprocamente la serie social y la serie literaria. Pasó, por ejemplo, con *Amalia* (1851, 1855), de José Mármol (1817-1871), propiamente de folletín; o *María* (1867), de Jorge Isaacs (1837-1895), con las que se pensó que la novela latinoamericana se encontraría en el camino de la asunción de edad. De ello derivan las ideas de Doris Sommer en *Ficciones fundacionales* (1991, 2004), aunque también dieron pie a la evaluación de Luis Alberto Sánchez sobre las novelas latinoamericanas en *América, novela sin novelistas* (1933). Por otro lado, Velázquez (2010) indica que tanto las historias literarias del propio Sánchez, Augusto Tamayo Vargas y César Toro Montalvo resultan «insuficientes» e «impresionistas». Hoy en día, sostiene, existe una brecha entre los marcos teóricos y las concepciones historiográficas producidas por la crítica actual y las narrativas, positivistas y confusas de tales historias (p. 75, n. 1 y 2).

[38] Velázquez ha publicado numerosos artículos sobre el folletín del siglo XIX, citados en la bibliografía de este artículo. En este análisis sobre la novela de folletín en el Perú tendremos en cuenta los publicados en 2008, 2010, 2014 y 2016.

[39] Sin embargo, existen trabajos como los de Rodríguez-Arenas (1998), Lander (2003), Poblete (2003), Laera (2004) y Batticuore (2005) que renovarían el campo de estudios de la novela decimonónica con una metodología remozada de la historia cultural, el rescate de fuentes y el reconocimiento del folletín como estructura y soporte material (Velázquez, 2010, p. 76). En este recuento faltaría mencionar las contribuciones de Gisella Heffes (2008) y Víctor Goldgel (2013).

[40] Gérard Gennette ha definido el paratexto como la manera en que un texto es presentado para su consumo, esto es, la manera en que se hace presente o se «actualiza» para el lector. *«For us, accordingly, the paratext is what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public… the paratext is rather, a threshold or —a word Borges used apropos of preface— a 'vestibule' that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back»* (1997, pp. 1-2) [De acuerdo con ello […], el paratexto habilita a un texto y lo convierte en libro para ser ofrecido a los lectores y, generalmente, al público [...] El paratexto es, más que ello, un umbral —una palabra que Borges usaba a propósito del prefacio—, un vestíbulo que ofrece al mundo a la larga una posibilidad de entrar en el texto o dar vuelta atrás», mi traducción].

[41] La ficción futurista consiste, como su nombre lo indica, en ficciones vinculadas o ambientadas en el futuro (Alkon, 1987). Se diferencia de la ciencia-ficción por su propio carácter, el cual podía o no situarse más allá del porvenir. Incluso, para explicar los saltos temporales, estos se podían atribuir al recurso del sueño o ensoñación, por lo que no habría un *novum* tangible, en el sentido intrínseco con el que Darko Suvin define el concepto de ciencia-ficción como la innovación tecnológica. En ese sentido puede catalogarse como ficción futurista *L'An 2440, Rêve s'il en fut jamais* de Louis-Sébastian Mercier (1771), que describe una Francia del futuro sin la presencia de la monarquía. El género de la ucronía o historia alternativa también recaería en esta categoría. Un ejemplo de ello sería *Napoléon et la conquête du monde, 1812-1821. Histoire de la monarchie universelle* (1836), de Luis Napoleón Geoffroy-Château, en la que el emperador de Francia vencía en Waterloo. Por todas las filiaciones mencionadas, me parece que *Lima de aquí a cien años* obedece a esta denominación.

[42] La temprana ficción futurista latinoamericana del siglo XIX tiene un punto de partida y desarrollo diferentes que en Europa y Estados Unidos. En muchos casos, las publicaciones producidas en América Latina son coetáneas o antecedentes —como en el caso de *Lima de aquí a cien años*— de los trabajos más representativos del género. Con el fin de entender con mejor este periodo, se ha sugerido el «retro-etiquetado» (*retrolabeling*), es decir, como mencioné en la nota 8, la filiación entre textos más o menos comunes que hayan aparecido en una época determinada, en este caso mediados del siglo XIX. La finalidad sería otorgar más prestigio a una tradición que, como sabemos, proviene del deseo

de darle estatura y legitimidad a los ancestros de la ficción futurista y de la ciencia ficción latinoamericana (Haywood Ferreira, 2011, p. 432). En años recientes, se puede rastrear el origen de esta ficción futurista más visible en tradiciones literarias aparentemente desconectadas. Tenemos el caso de *México en el año 1970*, del anónimo Fósforo-Cerillos, publicada en 1844; *Páginas da História do Brasil escripta no ano 2000*, de Joaquim Felicio dos Santos (1868); así como *Dos partidos en lucha* y *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, del argentino Eduardo Ladislao Holmberg (1875-1876), entre otros. Salvo los de Holmberg (reimpreso en 2006), casi todos estos textos fueron publicados en el formato de la novela de folletín y muy pocos consiguieron volver a circular. Entre la recepción crítica peruana, figuran: Bonifaz y Ludeña (2006), Elguera (2009), Carrillo (2010) y Stagnaro (2018). Cabe resaltar que Elguera estuvo a cargo de una edición crítica de otras dos novelas de folletín de Portillo (*Amor y muerte* [1846-7?] y *El hijo del crimen* [1848]) en 2020.

[43] El paseo de Amancaes, una extensión en la orilla opuesta del río Rímac vista desde el sur y lugar de recreo durante principios del siglo XIX de las élites, es recreado literariamente por la mayoría de escritores costumbristas, en particular en el periódico *El espejo de mi tierra*, de Felipe Pardo y Aliaga (1842). Tomamos la definición de costumbrismo de Jorge Cornejo Polar (2001).

[44] Para los masones (a diferencia de Benjamin, como se mencionó en la nota 1), el progreso es incesante y permanente. A la materialidad del progreso le corresponde un aspecto metafísico, como en el duelo de oposiciones de lo tangible y lo intangible. «El progreso es, en el orden abstracto, lo que la energía en el orden concreto: como ella, se encuentra en incesante circulación […] cada progreso encierra dentro de los términos anteriores a que se liga por una ley indestructible […] el progreso [...] sustituye un hecho por otro más desenvuelto, un principio por su derivado, una creencia por otra mejor» (Frau Abrines, 1891, II, p. 844).

[45] El nombre del ficcional monarca inca, a pesar de su rudeza y determinación, no es más que una parodia del nombre de Portillo.

[46] En la década de 1840, inventores y empresarios ingleses comenzaron a explorar seriamente las posibilidades de fabricar verdaderos «coches aéreos» usando el vapor como fuente de energía, el mismo principio que se aplicaba en los trenes a vapor, pero los auspiciadores de tal empresa nunca tuvieron los medios económicos de hacer el proyecto viable. Sin embargo, quedaron los prototipos y grabados publicitarios anunciando la nueva invención. Para este caso, lo interesante es la publicación de un par de artículos, correspondientes a los números 1230 y 1231 de *El Comercio*, que traducen otro artículo aparecido en la revista inglesa *Builder* del 1º de abril de 1843. En él se describe lo que es un coche aéreo a vapor y se especula sobre su posible uso e importancia. Las revistas, cuyos facsimilares están disponibles en línea, fueron una fuente de información y debate para los arquitectos ingleses y masones en general. En otras palabras, existe en «Lima» y «Cusco» una noción bastante amplia de extender los beneficios del predominio decimonónico inglés, basado en las máquinas a vapor o *steam engines*, a todos los aspectos de la vida peruana.

[47] Sobre el concepto de pirámide, el *Diccionario enciclopédico de la masonería* las describe como construcciones que querían rivalizar con la naturaleza en «grandeza y eternidad» (Frau Abrines, 1891, II, p. 783).

[48] Entre los estudios que han tratado aspectos relacionados con la historia de la masonería peruana figuran: *Un proceso para la historia de la masonería en el Perú* (1941), de Ricardo Miranda; *Masones y masonería en el Perú* (1961), de Carlos López Albújar; *Historia de la masonería en el Perú. Masonería pre-republicana* (1966), de Eduardo Mendoza; *Liberales, protestantes y masones. Modernidad y tolerancia: Perú siglo XIX* (1998), de Fernando Armas Asín; *El liberalismo social en el Perú: Masones, bomberos, librepensadores y anarquistas durante el siglo XIX* (2010), de María Inés Valdivia. Además, también se considera «Lima masónica: las logias simbólicas y su progreso en el medio ambiente urbano a fines del siglo XIX» (2010), artículo de Magdalena Chocano. A la lista anterior se unen los aportes de Jorge Luis Castro Olivas, quien recrea las confrontaciones entre los masones y la Iglesia peruana iniciada la República en *El secreto de los Libertadores. Sociedades secretas y masonería en el proceso libertadores peruano. La Logia Lautaro en el Perú* (2011).

[49] ¿Sería esto una consecuencia de la reestructuración del Estado peruano entre norte y sur, bajo el mariscal Andrés de Santa Cruz, durante el periodo confederado (1836-1839)? Hay que recordar que en los años de publicación de *Lima de aquí a cien años*, había una suerte de fricción o «guerra fría» entre Perú y Bolivia, tras la muerte de Agustín Gamarra (1841) en Ingavi, y que el general Ballivián permaneció en territorio peruano hasta que fue expulsado en 1842.

[50] Justamente, uno de los ejercicios de contraposición interesantes entre la trágica muerte de Barreda y la recreación novelesca de *El padre Horán* lo ofrece el historiador Luis Miguel Glave (2004). También analiza el rol de la prensa cusqueña de la época, entre otros temas (pp. 193-232).

[51] Cuando se analiza *Nurerdín-Kan* junto a novelas como *Lima de aquí a cien años*, salen a la luz ciertas consideraciones que vale la pena comentar, entre ellas, sobre lo chino. En *Lima...* se aprecia lo chino como la potencia extranjera del futuro que, junto a Egipto y el Perú, asombrará al mundo otra vez, según esboza una visión pendular de la historia. En contraste, la actualidad de *Nurerdín-Kan* enfrenta al lector contemporáneo a un mundo donde la subordinación y la jerarquización de clase permanecen vigentes, puesto que la lucha por un espacio desde donde ejercer poder, por más mínimo que este sea, aún resulta determinante para la mirada del sujeto criollo. Por ejemplo, el espacio que disputan los

chinos resulta en cierto modo el mismo que mantienen en pugna afrodescendientes e indígenas, con lo cual se contribuye a mantener una sociedad multiétnica, aunque violenta y segregada, e incapaz de reconocer y reconocerse en el otro.

[52] Véanse, por ejemplo, dos tesis recientes consagradas a «Lima de aquí a cien años: El discurso futurista como pretexto de reformas políticas» (Valer Huamán, 2014) y «Arqueologías de la ciencia ficción latinoamericana. La ciudad del futuro en Perú, Chile y Colombia» (Stagnaro, 2016).

Del romanticismo al modernismo poético: Carlos Augusto Salaverry, Manuel González Prada y José Santos Chocano

Inmaculada Lergo Martín
Academia Peruana de la Lengua
Universidad de Sevilla
Universidad de Piura

Caracterizar la poesía del romanticismo al modernismo es sentar las bases de la literatura del Perú independiente. Tras el periodo colonial y hasta el movimiento romántico, las historias de la literatura recogen únicamente testimonios sueltos de nombres y obras señeras, sin que formen movimientos de continuidad y ruptura, y será a partir de esos momentos cuando se vaya conformando un entramado social y cultural que derivará, en las primeras décadas del siglo XX, en estudios sistemáticos sobre la literatura peruana republicana pioneros en su campo. En este y otros sentidos, durante ese periodo y hasta mediados del siglo XX, tendrán mucha importancia las antologías poéticas, pues a través de sus selecciones y prólogos —primeros estudios teóricos sobre la «literatura peruana»— contribuyeron decidida y decisivamente a la fijación del canon literario nacional. Al mismo tiempo, permiten rastrear los paradigmas culturales de cada momento, las ideologías en las cuales se apoyaban, y las reacciones y nuevas propuestas (Lergo, 2008).

Tras cerrarse el periodo propio de la Emancipación, hacia 1840 y hasta la Guerra del Pacífico (1879-1883), tuvo lugar una etapa que, en lo cultural, estuvo marcada por su atención a la definición de lo nacional, principalmente a través de su literatura. Los intelectuales estaban convencidos de la importancia de esta para la educación de los pueblos, por eso los escritores fueron los primeros en sentir la responsabilidad y el convencimiento de estar construyendo su nación. En el Perú, como en los demás países americanos, las canciones y los himnos patrióticos fueron los primeros en ocupar las páginas de las antologías poéticas, y aún perdurarán en el tiempo bastantes años después de conseguida la autonomía política. Una vez consolidada la Independencia, las letras pudieron derivar por derroteros más líricos. En este sentido, tuvo una gran significación la primera recopilación poética nacional cuya finalidad no sería ya patriótica, sino estética, marcando así una nueva pauta: la *Lira americana* (1865), preparada por Ricardo Palma. Con cerca de trescientas páginas dedicadas a la poesía del Perú, diez poetas y un total de 99 poemas, podría considerarse como una antología peruana independiente. El poeta ya no se debe en exclusiva a la patria, sino que puede también cantar al amor y a la vida. Los nombres elegidos fueron los de mayor calidad literaria y los que se han mantenido en el tiempo; es el caso de Carlos Augusto Salaverry, Clemente Althaus, Luis Benjamín Cisneros, José Arnaldo Márquez, Pedro Paz Soldán y el mismo Ricardo Palma.

El testimonio primero[53] y más directo para conocer el ambiente cultural de esos años es *La bohemia de mi tiempo* (1887) de Ricardo Palma[54]. La obra retrata a un grupo de jóvenes que escribían y publicaban en los periódicos, eran asiduos de los cafés de moda, paseaban por las calles más concurridas de la ciudad, asistían a tertulias, a la ópera, a otras diversiones del momento como bailes, corridas de toros, peleas de gallos, y a lo que más pasiones levantaba: el teatro. Los bohemios fundaron el periódico —«periodiquillo», lo llama Palma— *El Diablo*, desde cuyas páginas zaherían a escritores y políticos con picante humor. También se fundó *La Revista de Lima* (1859-1863), publicación quincenal de José Antonio de Lavalle y Toribio Pacheco, considerada el mejor referente del nuevo movimiento intelectual. José Toribio Mansilla fundó el diario *El Álbum*, de poco más de

un año de vida. Más tarde se editaría *La Revista Peruana* (1879-1880), conocida como un buen medio de difusión literaria. En cuanto a los diarios, el más prestigioso era *El Comercio*; fundado por Manuel Amunátegui y Alejandro Villota en 1839, se convirtió en un importante vehículo para la literatura de este siglo[55].

Muy comunes fueron también las reuniones literarias. La principal tenía lugar en casa de Miguel del Carpio, y fueron muy concurridas la de la argentina afincada en Lima Juana Manuela Gorriti (ver Denegri en este tomo), la del Convento Grande de San Agustín —donde la relajación de la regla permitía a los frailes abrir sus celdas a todo tipo de invitados— y la de la librería de Pérez, que contaba desde 1845 con un gabinete de lectura y que ofrecía también préstamos a domicilio. La Biblioteca Nacional fue otro de los lugares de reunión para el grupo de los románticos. En aquellos años estaba dirigida por Francisco de Paula González Vigil, muy querido por los jóvenes literatos, a quienes acogía de buen grado. Más tarde sería el propio Ricardo Palma quien terminaría regentándola y volviéndola a poner en pie tras el saqueo de los chilenos en la ocupación de Lima; tras él la dirigiría Manuel González Prada.

La bohemia romántica, como todo movimiento de entusiasmo juvenil, duró solo unos años —de 1848 a 1860, según Palma—, aunque otros alargan más este periodo. La aparición del romanticismo en el Perú fue tardía y asociada a la tradición española. Su inicio se vincula a la publicación del poemario *Flores del desierto* (1848) del español Fernando Velarde, quien residió en Lima de 1847 a 1855 y se convirtió en el líder indiscutible de la nueva corriente. La crítica posterior, comenzando por la tesis de José de la Riva-Agüero *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905) y continuando con otras publicaciones entre las que destacan *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)* de José Gálvez (1915) y el amplio ensayo que precede a la antología *Del Romanticismo al Modernismo* (1910) de Ventura García Calderón, ofreció una lectura bastante negativa del romanticismo literario, determinada por el enfoque nacionalista que solían ofrecer los análisis literarios hasta mediados del siglo XX[56]. Se concluye que su producción fue básicamente imitativa, apegada aún a la tradición española propia del colonialismo, y una moda superficial y pasajera, por lo que no dio a las letras nacionales, especialmente en poesía, ningún producto genuinamente peruano. Sin embargo, cabe resaltar que supuso un claro intento de diferenciación: «Cumplíamos romper con el amaneramiento de los escritores de la época del coloniaje, y nos lanzamos audazmente a la empresa», nos dice Palma (1971, p. 71).

La obra de mayor consideración dentro del romanticismo peruano fue la de Carlos Augusto Salaverry. En ella nos detendremos, así como en la de Manuel González Prada y José Santos Chocano para las siguientes generaciones. Junto con Ricardo Palma, son los hitos necesarios para comprender el rumbo literario de estos años hasta las primeras décadas del siglo XX. Cada uno de ellos, especialmente en el caso de González Prada y Ricardo Palma, se tomará como paradigma de un tipo de Perú; su obra marcará claramente la progresiva sustitución del orden canónico vigente por otro nuevo.

1. Carlos Augusto Salaverry: amor y patria

La crítica en general considera que la figura y la obra de Carlos Augusto Salaverry es la que mejor sintetiza y define la poesía del romanticismo peruano, siendo, asimismo, la de más elevado registro. Salaverry, nacido en la hacienda La Solana –distrito de Lancones de la provincia de Sullana, Piura– en 1830, era hijo natural de María Vicenta Ramírez Duarte y del caudillo nacionalista Felipe Salaverry –quien llegó a ser presidente de la nación, solo por un breve tiempo (1835-1836), pues fue fusilado tras su enfrentamiento y derrota ante las tropas invasoras bolivianas capitaneadas por

Andrés de Santa Cruz–. Por expreso deseo de su padre, con solo cinco años Carlos Augusto pasó al cuidado de su esposa Juana Pérez, con quien había contraído matrimonio en 1832. Desde muy joven optó por la carrera militar, ingresando en el ejército en 1845. Escribe en el cuartel, alejado necesariamente de los poetas de su generación, y allí comienza a publicar. Su primer poema, «Anunciación», aparece en 1855 en *El Heraldo* de Lima, gracias a la ayuda de otro escritor y militar, compañero suyo, Trinidad Fernández. Igualmente, mantuvo una buena amistad, sincera y de admiración mutua, con Ricardo Palma. Sorprende constatar cómo, careciendo de una educación regular y solo con su empeño personal, llegó a adquirir «una cultura apreciable y un concepto acertado de la poesía» (Escobar, 1958, p. 16). También escribió —como era habitual entre los románticos— y estrenó obras de teatro, con bastante éxito[57].

Contrajo matrimonio con Mercedes Felices, pero este fue fugaz y desdichado, poniéndole fin con la separación. Después se enamoraría de Ismena Torres, musa («Silvia») de muchos de sus poemas más celebrados, publicados desde 1858 en *La Revista de Lima* (Higgins, 2006, p. 111) e incluidos después bajo el título *Cartas a un ángel* en *Albores y destellos* (1871). Pero la familia de ella, para separarlos, se trasladó a Europa y allí le impusieron a Ismena un matrimonio forzado. Entre tanto, ya con el cargo de sargento mayor, había secundado la revolución iniciada en Arequipa por Mariano Ignacio Prado (1865), de quien era secretario; estuvo a su lado en la batalla contra los españoles del 2 de mayo de 1866, en la división del coronel Juan Francisco Balta, a quien le dedicará su futura obra *Albores y destellos*. Ventura García Calderón lo describe así: «Improvisador insigne, orador de cálida voz. Enamorado e infeliz, parecía la personificación del romántico» (1938b, p. 29).

Más tarde, en 1868, apoyó a José Balta contra la dictadura de Prado, lo cual le valió un nombramiento diplomático para marchar a Europa en 1869. Estuvo fuera del Perú entre 1868 y 1878, pasando por Francia, Inglaterra, Estados Unidos e Italia. Ese mismo año de 1869 publica en Lima su primer libro, *Diamantes y perlas*, compuesto casi en su totalidad por sonetos de temas muy variados: en primer lugar el amor; también la mujer, que suele aparecer como ingrata y vana: «Porque son en el mundo los amores / lumbre fugaz de artificial mentira!» («Ilusión y realidad», 1871, p. 166); o «Tú eres un sueño...! y cuando yo sucumba, / bajo el peso mortal de mi poema, / escrito en mi alma bajará a la tumba!» («Mi poema», 1871, p. 155); igualmente, el poeta y su labor divina, comparada a la del héroe: «A vos os dio el trabajo del guerrero, / a mí, el del ave que en los aires canta / de su excelso poder la obra maestra» («El héroe y el bardo», 1871, p. 202); la queja de los tiempos prosaicos que le ha tocado vivir: «Crea el poeta un mundo de la nada / fabrica espejos para hacer su gloria / y al ver su faz la sociedad mezquina / de una estúpida coz los anonada!» («El poeta y su siglo», 1871, p. 205); y, a pesar de ella, sus «Ilusiones» y su «Esperanza» puesta siempre en el amor; el elogio a amigos y conocidos, entre los que destaca «Contemplando el retrato de Manuel Nicolás Corpancho», que murió en un naufragio: «Fueron de llamas y salobre espuma / los pliegues de tu sábana mortuoria; / pero en la mar no se abismó tu historia, / ni tu cantar se disipó en la bruma» (1871, p. 160). En ocasiones suena lo popular y utiliza el tono satírico y jocoso, tan del gusto del público de la época, y que nos hace recordar a Caviedes, Felipe Pardo o al mismo Palma: «Que a mis amores la moral se oponga, / y que frailes y beatas indiscretas / me excomulguen y lancen al abismo. // Tenga yo una botella y mi Manonga, / y váyanse al demonio los poetas, / los frailes y Platón con su idealismo» («Epicuro a Platón», 1871, p. 225). Luis Fabio Xammar consideraba que Salaverry «aspira a escudarse tras una broma bulliciosa para ocultar su amargura, pero no lo consigue enteramente, percibiéndose la esperanza trágica de una desdicha profundamente desgarrada» (en Tamayo, 1992, p. 474).

En 1871, en El Havre (Francia), publicó *Albores y destellos*, obra en la que incluyó, además del poemario que le da título, *Diamantes y perlas* y *Cartas a un ángel*. En *Albores y destellos*, que abre el volumen, predomina el tono patriótico, tan del gusto del estro romántico y en la línea de las composiciones de las décadas anteriores; siente como poeta la misión de cantar «de un pueblo libre el victorioso grito», sus hechos heroicos («Dos de mayo», «El sol de Junín», «28 de julio») y a sus grandes hombres («Al general Castilla»). Igualmente reflexiona, así como en *Diamantes y perlas* como ya hemos comentado, sobre diversos temas del ideario romántico: la inefabilidad de la poesía, el espejismo del amor, la pérdida de la inocencia, la desesperanza y, en general, la distancia que el poeta siente entre su pensamiento elevado y la chatura de la realidad. A pesar de ello, muchos de sus poemas se abren al final a la esperanza. En «Suicidio», por ejemplo, en el momento final, con el arma en la mano, las luces de la aurora entran en la habitación y la vida vence nuevamente. Salaverry siente su existencia y su alma azotada por las pasiones, y la describe con tono, ritmo y vocabulario esencialmente románticos:

> ¡Vivir como la mar aprisionada
> azotando sus férreos eslabones,
> en eterna inquietud, y arrebatada
> el alma al huracán de las pasiones!
> La antorcha del espíritu inflamada
> alumbrando tan solo sus prisiones,
> y luego perecer, llevando al cielo
> miradas de infinito desconsuelo!...
> (*Horas tristes*, 1871, p. 92).

Dándonos de él mismo la imagen tópica del poeta de su tiempo:

> Con la mano posada en la mejilla
> veo la luz que en el confín desmaya,
> o contemplo la nieve de la orilla
> que se deshace en la arenosa playa.
> Si algún lucero entre las nubes brilla,
> sigo en el mar su luminosa raya;
> o ya me siento a contemplar, a solas,
> el vaivén incesante de las olas.
> (*Inocencia y orgullo*, 1871, p. 96).

Generalmente emplea el verso endecasílabo, aunque a veces también el octosílabo. Y utiliza estrofas clásicas como el serventesio, la octava real o la quintilla.

Las *Cartas a un ángel*, poemas sueltos surgidos de las cartas escritas a su amor truncado Ismena Torres («No es un romance ideal, es una historia / con mi sangre y mis lágrimas escrita», 1871, p. 237), publicados originalmente en *La Revista de Lima*, no obedecen a ningún plan preconcebido sino a la inspiración del momento (Ureta, 1918, p. 101). Reflejan un amor idealizado, puro e inalcanzable; este le llevará, por la ausencia de la mujer amada, a un sentimiento de desconsuelo y soledad. Estos poemas se muestran con todo el intimismo de un Gustavo Adolfo Bécquer, otra de las influencias de su poesía, como la siempre muy presente de José de Espronceda y también la de José Zorrilla, a las que se suman las de Víctor Hugo, Alphonse de Lamartine, Giocomo Leopardi, lord Byron, Alfred de Musset, Heinrich Heine o Alfred de Vigny.

Salaverry poseía una «apreciable habilidad técnica», de forma que los versos le brotaban sin esfuerzo (Ureta, 1918, p. 180). En este poemario, el endecasílabo es la forma dominante, en estrofas

clásicas como el quinteto o la octava real, pero en muchos casos añade el heptasílabo a modo de pie quebrado, consiguiendo potenciar el ritmo y la agilidad del poema. Utiliza también el arte menor en quintillas octosilábicas, redondillas o el romance. En algunos poemas, como «Gorgeo», experimenta otras composiciones métricas propias, más o menos caprichosas; o utiliza la rima aguda, como en «Confidencia infantil» o «Sí», que aumenta, por mayor sonoridad, la fuerza de los sentimientos expresados. En otros casos, como en «Delante del espejo» —redondilla que expresa un juego de amor inocente donde él le da un beso a la imagen de la amada reflejada en un espejo—, su musa se vuelve juguetona. Salaverry, como era común en el romanticismo, rescató formas métricas perdidas y se sintió libre para desprenderse, en la medida que correspondía a su tiempo histórico, de las ataduras propias de la preceptiva neoclásica. De entre los poemas de *Cartas a un angel*, y de su obra en general, la crítica destaca, por representar lo mejor y más acendrado del romanticismo peruano, el poema «Acuérdate de mí»:

Oh! cuánto tiempo silenciosa el alma
mira en redor su soledad que aumenta:
como un péndulo inmóvil, ya no cuenta
las horas que se van!

Ni siente los minutos cadenciosos
al golpe igual del corazón que adora,
aspirando la magia embriagadora
de tu amoroso afán!

Ya no late, ni siente, ni aun respira
petrificada el alma allá en lo interno:
tu cifra en mármol con buril eterno
queda grabada en mí.

[…]

Parece ayer!... De nuestros labios mudos
el suspiro de «¡Adiós!» volaba al cielo,
y escondías la faz en tu pañuelo
para mejor llorar!

Hoy!... nos apartan los profundos senos
de dos inmensidades que has querido,
y es más triste y más hondo el de tu olvido
que el abismo del mar!

[…]

Oh! cuando vea en la desierta playa,
con mi tristeza y mi dolor a solas,
el vaivén incesante de las olas
me acordaré de ti;

Cuando veas que una ave solitaria
cruza el espacio en moribundo vuelo,
buscando un nido entre la mar y el cielo
acuérdate de mí!
(pp. 376-379)

Su sentimiento, a pesar de una realidad que frustra sus deseos, mantiene, en el dolor y la nostalgia, el sabor de los recuerdos. En general, la poesía amorosa de Salaverry destaca sobre la de tema patriótico o filosófico, y es por ella por lo está considerado el mejor poeta lírico del romanticismo peruano, especialmente cuando sublima su sufrimiento y lo expresa de forma sincera y contenida. José Miguel Oviedo afirma con rotundidad que es un poeta «amoroso por esencia» y por ello, cuando nos habla de sus más íntimos conflictos, es cuando desarrolla su mejor poesía (1961, p. 6).

Cartas a un ángel es considerado por la crítica como lo mejor de su pluma, por hallarse en sus versos «el lirismo más puro, más transparente» del romanticismo peruano (Escobar, 1958, p. 45), con una lograda combinación entre la «intensidad emocional» y un lenguaje «fino y sobrio» (Higgins, 2006, p. 112).

Salaverry sabía que su poesía era del agrado «del bello sexo», y así lo manifestó en algunas ocasiones; escribe pues pensando en la mujer, receptora y a la vez protagonista, emocionada sin duda con la delicadeza y pasión volcada en sus versos. Así lo muestra esta estrofa final de «Resurrección», de *Cartas a un ángel*:

> Dame a beber la vida ¡criatura!
> vierte en mis labios de tu amor la esencia;
> mírame con la angélica dulzura
> que retrata el pudor de tu inocencia.
> Llévame a un paraíso de ventura
> donde vuele encantada mi existencia;
> y si es sueño tu amor, si es sueño el verte...
> ¡Dios! —haz que nunca de mi error despierte.
> (p. 244).

La temática y el vocabulario utilizados por Salaverry es estudiado con detenimiento por Oviedo (1961). Este crítico destaca la idealización del amor, la ternura y la rebeldía política (especialmente contra España) como los sentimientos más destacados en su obra, y lo comprueba con un análisis detenido de su lenguaje: léxico, valores semánticos, ritmo y sonoridad y otros recursos retóricos. Con ellos, y a pesar del apresuramiento y desigualdad de su obra, consigue esa «armonía del sentimiento» perseguida por los escritores románticos.

Estando en París se suspendió sin previo aviso el cargo diplomático de Salaverry, quien pasó años de pobreza y sinsabores hasta su regreso al Perú en 1878. Allí defendió la política pacifista de Francisco García Calderón cuando los chilenos tomaron Lima. Vuelve entonces a cantar a los héroes —por ejemplo, al almirante Miguel Grau—; se inclina por el perdón y conmina a sus compatriotas a forjar un nuevo futuro.

En 1883 publicó *Misterios de la tumba*, en el que vuelca su queja y su dolor, «la impotencia de los ensueños esfuminados haciendo sangrar el corazón» (Corvacho, 1947, p. 21). Salaverry se ha convertido en él en un poeta místico, sombrío, cuya obsesión por la muerte, vista como una puerta hacia la verdadera vida, «pone una nota de dolor resignado y tranquilo» (Ureta, 1918, p. 142):

> VII
> En pos de melancólicos desiertos
> que animar, el jilguero de los valles
> viene aquí a recrear con sus conciertos…
> las despobladas silenciosas calles
> de la ciudad inmóvil de los muertos.

VIII
Y yo también, a mi genial imperio
dejando la expansión de sus caprichos,
busco la soledad, amo el misterio,
la sombra del ciprés y el cementerio
entre dos muros de enfilados nichos.
(«En el panteón», en García Calderón, 1938b, pp. 74-75).

Ese mismo año parte de nuevo rumbo a París, donde se casaría al año siguiente. Junto a su esposa viaja por Italia, Suiza y Alemania, pero su felicidad y estabilidad no duraron mucho, pues contrajo una parálisis que lo conduciría a la muerte en abril de 1891.

Como señala Corvacho, salvo Mariano Melgar, ningún poeta se acercó tanto a la emoción colectiva y anónima; es por ello que «sus versos pasasen no a la biblioteca, sino a la guitarra; no a la academia sino al hogar; no a la copa del olvido, sino al corazón de las mujeres» (1947, p. 28).

2. Manuel González Prada: precursor del modernismo

El romanticismo perduró hasta el final del siglo, pero la escena cultural se irá modificando: se abandona la bohemia, se delimitan dos grandes focos —Lima y Arequipa—, y la mujer comienza a tener un papel activo en el ámbito intelectual. En Lima, el centro que aglutinó la vida cultural fue el Ateneo y, en oposición a este y al más aristocrático Club Literario, se organizó un grupo que derivó en el Círculo Literario[58]. La figura principal de estos años, «vínculo» con los poetas más jóvenes como José Santos Chocano (1875-1934) y José María Eguren (1874-1942), fue Manuel González Prada (Silva-Santisteban 2006, 233) y su obra poética, punto de inflexión para la poesía peruana en el establecimiento de su literatura moderna.

José Manuel de los Reyes González de Prada y Álvarez de Ulloa (Lima, 1844 - Lima, 1918) nació un 5 de enero en el seno de una familia aristocrática, profundamente católica y tradicional. Por decisión de su madre ingresó en el Seminario de Santo Toribio, de donde se fugó, lo cual supuso el inicio de su marcado anticlericalismo. Se matriculó en Derecho en el Convictorio de San Carlos, pero pronto abandonó la carrera para dedicarse al periodismo, trabajando igualmente en la hacienda familiar. Comenzó a publicar poemas y artículos; el poeta chileno José Domingo Cortés lo incluyó en su conocida antología *Parnaso peruano* (Valparaíso, 1871). Su temprana inquietud por la situación del país le hizo recorrer a lomo de mula todo el interior y conocer de cerca la vida del indio y del campesino. Entre 1871 y 1879 vivió recluido en una hacienda, y también, en señal de protesta, entre 1881 y 1883, durante el tiempo que duró la ocupación de Lima por los chilenos. En estos años reflexiona y escribe, y se va definiendo su personalidad.

Finalizada la contienda, pasa a la acción, escribiendo y conferenciando de forma vehemente contra todo aquello que consideraba había conducido al país al desastre. No vamos a analizar aquí con detenimiento la prosa ni la parte política de su obra, pero es necesario señalar la impronta que esta tuvo en su ideario literario, tema que ocupó un lugar fundamental en sus discursos más conocidos, y que, asimismo, trasladó a su producción en verso. En el discurso del Ateneo (30 de enero de 1886), la diana de sus flechas fue la literatura oficial prohispanista, y en el del teatro Politeama (julio de 1888), se dirigió a los jóvenes conminándoles a repudiar el pasado y a forjar otro Perú, como haría también en varios poemas satíricos: «En la *sesuda experiencia* / de las personas ancianas / no busquéis verdad o ciencia, / buscad errores y canas» (*Grafitos*, 1937, p. 186). Respecto a la literatura, González Prada considera el romanticismo como «una bella transición» cuyo papel consistió en «emancipar la personalidad del poeta de la doble esclavitud de la regla y del prejuicio»;

al mismo tiempo, valora positivamente a la generación que empieza, pues «en número y en calidad aventaja a las que han precedido» (en Pinto, 1985, pp. 117-119). De los poetas denuncia su ensimismamiento y falta de rigor; considera necesario que se renueve la poesía y se tome en serio, porque «el mundo no está cansado de poesías, ni de poetas, sino de coplas y de copleros» (1945, p. 158).

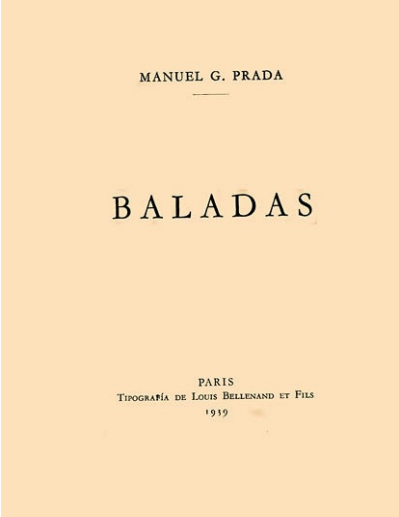
González Prada arremetió duramente contra la forma de hacer literatura de Ricardo Palma, al considerar que, mientras que la poesía peruana estaba dejando atrás el periodo de imitación de lo español y emergía con fuerza propia, en la prosa reinaba «la mala *tradición*, ese monstruo engendrado por las falsificaciones agridulces de la historia i la caricatura microscópica de la novela» (1946, p. 39), clara alusión a sus *Tradiciones*. De ahí el afán de González Prada de innovar e introducir nuevas formas estróficas traídas de otros idiomas: no solo las tradujo sino que en muchos casos las «inventó». (Méndez-Peñate, 1971, p. 22). Para Estuardo Núñez, González Prada tuvo la pretensión de «ser el conductor espiritual de una generación post-romántica» (1965, p. 15), convirtiéndose en «el guía y maestro de los jóvenes editores de las revistas *Contemporáneos* y *Colónida*, el consejero de dudas estéticas, el animador de muchas vocaciones literarias felices» (p. 18), y el más cercano a la singular poesía de José María Eguren. Este le dedicó, como es sabido, *La canción de las figuras*, así como César Vallejo igualmente le dedicaría su poema «Los dados eternos», de *Los heraldos negros*.

Un anticatolicismo feroz, la necesidad de integración de la comunidad india, la denuncia de la corruptela política y de la intromisión eclesiástica en los asuntos del gobierno, así como la necesidad de ruptura con el pasado, conforman su encendida prédica. Por «Nuestros indios» (1904)[59] y otros escritos similares se convertiría en iniciador de los movimientos indigenistas modernos (aunque esto requiere diversas matizaciones). Dentro de esa actitud de ruptura encaja igualmente su militante antiespañolismo; si bien tal postura era moneda común, pocos pintaron una visión de España tan grotesca y negativa como González Prada. Todo ello, junto a un natural impulso republicano, le serviría de argumento para, aun siendo buen lector de la literatura clásica española, preferir como modelos la poesía francesa, alemana o inglesa. También la propia lengua formó parte de la lucha por esa renovación, alejándose decididamente de los usos academicistas y de la cargazón retórica, e introduciendo cambios ortográficos como el uso del apóstrofe o la utilización fonética de «j» o la «y» vocálica («pájinas», «l'ascención», «París i Roma»).

Centrándonos ya en su obra poética, en vida publicó: *Minúsculas* (Lima, 1901), *Presbiterianas* (Lima, 1909) y *Exóticas* (Lima, 1911); y póstumamente, gracias al esfuerzo de su hijo, el también escritor Alfredo González Prada, y del crítico y mejor valedor de su obra, Luis Alberto Sánchez, *Trozos de vida* (París, 1933), *Baladas peruanas* (Santiago de Chile, 1935), *Grafitos* (París, 1937), *Libertarias* (París, 1938), *Adoración* (Lima, 1947), *Poemas desconocidos* (Lima, 1973), *Letrillas* (Lima, 1975) y *Cantos del otro siglo* (Lima, 1979)[60]. En todo este conjunto destaca la enorme riqueza de registros, temas y variedad métrica y estrófica, en un verdadero «festín estético» (González Vigil, 1990, p. 218). Su poesía tiende a la sencillez, a la sinceridad y pulcritud en la forma, en combate con la retórica y la grandilocuencia del verso enfático propio de los románticos o del modernismo practicado por Chocano. Conscientemente buscará el contraste entre su prosa, combativa e hiriente, y sus versos, frágiles y delicados las más de las veces. Así se evidencia en el conocido fragmento de «Por la rosa» de *Minúsculas*, cuando alude a la cita de Anatole France que encabeza el volumen:

> Resignémonos en prosa;
> mas en verso, combatamos

por la azucena y la rosa.


MANUEL G. PRADA

BALADAS

PARIS
TIPOGRAFÍA DE LOUIS BELLENAND ET FILS
1939

Imagen 1. Portada de *Baladas*. Manuel González Prada. *Baladas*. París: Tipografía de Louis Bellenand et Fils, 1939.

Pero, en cualquier caso, la «meta de sus aspiraciones, [fue] la perfección formal» (Silva-Santisteban, 2007, p. 128). Su preocupación por la lengua se hizo patente tanto en la reforma de las normas académicas que practicó en sus escritos, como en su interés por la renovación de las formas métricas, como queda reflejado en su tratado *Ortometría*, el estudio más innovador sobre el tema —junto a *Leyes de la versificación castellana* (Buenos Aires, 1912), de Ricardo Jaimes Freyre— escrito en Hispanoamérica (Chang-Rodríguez, 1993, p. 484). Por eso se puede decir que González Prada «contribuyó al modernismo redefiniendo el lenguaje literario en un grado que no ha sido del todo bien valorado» (Oviedo, 1997, p. 281)[61]. Así, aventuró la sustitución del ritmo silábico, propio de la poesía escrita en español, por el acentual en un intento de crear nuevas posibilidades para el verso en castellano; defendió siempre la libertad en el uso de la palabra; declaró la «¡Guerra al vetusto lenguaje del clásico! / ¡Fuera el morboso purismo académico!»; y abogó por despojarse del «raído jubón de Cervantes» y de la «vieja sotana de Lope», pues las palabras no son «inviolables doncellas» sino «libélulas vivas» que «palpitantes» clava en sus versos, sin rechazarlas porque provengan de «Londres, de Roma o París» (1909, p. 72).

A pesar de la mayor fama de su prosa, sus primeros escritos fueron poemas, que comenzó a publicar bajo seudónimo (Roque Roca y Genaro Lima) en revistas como el *Correo del Perú*, y no abandonó el ejercicio poético en ningún momento de su vida. Fue la Guerra del Pacífico la que «transformó a González Prada de poeta en polemista» (Chang-Rodríguez, 2010, pp. 199-200). «Escribía su poesía —dice Ricardo Silva-Santisteban— para sí mismo, no para un público lector que, con seguridad, no le importaba» (2009, p. 14); según observa Luis Alberto Sánchez en el prólogo a *Ortometría*, «no le bastaba admirar y crear un estilo: quería desentrañar sus orígenes y procedimientos» (1977b, p. VII). Este ensayo —que no había sido publicado ni siquiera por su hijo Alfredo—, y también las notas incluidas al final de *Minúsculas* y principalmente de *Exóticas*, son fundamentales para abordar el estudio de su producción poética. A través de múltiples ejemplos de muy variados poetas (Sinibaldo de Mas, Boileau, Banville, Herrera, Argenzola, Góngora, Espronceda…), especialmente franceses, se detiene a desentrañar las formas del rondel, a estudiar el eneasílabo y a experimentar el «polirritmo sin rima», convirtiéndose de este modo en precursor de las tendencias vanguardistas. En su producción exploraría una amplia gama de metros y estrofas (eneasílabo, polirritmos, verso libre, rondel, triolet, espenserina, rispetto, laude, villanela, pantum, cuarteto persa…), y su mirada hacia las literaturas extranjeras hizo que la generación del 900 lo

considerara «el menos peruano» de los hombres de letras de su país, cuestión rebatida por las nuevas generaciones (colónidas y vanguardistas), y que llevó a José Carlos Mariátegui a aseverar: «Por ser la menos española, por no ser colonial, su literatura anuncia precisamente la posibilidad de una literatura peruana» (1979, p. 166).

Su primer libro, *Minúsculas*, impreso de forma manual, fue preparado como obsequio por su esposa Adriana de Vernuil. Posteriormente, en 1909, González Prada sacaría una nueva versión de esta colección con algunas variantes. *Minúsculas* contiene composiciones variadas de diverso origen, como el francés —triolet, rondel—, inglés —espenserina— o italiano —rispetto—, además de sonetos, redondillas, etc. de la tradición española. En general, hablan del amor y de su fugacidad con un tono melancólico o exaltado, dentro de los tópicos del romanticismo: «Oh sempiterno engaño de la mente, / felicidad» (1909a, p. 20); «Pídeme absurdos y quimeras; / mas no me pidas olvidar tu amor: / todo lo puedo, todo; / pero olvidarte, no» (p. 36). Canta a la juventud y a la Belleza, reflexiona sobre la vida y la muerte, o recrea el motivo barroco de la vida como sueño, aunque, como en «Vivir y morir», dándole un giro inesperado: «Vano y loco anhelo el pensar! / ¿Qué es el vivir? soñar sin dormir. / ¿Qué es el morir? dormir sin soñar» (p. 44), todo ello marcado por la novedad de los moldes estróficos citados. Cuando aparece un tono más personal, obtiene logros que prefiguran y adelantan los posteriores del modernismo, como podemos observar en el conocido y magnífico triolet:

> Los bienes y las glorias de la vida
> o nunca vienen o nos llegan tarde.
> Lucen de cerca, pasan de corrida,
> los bienes y las glorias de la vida.
> ¡Triste del hombre que en la edad florida
> coger las flores del vivir aguarda!
> Los bienes y las glorias de la vida
> o nunca vienen o nos llegan tarde.
> (p. 37).

La actitud misma hacia la propia poesía, o hacia la labor del poeta es ya, incluso en este primer libro, puramente modernista. En «Ritmo soñado», por ejemplo, defiende la libertad métrica y la sugerencia temática, al modo simbolista: «Sueño con ritmos domados al yugo de rígido acento / libres del rudo carcán de la rima»… (p. 58). También asoma, en otro conocido triolet, la rebeldía social, de resonancia unamuniana:

> Para verme con los muertos,
> ya no voy al camposanto.
> Busco plazas, no desiertos,
> para verme con los muertos.
> ¡Corazones hay tan yertos!
> ¡Almas hay que hieden tanto!
> Para verme con los muertos,
> ya no voy al camposanto.
> (p. 88).

En unas notas finales, González Prada justifica el uso de aquellas formas métricas, especialmente del rondel; y anota, en un impulso más hacia la novedad y la experimentación, que ha evitado los endecasílabos con acento en 3ª sílaba, y los octosílabos en 2ª-5ª-7ª o en 2ª-7ª. Ensaya además el verso nonasilábico, cuyo cultivo profuso se evidencia en su poesía posterior. En definitiva, Prada, al

igual que Rubén Darío —dice Camilo Fernández Cozmán— «pone de relieve la idea de que el poema es un conjunto de ritmos, metros y recursos formales», así «la orquestación formal es medular porque es el esqueleto a partir del cual el poeta construye su mensaje» (Fernández Cozmán, 2006, p. 230).

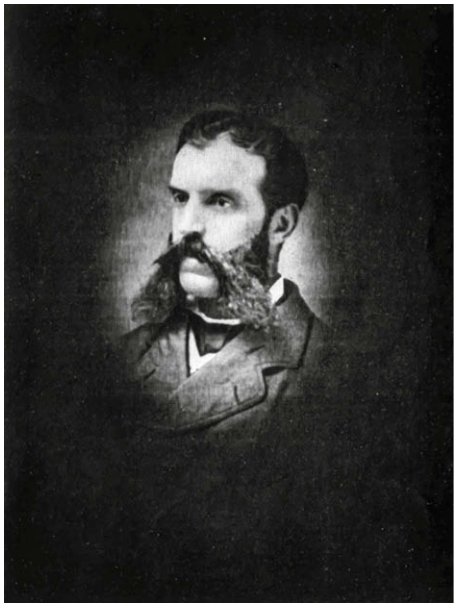


Imagen 2. Retrato de Manuel González Prada. En Manuel González Prada. *Baladas*. París: Tipografía de Louis Bellenand et Fils, 1939.

Estos principios cobrarán verdadero vuelo en su siguiente poemario, *Exóticas* (1911), al cual también añade unas notas explicativas. Luis Alberto Sánchez afirma que su publicación supuso, desde el punto de vista literario, «un verdadero acontecimiento nacional» y «un suceso americano»; si bien en el momento de la publicación su autor era (y lo siguió siendo por mucho tiempo) más conocido como polemista, cabe considerarlo «por encima de toda otra virtud suya, como un poeta». Y un poeta que, además, es capaz de introducir en la poesía peruana «aspectos métricos y poéticos» hasta ese momento «inadvertidos en nuestro idioma» (Sánchez, 1977b, pp. V-VI).

El conjunto de *Exóticas* muestra ese impulso de renovación del que hablamos, al punto de otorgarle al libro «un peculiar carácter demostrativo, casi didáctico, de cómo escribir la nueva poesía» (Oviedo, 1997, p. 281). En muchos casos, llegará incluso a colocar, al comienzo del poema, el esquema al cual se ajusta, apareciendo la composición como un ejercicio poético. Los tipos de estrofas son muy diversos: villanelas, cuartetos persas, polirritmos sin rima, gacelas y también las combinaciones rítmicas y métricas empleadas. En cuanto a las fuentes, bebe tanto de la tradición occidental como de la oriental. Pero, como en el resto de su producción, estas composiciones muestran la fuerza de su mundo interior. Y si, como dice Oviedo, podemos hallar en ellas algunos «experimentos rítmicos que se agotan en su efecto sonoro», nunca encontraremos «versos descuidados»; así, cuando «su oído y su sensibilidad coinciden», el resultado es «realmente notable» (p. 277).

Como en *Minúsculas*, encontramos reflexiones sobre la vida y la muerte, pero ahora se da paso a un nuevo paisaje poético que abre sus puertas a la mitología, al color, a la alegría; así en «Prelusión», el poema pórtico: «Eternamente joven y fecundo / recorre Pan los mares y los llanos / vertiendo vida en el oscuro fondo / de las saladas ondas, despertando / en los fértiles surcos de la gleba / al perezoso, entumecido grano». Y concluye con un exaltado: «¡Triunfa, oh belleza! Demos a la hermosa / el indebido pedestal del santo, / y el arte perfumemos y la ciencia / con la ambrosía del ideal pagano».

Destacan los «polirritmos sin rima», con una libertad de ejecución más tarde popularizada a través de Juan Parra del Riego o de Walt Whitman: «Lejos la fósil, enervante poesía de lo viejo. / Florezcan en los himnos el amor y la hermosura, / la juventud y la alegría, / la salud y la fuerza» («Lo viejo y lo nuevo», 1948, p. 64). Y más allá aún, cierra el volumen con algunas prosas poéticas compuestas siguiendo los diversos ritmos que teorizara en *Ortometría* (binario, ternario, cuaternario, proporcional). Citemos la más conocida (por haber sido más tarde recreada por Jorge Luis Borges), «La incertidumbre de Kouang-Tseo»:

> Soñaba un día ser voluble mariposa: ya volando por encima de los huertos y los ríos, ya posándome en el délfico nectáreo de las flores ¿me acordaba yo de que en el mundo respirara un tal Kouang-Tseo? Desperté de súbito, me vi Kouang-Tseo y al instante dije: —Mi existencia de voluble mariposa ¿fue viviente realidad o vano ensueño? ¿Soy yo el Kouang-Tseo que soñaba ser la mariposa o soy tal vez la mariposa que estará soñando ser Kouang-Tseo? (p. 85).

Para otorgarle su justa trascendencia, recordemos que Rubén Darío tuvo poca resonancia en el Perú en tiempos de González Prada; de ahí la afirmación de Sánchez de que este le «precedió». Aunque conociera su poesía, no fue su imitador, solo subrayó los rasgos compartidos. Conviene notar igualmente el lugar de precursor del modernismo en que lo colocó Federico de Onís en su fundamental y selectiva *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934): «Significa un esfuerzo notable por la novedad dentro de la sencillez y la concentración; una reacción contra el romanticismo desbordado y el verbalismo abundante y vacío que dominaba en América. […] Esta actitud y el uso de formas nuevas […] tanto en cuanto a las palabras como a los versos y combinaciones estróficas, anuncian algunas tendencias características del modernismo» (Onís, 2012, p. 3).

Otro de sus perfiles literarios es el de las *Letrillas* y los *Grafitos*, entroncados con la tradición burlesca del Siglo de Oro —especialmente Quevedo y Góngora—, con el tono del costumbrismo decimonónico y con la poesía de tradición oral. Se acerca aquí, por tanto, a la tradición española, aunque también a la que, en el Perú, tuvo valedores tan importantes como Juan del Valle y Caviedes, Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascensio Segura. La intención es ahora manifiestamente satírica: «Vaya lejos el romance / a los ojos de Ceilán, / queden hoy en el pupitre / el rondel y el madrigal, / que a escribir me apercibo / *una sátira mordaz*. // ¿Quién puede mirar en calma / tanto orador de portal, / tanto periodista hüero, / tanto vate de apestar?» (*Letrillas*, 1975, p. 69). Comenzó a escribir este tipo de poemas muy pronto, junto a los sonetos, y siguió practicando la sátira hasta el final. En vida había publicado —bajo seudónimo— un conjunto de poemas satíricos anticlericales con el título de *Presbiterianas* (1909).

Entre la variedad de estrofas y metros utilizados en ambos volúmenes, domina el arte menor, especialmente el octosílabo. En las *Letrillas* los temas son variopintos: la sociedad, los políticos, la jerarquía eclesiástica, las mujeres, el matrimonio…, todos ellos objeto de sus dardos:

> En frailes vi y en canónigos
> amor tan a lo divino
> que en mantener madres huérfanas
> se esmeraba de continuo;
> y en las monjillas tan ciertas
> compasión y caridad
> que no cerraban las puertas
> a humana necesidad.
> (*Letrillas*, 1975, p. 62).

Los *Grafitos*, composiciones emparentadas con el epigrama, que tienen en común con él «la concisión y la agudeza», aunque aquí no siempre son humorísticos, nacieron «al capricho de la ocurrencia y con la espontaneidad» de los *graffiti* antiguos, de ahí, dice Sánchez en la presentación, el título escogido (González Prada, 1937, p. I). Aparecen agrupados por temas, no dejando títere con cabeza y casi ningún asunto en el tintero. Divierte al lector —y lo obliga a reflexionar— con sus puyas, lanzadas a personajes de todo tiempo y condición: escritores, pensadores, políticos y hasta papas, aunque a veces —pocas— inserta alguna alabanza: «Buscaremos tus iguales / pero no tu superior», le dice a Quevedo. Respecto a la literatura, fustiga a la española por «rancia» y por no apreciar los nuevos valores; reclama para las letras el valor de la sugerencia («Lo velado entre renglones, / lo que adivina el lector, / es en muchas ocasiones / lo más bello de un autor», *Grafitos*, 1937, p. 63), la importancia del ritmo en poesía, la experimentación en el lenguaje, la huida de toda erudición y la perfección en la forma. Es especialmente ácida una amplia sección dedicada a los políticos y usos sociales del Perú. Su postura respecto a la religión, se muestra tanto en su ámbito privado («A la falsa religión / que me dé felicidad / yo prefiero la verdad / que me parta el corazón», p. 179) como público, denunciando ciertos vicios de la Iglesia y sus ministros, por ejemplo, la avaricia («Caridad a lo cristiano / según las leyes de Dios: / dar con una mano, / quitar con las dos», p. 184) y, en definitiva, en el repetido deseo de que la humanidad se libere de sus credos. En otros poemas mostrará una gran fe en la Ciencia, ofrecida como alternativa a la religión: «Quien huye de la Ciencia / por darse al misticismo, / se apea de un caballo / y monta en un pollino» (p. 216).

Cuando habla del amor en las *Letrillas*, la imagen de la mujer es bastante negativa, repitiendo tópicos de tradición secular; el matrimonio es considerado el peor de los males para el hombre. En los *Grafitos*, sin embargo, se exalta al amor de diversas maneras, apuesta por él en todas las circunstancias y ejercido en libertad: «Santidad de la familia / ¡Sandez de grueso calibre / para embaucar a los tontos! / Ninguna cosa más santa / que el amor pagano y libre» (p. 129).

Igualmente satíricos son muchos de los versos que, en edición de Luis Alberto Sánchez, se recogerán en *Cantos del otro siglo* (1979), aunque encontramos una notable diferencia con los anteriores. En ellos, el autor da «rienda suelta a sus sentimientos» y son para Sánchez «una clave para penetrar en el secreto vital y profesional de González Prada» (1975, pp. 19, 21). Son poemas de su primera etapa, recogidos en un par de cuadernos manuscritos bajo dicho título, «una colección de letrillas, sonetos, rondeles, trioletes, espenserinas y otros tipos de estrofas, ensayadas afanosamente. […] escritos principalmente entre 1867 y 1900» y de los cuales brotaron más tarde los poemas de *Minúsculas* (Sánchez, en González Prada, 1979, p. VII). De estos cuadernos se extrajeron para su publicación el conjunto de *Letrillas* (1975) comentadas anteriormente. El tema predominante del conjunto es el amoroso y el religioso, además de los de tono satírico. Ese «otro siglo» del título es para Sánchez «aquel en que los dogmas serían sustituidos por la razón; la religión, por la ciencia, el fanatismo, por la lógica, el fraile, por el sabio, es decir, un siglo positivista comtiano» (*Letrillas*, 1975, p. 13). En definitiva, podemos decir con Sánchez que «con sus irascibles 'Yambos', sus sintéticos 'estornelos' y sus elocuentes silvas, forma un conjunto singular» (1977b, p. 358).

En 1935, en Santiago de Chile, Alfredo González Prada y Luis Alberto Sánchez sacaron a la luz un conjunto de poemas titulado *Baladas peruanas*. El volumen era solo la primera parte de un amplio conjunto de baladas dividido por su autor en tres colecciones: una de tema peruano, otra de contenidos varios y una tercera integrada por traducciones e imitaciones. Las dos últimas se publicaron posteriormente en París en 1939 con el título de *Baladas*, ofreciendo 48 baladas originales y 67 baladas y fábulas traducidas del alemán (Goethe, Schiller, Heine, Chamisso o Herder, entre otros muchos), del francés (Hugo, Dumas, Mérimée, etc.) y del italiano (Giovanni

Prati), y también algunas «imitaciones» de varios de los autores traducidos[62]. González Prada cultivó este género durante toda su trayectoria, aunque solo había publicado algunas muestras en revistas literarias limeñas y por ello no son fácilmente datables, a pesar de la advertencia de su hijo Alfredo respecto a las traducciones, que encuadra entre 1871 y 1879. Hay que tener en cuenta que es una obra sin revisión y corrección definitivas por parte de su autor, y con muchos de sus poemas inacabados. Pese a todo, Silva-Santisteban no duda en afirmar que es «el libro de poemas más importante y ambicioso de la literatura peruana del siglo XIX» (2009, p. 7). La balada, según nos aclara Isabelle Tauzin-Castellanos, nació en la Edad Media, recogiendo la tradición provenzal de «una canción poliestrófica con estribillo, modelo al que se atuvo el francés Charles d'Orleans, escritor citado profusamente por Prada»; está emparentada con la balata italiana y el rondel. Conoció una época de decadencia en el Renacimiento para resurgir nuevamente en el siglo XVIII y, sobre todo, difundirse mediante la poesía romántica alemana e inglesa (Tauzin-Castellanos, 2004, pp. 7-8).

Las composiciones acogen temas de lo más diverso: el amor, la poesía, la religión, lo histórico-social… y no faltan el misterio, la ironía, el tono burlesco en la crítica política, etc. Afloran también, como en sus otras obras, el amor, fuerza motora de la vida, y la muerte, como reflexión paralela. Sobresale la enorme riqueza de fuentes: Verlaine y sus *Fiestas galantes*[63], Leconte de Lisle, Óscar Wilde, Rubén Darío, Manuel Machado, Bécquer, el cuento y la leyenda tradicionales, el romancero, los personajes de la *commedia dell'arte* italiana, la mitología germana. Sus aciertos son indudables, y aportan destellos de novedad junto a los elementos apegados al romanticismo alemán e inglés. En general utiliza el arte menor, pero también, en temas más trágicos como en el poema dedicado a Juan Huss, el arte mayor.

En su conjunto —afirma Silva-Santisteban—, las baladas «constituyen un intento de adaptar al castellano, mediante el uso de temas vernáculos y europeos, las *Balladen* alemanas, poesía que divulgó en magníficas traducciones» (2009, p. 5). Pero conviene anotar que, además, González Prada las trabajará como si de obras propias se tratase. El pormenorizado análisis que del segundo libro hace Karim Benmiloud le lleva a descubrir el mecanismo por medio del cual González Prada da «lugar preferente a la sorpresa, al desconcierto y a lo inesperado», empleando el último verso, e incluso la última palabra, para revelar el sentido profundo del poema (Benmiloud, 2006, p. 224). El gusto del autor por el epigrama satírico hace, además, que una forma contamine a la otra, hermanando la balada tradicional con el epigrama, lo trágico con lo satírico, lo que tal vez —dice Benmiloud— sea «uno de los mayores logros» de estas composiciones (p. 225).

Y conviene detenerse en las *Baladas peruanas* propiamente dichas, conjunto singular y cerrado dentro del resto de las baladas. A pesar del verso de arte menor y del ritmo arromanzado, ágil y suave, la temática —cuyo recorrido histórico parte desde la creación del mundo y los hombres, pasa por la intervención de los dioses y continúa por las diferentes luchas internas hasta la llegada de los conquistadores y finalmente la liberación a manos del caudillo Simón Bolívar—, nos acerca a la epopeya. El poema de cierre, «Los tres», muestra resumida la historia del Perú en tres momentos: el del Incario, de «paz, ventura y bienes»; el que se abre con la Conquista, de «exterminio y muerte»; y el de la emancipación, donde América se «redime / de españoles y reyes» (González Prada, 2009, p. 105). Es interesante observar, sin embargo, que el incario no aparece —como fue lugar común posteriormente—, como un paraíso perdido; al igual que sucede en cualquier sociedad, en la incaica el ejercicio del poder conllevó el abuso y la opresión. Es desde luego una puerta abierta hacia lo vernáculo, pero con un tono y espíritu diferentes al de los indigenismos posteriores. Sí quedan patentes las consecuencias trágicas de la conquista y la humillación que supuso para el indio. Al

final de sus poemas asoma siempre, observa Isabelle Tauzin-Castellanos, la muerte o, en su lugar, el dolor y la tristeza (2004, pp. 11-12).

El Inca Garcilaso de la Vega y sus *Comentarios reales* son un trasfondo muy potente en estas baladas. Pero hay que señalar también la huella del romancero español, mucho más marcada que en el resto, especialmente en la parte del periodo de conquista, donde aparecen caballeros, reyes, escuderos, batallas, traiciones, prisioneros, como si de moros y cristianos se tratase. Igualmente se detectan resonancias de los romances históricos del romanticismo, como por ejemplo los del Duque de Rivas: «En una noche de espanto, / entre el fragor de los truenos, / a la tumba de su Amada / llega el Inca en paso lento» (González Prada, 2009, p. 45). Y se utiliza el esquema del romance tradicional con rima asonante en los pares y en su mayoría octosilábico; además, se vale de la tradición romántica alemana muy asimilada por González Prada, y de la cual recoge el expresivo recurso del diálogo directo. De este modo el poeta peruano consigue la armonía y la novedad, con logros destacables como el poema «La tempestad» que, no por repetido, debemos dejar de ofrecer aquí:

I
Con el cántaro a los hombros,
entre nubes y destellos,
la Ñusta pisa las cumbres
más vecinas de los cielos.

Risueña, el cántaro inclina
y derrama suave riego
en las ceibas de los bosques
y en los cactos del desierto.

De gozo, entonces, henchido,
alza un himno el Universo
con la voz de sus arroyos
y la lengua de sus vientos.

II
La ruda maza en el puño
y la cólera en el ceño,
el hermano de la Ñusta
asoma y corre a lo lejos.

Salta por cumbres y abismos
como en fanático vuelo;
tenaces golpes de maza
descarga en llanos y cerros.

Quiebra el cántaro, y entonces
vibra el rayo, zumba el trueno
y en cataratas de lluvia
se desploma el firmamento.
(2009, pp. 32-33).

En sus últimos meses de vida, González Prada escribió un conjunto de poemas que, aunque inconcluso, su hijo Alfredo publicó póstumamente bajo el título *Trozos de vida* (1933). Una pulsión diferente recorre estos versos de tono filosófico y metafísico, cargados de una profunda reflexión personal y, por momentos, de una serena desolación, en muchos casos sombría: «El hombre cruza la

Tierra / como el pájaro las ondas: / llega, causa el mal y muere / sin dejar eco ni sombra» (González Prada, 1948, p. 115). La juventud está lejos, la muerte cercana; y el Universo y la Vida son, finalmente, un enigma: «Puede ser que nada encierre / esa bóveda infinita: / es acaso el Universo / una inmensa nuez vacía» (p. 97). Hay un sentimiento muy potente de comunión con la naturaleza y con todos sus seres, entre los que se siente un igual, sea árbol, astro o cualquier tipo de animal por insignificante que sea: «Yo me siento unido a todo / con estrechos, dulces lazos, / que todos somos tus hijos, / la roca, el hombre y el árbol» (p. 125).

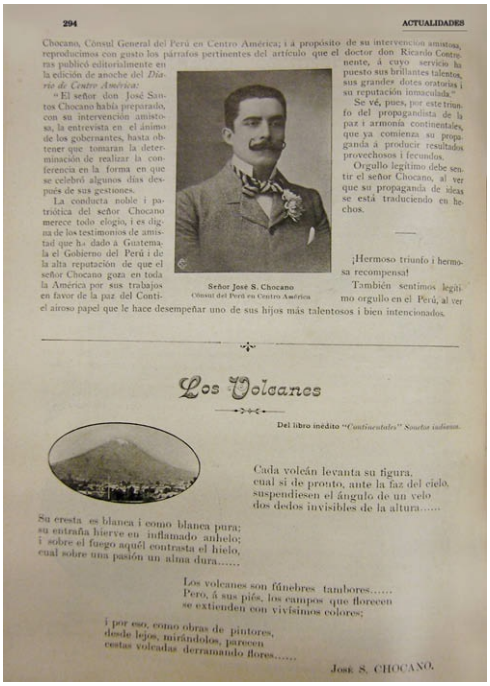
El libro está compuesto en estrofas de ocho versos octosílabos sin rima, lo que les proporciona fluidez y ligereza a pesar del tema tratado. Sin el verso quebrado y sin la rima, las reminiscencias de las coplas manriqueñas son claras. Igualmente aparecen tonos becquerianos, o de la poesía mística española, o del parnasianismo francés. Hay también composiciones que están inspiradas directamente en las rubaiyat de Omar Jayyam, cuya preferencia es clara en el conjunto de su obra (Silva-Santisteban, 2010). Encontramos así, de nuevo, una enorme riqueza de fuentes que esperan un estudio detenido y detallado. Tras su muerte, la prosa de González Prada fue objeto de atención en multitud de medios y ocasiones (Wise, 1983), pero la poesía quedaría en segundo plano ante su prosa combativa. Hoy, sin embargo, el camino se va trillando y ensanchando.

3. José Santos Chocano: el «cantor de América»

La siguiente generación sería la de José Santos Chocano (Lima, 1875 - Santiago de Chile, 1934). Junto a González Prada y Ricardo Palma será el poeta más señalado para este periodo en las antologías de poesía peruana nacionales e internacionales, manteniéndose después los dos primeros (Chocano y González Prada) como valores estables. A partir del modernismo, escritores y críticos se plantearon la fijación de un canon americano o local que facilitase, a través de nítidos paradigmas identitarios, la consolidación de una literatura propia dentro y fuera de las fronteras de su país. *Del Romanticismo al Modernismo* (1910), antología preparada por Ventura García Calderón, es —por su nómina y su prólogo— un buen ejemplo.

En 1910 González Prada prologó las *Poesías completas* de Chocano, publicadas en Barcelona por la editorial Maucci, y allí lo llama «poeta nacional del Perú». Se había convertido en el de mayor renombre y principal representante del modernismo en el Perú, y se exhibía como el verdadero portavoz de América, parangonándose con Whitman («Walt Whitman tiene el norte, pero yo tengo el sur») y en pugna con Rubén Darío. Con el último mantuvo una relación ambigua entre la admiración, la competencia y el reproche por ser demasiado afrancesado y poco americano. El siglo XX se abría con esperanzadas expectativas, «se vive el apogeo del positivismo, de la honesta inquietud por el conocimiento del Perú» (Varillas, 1992, p. 307), inquietudes que conducirán a las letras peruanas por nuevos derroteros.

En Chocano, vida y obra son difícilmente desligables. La primera, que para Federico de Onís es «suma y compendio de todo género de novelas de aventuras: amorosas, picarescas, policiales, de viajes, de intriga política, de vida literaria, de crímenes célebres», determinó la producción y, sobre todo, la recepción de la segunda; y esta se fue forjando paralelamente a las vicisitudes de aquella. Vida y obra se han visto oscurecidas «por las pasiones diversas y contradictorias que sus acciones han provocado en torno a él» (Onís, 2012, p. 427)[64]. Chocano «representa no sin énfasis la suerte literaria del Modernismo hispanoamericano: tanto su resonante éxito social y mundano como su fugacidad y desvalorización poéticas» (Ortega, 1993, p. 62). Junto a ello, no es menos cierto el juicio de Alberto Escobar al considerarlo «el epígono de un estilo del siglo XIX» (1965, p. 38).



294 ACTUALIDADES

Chocano, Cónsul General del Perú en Centro América; i á propósito de su intervención amistosa, reproducimos con gusto los párrafos pertinentes del artículo que el doctor don Ricardo Contreras publicó editorialmente en la edición de anoche del *Diario de Centro América:*

"El señor don José Santos Chocano había preparado, con su intervención amistosa, la entrevista en el ánimo de los gobernantes, hasta obtener que tomaran la determinación de realizar la conferencia en la forma en que se celebró algunos días después de sus gestiones.

La conducta noble i patriótica del señor Chocano merece todo elogio, i es digna de los testimonios de amistad que ha dado á Guatemala el Gobierno del Perú i de la alta reputación de que el señor Chocano goza en toda la América por sus trabajos en favor de la paz del Conti-

Señor José S. Chocano
Cónsul del Perú en Centro América

nente, á cuyo servicio ha puesto sus brillantes talentos, sus grandes dotes oratorias i su reputación inmaculada."

Se ve, pues, por este triunfo del propagandista de la paz i armonía continentales, que ya comienza su propaganda á producir resultados provechosos i fecundos.

Orgullo legítimo debe sentir el señor Chocano, al ver que su propaganda de ideas se está traduciendo en hechos.

¡Hermoso triunfo i hermosa recompensa!

También sentimos legítimo orgullo en el Perú, al ver el airoso papel que le hace desempeñar uno de sus hijos más talentosos i bien intencionados.

Los Volcanes

Del libro inédito "*Continentales*" *Sonetos indianos.*

Cada volcán levanta su figura,
cual si de pronto, ante la faz del cielo,
suspendiesen el ángulo de un velo
dos dedos invisibles de la altura.....

Su cresta es blanca i como blanca pura;
su entraña hierve en inflamado anhelo;
i sobre el fuego aquél contrasta el hielo,
cual sobre una pasión un alma dura.....

Los volcanes son fúnebres tambores.....
Pero, á sus piés, los campos que florecen
se extienden con vivísimos colores;

i por eso, como obras de pintores,
desde lejos, mirándolos, parecen
cestas volcadas derramando flores.....

José S. CHOCANO.

Imagen 3. Retrato de José Santos Chocano. En *Actualidades*, 19, 24 de mayo de 1903, p. 294.

Chocano comenzó a escribir y publicar desde muy joven. En 1891, con solo 15 años, fue director durante un breve periodo de la prestigiosa revista *El Perú Ilustrado*, en la que insertó diversas colaboraciones. También en *La Tunda* (1893-1894), donde encontramos versos satíricos contra Andrés A. Cáceres; así como en *La Idea* y *La razón*, que circularon entre 1891 y 1895, o *El Progresista*, de Tacna[65]. La mayoría son poemas románticos grandilocuentes y de no mucha calidad, pero en los que ya asoma el sentimiento por la naturaleza y lo genuinamente americano. Pronto lo haría en distintos países de América[66]. Escribió también algunos dramas, pero tuvieron poco éxito[67].

Se implicó en política, afiliándose al Partido Demócrata de Nicolás de Piérola, y publicando artículos con el seudónimo de «Juvenal». En octubre de 1894, por oponerse al gobierno de Cáceres, fue encarcelado y sufrió un simulacro de fusilamiento. En el calabozo escribió su primer libro, *Iras santas* (1895), impreso en tinta roja: «Como surgió Jonás de la ballena, / surjo de la prisión lanzando el verbo / de la Justicia a la caldeada arena / cual paladín de un pueblo sin cadena, / de un odio santo y de un dolor acerbo» (1910, p. 70). Al salir de la cárcel se lo nombra secretario del presidente Piérola.

Del mismo año es *En la aldea* —impreso en tinta azul—, en el que aparecen ya las cualidades desarrolladas en su obra posterior. En él, «la cólera y el odio se transforman en amor, dulzura, contemplación y vago misticismo» (González Prada, en Chocano, 1910, p. 8). Es manifiesta su preocupación por la innovación; utiliza el verso de quince sílabas, con el esquema de 5+5+5, o el de 18 (6+6+6), y en libros posteriores ensayará otros como el de 17 (7+10) o el modernista dodecasílabo. Algunos de estos poemas tempranos son ya precursores de *Alma América*, su mejor libro:

Tarde apacible, desabrida y mustia…
Retiembla el sol con épica agonía;
y lanza de los cielos en la angustia,
los parpadeos últimos del día.

El labrador cansado de la lucha
que libra a pleno sol, —al hombro el hierro,

regresa hacia el hogar, a donde escucha
los alaridos lánguidos del perro.

Y mientras todo con color de barro
dilatándose va triste y sereno,
en el enorme y palpitante carro
como una nota rubia salta el heno.

[…]
«De tarde» (1910, p. 115).

Ambos poemarios, *Iras santas* y *En la aldea*, causaron gran revuelo en la opinión pública. Tras ellos apareció *Azahares. Notas líricas* (1896), esencialmente de tema amoroso, reflejo del sentimiento hacia la que sería más tarde su primera esposa, Consuelo Bermúdez y Velázquez.

Pronto abanderó en el Perú el movimiento modernista, con la fundación de la revista *La Neblina* (1896-1897). La publicación se abre con un curioso decálogo de Chocano donde, a modo de declaración de principios, afirma «amar el arte puro» y «crecer y multiplicar la afición al Modernismo», pero también «oír misa con devoción en los altares de Hugo» o «no hacer guerra a ningún modo artístico» (en Sánchez, 1960, pp. 61-62); así como con colaboraciones en *El Modernismo* (1900-1901)[68]. En *La Neblina* aparecerá la polémica con Rubén Darío sobre los tópicos del arte y sobre la política continental. Darío le envió a Chocano un ejemplar de *Los raros*, que este no apreció por considerarlo muy «francés» y poco «americano». Pese a ello, Darío insistió enviándole *Prosas profanas*[69]. Esto indicaría —según Luis Alberto Sánchez— que Darío consideraba a Chocano un modernista, y que este se tenía por más genuino cantor de América que aquel. Chocano estaba convencido de la viabilidad de un arte de origen, meta y ámbito americanos, y afirma: «Aunque mis revistas sirven de órgano del 'modernismo', conservo en todo momento mi independencia de criterio personal, que coloco por encima aun de la admiración y del cariño a mis altos compañeros» (en Sánchez, 1960, p. 60). El ambiente literario del momento estaba dominado aún por el romanticismo. Numa Pompilio Llona, Luis Benjamín Cisneros y José Arnaldo Márquez eran —junto a González Prada— las voces principales. Conviene observar que, debido a las circunstancias por las que atravesaba el país, con la derrota ante Chile y el enfrentamiento interno entre facciones políticas, el modernismo, con su esteticismo, no tuvo campo propicio para su asimilación y expansión en el Perú coetáneo.

En 1898 Chocano publica *Selva virgen*, donde resuena ya una música modernista, y encontramos incluso algún tema de moda que le es ajeno: «¡Solo quiero ajenjo! Que, a través del vaso / de Musset, grandezas los ensueños ven; / y, como el ajenjo, verdes son los ojos / de la tentadora sierpe del Edén…» (1910, p. 175). Por negocios, el poeta había pasado una temporada en la selva, medio que le impactó e incorporó a su obra. De 1899 es *El derrumbe,* largo poema subtitulado «Poema americano». Con tono esencialmente romántico («Qué glorioso concierto / forman el agua en bravos estertores, / con la voz ronca con que hablara un muerto, / y el trueno, que redobla sus tambores /conjurando las sombras del desierto!...») y toques modernistas («en sus ojos de abismo hay luz de cielo / y en su barba senil plata de estrellas») canta a la naturaleza americana y narra el amor imposible entre una doncella blanca y un jefe indio evangelizado que finalmente recobra el ser de su raza («Juan Santos Atahualpa lanzó el grito / de rebelión: crujieron las cabañas… / ¡Su voz, repercutiendo en lo Infinito, / era la libertad de las montañas!» (p. 249). Con el poema *La epopeya del Morro*, ese mismo año obtuvo el primer premio del concurso convocado por el Ateneo de Lima, éxito que le avaló para su nombramiento, en 1901, como comisionado especial en Centroamérica. Es un largo poema (posteriormente recortado significativamente) en endecasílabos rimados, en el que

narra, con encendidos tonos épicos e inspiración romántica, la heroica resistencia de Francisco Bolognesi y sus hombres: «¡Todo el que allí cayó, cayó con gloria! / Aquel, cualquiera de ellos, es un hombre, / un hombre, y eso basta; y si la Historia / héroe sin nombre lo llamara un día, / aquel, cualquiera de ellos —*Tengo un nombre: / yo me llamo Perú* —protestaría» (p. 132).

Los temas épicos son gratos a Chocano («a las más finas cuerdas prefiero los metales») y, en general, el tono mayor domina todas sus composiciones, incluso las líricas. De inspiración épica es también *El canto del siglo* (1901), extenso compendio del siglo XIX, dividido en cuatro capítulos precedidos de un «Poema finisecular»: el primer canto lo dedica a Napoleón; el segundo, a la Independencia, exaltando a los héroes de la libertad, aunque sin «renegar del corazón ibero»; el tercero lo dedica a «El triunfo de las ciencias», a las nuevas corrientes del pensamiento (Hegel, Krause, Schopenhauer, Nietzsche, Darwin…), la medicina (Pasteur, Bernard…) o inventos de la técnica; y el cuarto a intelectuales (Hugo, Delacroix, Rodín, Wagner), grandes obras (la torre Eiffel, el puente de New York...), proyectos (la navegación aérea y submarina) o ideales (la paz universal, el socialismo…), concluyendo con un llamamiento a los niños, que son el futuro —y que nos recuerda el llamamiento a los jóvenes de González Prada —de quien era entonces seguidor— antes de que su apoyo a Piérola lo alejara un tanto de él.

Paralelamente, va discurriendo su actividad política. Marcha a Centroamérica, y de allí a Bogotá, mediando con éxito en diferentes conflictos. En 1905 llegó a Madrid, con el cargo de primer secretario de la Embajada del Perú en España. Allí publicó sus mejores y más conocidas obras: *Alma América. Poemas indo-españoles* (1906) y *¡Fiat lux!* (1908). Estos años fueron el cenit de su carrera; se relacionó con Valle Inclán, Jacinto Benavente, los Machado, Amado Nervo y los tertulianos de Pueyo, editor del modernismo. Emilia Pardo Bazán le presentó al rey Alfonso XIII, a quien le dedicó el poema de apertura de *Alma América*. El volumen incluye una nota de Menéndez Pelayo, que califica sus versos de «elevados y varoniles, tan llenos de entusiasmo y nobles afectos», y considera su poesía como «un nuevo lazo entre España y América» (1906, p. IX); una introducción de Miguel de Unamuno, quien valora su «pompa, magnificencia, arranque» (p. XI); y un «Preludio» en verso de Rubén Darío: «Hay un tropel de potros sobre la pampa inmensa... / [...]. Trae encendida en vida su palabra potente; / y concreta el decir de todo un Continente...» (pp. XXI-XXII). Además, el libro fue hermosamente ilustrado por Juan Gris. Tanta importancia le concedió que en cita inicial advierte: «Ténganse por no escritos cuantos libros aparecieron antes con mi nombre» (p. VIII).

Con *Alma América* el bardo peruano quiso describir la naturaleza del Nuevo Mundo, así como glorificar su historia. Algunos poemas cantan gestas como la expansión del ferrocarril o el canal de Panamá; o a España, generalmente en unión a América; y otros temas peruanos o limeños. De entre ellos, un amplio conjunto de sonetos distribuidos a lo largo de la obra sorprenden por la sonoridad, originalidad y belleza de sus imágenes: «Las orquídeas» son «ánforas de cristal […] / Tristes como cabezas pensativas, / brotan ellas, sin torpes ligaduras / de tirana raíz, libres y altivas»; La puna, «sin mariposas, pájaros, ni flores / es una inmensidad deshabitada, / como si fuese un alma sin amores»; o «Las cataratas del Niágara», donde «Se revuelve el caudal sobre sí mismo; / y finge, ante la atónita mirada, / la flotante melena enmarañada / de un león enjaulado en el abismo». «La magnolia», soneto en alejandrinos, está entre sus composiciones más antologadas y elogiadas:

> En el bosque, de aromas y de músicas lleno,
> la magnolia florece delicada y ligera,
> cual vellón que en las zarzas enredado estuviera
> o cual copo de espuma sobre lago sereno.

Es un ánfora digna de un artífice heleno,
un marmóreo prodigio de la Clásica Era;
y destaca su fina redondez a manera
de una dama que luce descotado seno.

No se sabe si es perla, ni se sabe si es llanto.
Hay entre ella y la luna cierta historia de encanto,
en la que una paloma pierde acaso la vida;

porque es pura y es blanca y es graciosa y es leve,
como un rayo de luna que se cuaja en la nieve
o como una paloma que se queda dormida…
(1906, p. 139).

El subtítulo de «poemas indo-españoles» revela una intención repetida: «y quise en el Museo, pensando en mi montaña, / ser la mitad de América y la mitad de España». Deseo que se expresa también en otro de sus sonetos más valorados, «Blasón»:

Soy el cantor de América autóctono y salvaje:
mi lira tiene un alma, mi canto un ideal.
Mi verso no se mece colgado de un ramaje
con un vaivén de hamaca tropical…

Cuando me siento inca, le rindo vasallaje
al Sol, que me da el cetro de su poder real;
cuando me siento hispano y evoco el coloniaje,
parecen mis estrofas trompetas de cristal.

Mi fantasía viene de un abolengo moro:
los Andes son de plata, pero el león, de oro;
y las dos castas fundo con épico fragor.

La sangre es española e incaico es el latido,
y de no ser poeta, quizá yo hubiera sido
un blanco aventurero o un indio emperador.
(1906, p. 42).

Aparecen diversos tipos de estrofas y versos de diferentes medidas. Y junto a los metros clásicos destacan otras combinaciones:

Cae la tarde. Yo sobre el lomo de mi caballo
suelto las riendas; y con fatiga
bajo la cuesta.
[…]

Allá, en el fondo, bulle una aldea:
[…]

oigo el ladrido de un perro a veces,
que se desdobla como una larga cinta de sedas…

Y, entonces, pienso que, en estas horas, son, como nunca,
triste el camino, lento el caballo, larga la cuesta.

Y mi caballo va, lentamente,
sobreponiendo sus firmes cascos de piedra en piedra…
(«Bajando la cuesta», 1906, pp. 163-165).

El recurso de la repetición, tan querido por Chocano, consigue una sonoridad eufónica en poemas como el conocido «Los caballos de los conquistadores», o en «Elegía del órgano», donde sigue el patrón del *Nocturno* de José Asunción Silva:

Suena el órgano
suena el órgano en la iglesia solitaria
suena el órgano en el fondo de la noche
y hay un chorro de sonidos melodiosos en sus flautas,
que comienzan blandamente… blandamente…
como pasos en alfombras, como dedos que acarician, como sedas que se arrastran.
(1906, p. 113).

La experimentación fue siempre una de las principales motivaciones y preocupaciones de Chocano, de ahí una intención whitmaniana y versolibrista en lo que llama estrofas «a la manera yanqui».

Su nombre y fama habían crecido como la espuma y se tiñeron con el escándalo a la misma velocidad. Fue acusado por el Banco de España de un fraude financiero que finalmente no llegó a los tribunales, pero sí lo obligó a salir precipitadamente del país[70]. Entre tanto había estado trabajando en la edición de *¡Fiat lux!*, recopilación de poemas antiguos con algunos de nueva producción. Sacó dos versiones en 1908, una en Madrid y otra más completa en París; la segunda añade, a las tres partes de la primera —que significativamente divide en poemas clásicos, románticos y modernistas—, otras dos: «La epopeya del Morro» (muy depurada), otros tres poemas «modernistas» y unos «Sonetos necrológicos» a José de Espronceda. El prologuista, Andrés González-Blanco, valora especialmente las nuevas composiciones: «Hay una ternura honda de sentimiento y fina comprensión de complicados matices psicológicos, predominando siempre una nota viril que no deja lugar a la sensiblería» (1908, p. 23). Chocano ensaya nuevas formas y ritmos con evidentes logros, como «Nostalgia»:

Quisiera ser árbol mejor que ser nieve,
quisiera ser leño mejor que ser humo;
y al viaje que cansa
prefiero el terruño,
la ciudad nativa con sus campanarios,
arcaicos balcones, portales vetustos,
y calles estrechas como si las casas
tampoco quisieran separarse mucho…
(1908, p. 154).

Alma América y *¡Fiat lux!* marcan el cenit de su obra. Su vuelta a América fue traumática y dolorosa; sin embargo, su actividad en varios países americanos continuó siendo fragorosa. Pasando primero por Cuba, viaja a Nueva York y de allí a Guatemala, donde fundó *La Prensa*, defensora de la política del dictador Estrada Cabrera (protagonista de *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias), que fue presidente de febrero de 1898 a 1920. Tentado por la fuerza de la Revolución mexicana, pasa a ese país, donde apoyó a Francisco Madero para ser expulsado después del asesinato del líder. Chocano logra escaparse a Cuba, donde fue recibido con entusiasmo y colaboró

en *El Diario de la Marina* y en la revista *El Fígaro*. Pasa después a Puerto Rico y desde allí conspiró contra Victoriano Huerta con el apoyo de varios países, incluido Estados Unidos. Más tarde, en 1914, tras conocer a Pancho Villa, se unió a él —llegando a ser su secretario—, para distanciarse más tarde, al punto de escribirle una oda llena de reproches («Caes, caes, caes… bandolero divino»). Entre 1915 y 1919 Chocano viajó en varias ocasiones de México a Guatemala, hasta instalarse en este último invitado por Estrada Cabrera, cuyo posterior derrocamiento, en abril de 1920, arrastró también al poeta. Los revolucionarios saquearon su casa, quemaron sus papeles y lo condenaron a muerte. En la cárcel escribió el «Poema de la prisión», y salvará finalmente la vida gracias a su fama: el Rey de España, el Papa, autoridades de diversos países y numerosos intelectuales de América, España y Francia intercedieron por él y quedó libre. Es noviembre de 1920. El apoyo de Chocano a los gobiernos fuertes corrió paralelo a su rechazo a las oligarquías y la plutocracia. Dice Sánchez que su defensa de «las dictaduras organizadoras» tuvo su germen en estos años y que su postura podría resumirse así: «con Carranza y Villa como jefes supremos, pero contra la plutocracia porfiriana de origen internacional; en Guatemala con Estrada Cabrera, pero contra la oligarquía cachurera; en el Perú, contra el civilismo oligárquico. […] Rechazo a la desigualdad social y adhesión a la autoridad del 'mejor' o más capaz de organizar» (Sánchez, 1960, p. 330).

Se detiene en Costa Rica para contraer matrimonio, el tercero, esta vez con Margarita Aguilar. Ella será la autora de unas memorias sobre los que serán los últimos años de su marido, pasados junto a ella, hasta su asesinato.

En diciembre de 1921, tras muchos años de ausencia, regresa al Perú, donde es recibido con entusiasmo. En el mismo puerto del Callao le esperaban los intelectuales del momento, entre ellos José María Eguren y César Vallejo. Gobernaba entonces Augusto Leguía. Se le declara «Poeta de América», y el 5 de noviembre de 1922 se celebra un solemne y multitudinario acto de coronación en el que se le impone una corona de laurel en oro. En 1924, con motivo del centenario de Ayacucho, presenta y recita «Ayacucho y los Andes», parte de un proyecto mucho más amplio, *El Hombre Sol*, epopeya indoamericana nunca terminada.

Chocano era partidario de los gobiernos fuertes, los cuales defendió en *Idearium tropical. Apuntes sobre las dictaduras organizadoras y la gran farsa democrática* (1922). Su texto contradecía las ideas de José Vasconcelos, Secretario de Instrucción Pública de México, presentadas en «Mensaje a las juventudes americanas», lo cual provocó un nuevo escándalo. En el mismo acto donde Chocano recitó «Ayacucho y los Andes», el poeta argentino Leopoldo Lugones pronunció el discurso «La hora de la espada», defendiendo la utilización de la fuerza por parte de los gobiernos, publicado después en *La Nación* de Buenos Aires. Como respuesta, Vasconcelos lanzó el conocido «Poetas y bufones»; Chocano replicó indignado con otro artículo. En el Perú, algunos intelectuales como José Carlos Mariátegui, Luis Alberto Sánchez, Manuel Beltroy o el joven escritor Edwin Elmore defendieron a Vasconcelos. Después del intercambio de algunas airadas misivas con este último, el 31 de octubre de 1925 se encontraron en la redacción de *El Comercio*[71]. Elmore golpeó a Chocano y este sacó su revólver y disparó. Elmore murió a los pocos días y Chocano fue sentenciado a tres años de cárcel. Se defendió publicando *El libro de mi proceso* (1927-1928); de nuevo el apoyo de intelectuales peruanos e internacionales forzó al gobierno a una amnistía en 1928[72].Chocano se exilió a Chile y allí se empeñó en la búsqueda de tesoros en las riberas del río Mapocho, aventura que le reportó numerosos gastos y ninguna ganancia y, además, lo condujo al violento final de su vida.

Desde 1933 se dedicó a recomponer y completar *Primicia de Oro de Indias*, adelanto de los cuatro tomos integrados por *Oro de Indias*, nueva antología de su poesía que aparecerá

póstumamente entre 1940 y 1941. Su publicación en 1934 le proporcionará una vez más el aplauso general. Sin embargo, las nuevas composiciones no logran igualar su producción anterior. Del mismo año es la colección *Poemas del amor doliente*, dedicada a su esposa Margarita Aguilar y publicados por ella tras la muerte del poeta. A *Oro de Indias* pertenecen sus nocturnos, poemas pausados en los que a ratos se abandona a una confesión más íntima y escondida, con un tono más cercano a la prosa: «Medianoche. En mi lecho. Miro el reló que late / sobre la chimenea: marca las dos. La luz / tiene con las tinieblas silencioso combate…». En esos versos aflora un sentimiento religioso nuevo y poderoso: «y rezo… rezo… rezo como el mejor creyente. / ¡Qué solo estoy! ¡Qué lejos del amor y de la vida!... / Esta hora de calma me hace sentir la herida / que recibí en la lucha: cuando lucho no siento; / solo en la paz es cuando percibo mi tormento» (1954, p. 861).

Finalmente, un 13 de diciembre de 1934, cuando tenía 59 años, Chocano encontrará la muerte de forma violenta. Fue asesinado mientras iba en el tranvía por Martín Bruce Badilla; este lo acechaba hacía tiempo para implicarlo con él en la búsqueda de un tesoro, y se obsesionó pensando que Chocano le había engañado y robado. Badilla fue condenado y estuvo en el manicomio hasta su muerte en 1951. El entierro del poeta en Santiago de Chile fue multitudinario. Cuenta Zora Carvajal que acudieron cincuenta mil personas. Años después, en 1965, su cuerpo se trasladó a Lima, donde recibió sepultura con honores de Estado e igualmente en olor de multitud en el cementerio Presbítero Maestro.

La crítica en general se pregunta por el rápido y sonoro éxito de Chocano, tan llamativo como su posterior caída. No debemos olvidar que grandes poetas de ambos lados del Atlántico lo elogiaron, desde Eguren y César Vallejo hasta Unamuno y Rubén Darío, junto a figuras de la talla de Valdelomar o José Enrique Rodó; pero tampoco que, muy pronto, otras voces, como por ejemplo la de José Carlos Mariátegui, consideraban que lo autóctono no debía asociarse al «americanismo y el tropicalismo esenciales del poeta de *Alma América*» (Mariátegui, 1979, p. 176). Luis Monguió considera que la obra de Chocano conservó muchas reminiscencias románticas, y que estas, unidas a la sonoridad y plasticidad modernistas, fojararon un tipo de poesía que evitó una ruptura brusca, e hizo «más fáciles al paladar artístico los nuevos gustos del modernismo». Para Monguió, lo que «deslumbró» a sus contemporáneos fue «la irreprimible facilidad de elocución, la torrencialidad y plasticidad de las imágenes, la amalgama que sus versos presentan de su visión de la naturaleza americana, llena de exotismo hasta para los propios americanos de la ciudad, con los adornos de un incaísmo o indianismo fastuoso y con un engolado hispanismo histórico, todo lo cual [...] halagaba los variados atavismos de sus variados lectores o auditores» (1954, p. 16). Tamayo Vargas valora «su conjunción de lo español y lo indio, y aunque retórico y epidérmico, representará lo que inútilmente buscaban muchos poetas de su tiempo: la voz del Continente» (1947, p. 259). Julio Ortega, por su parte, comenta: «Chocano proveyó una voz compensatoria, optimista y mundana, a esa juventud de comienzos de siglo». Fue comprensible su éxito, porque ese optimismo era necesario tras la guerra con Chile. Sin embargo, con la nueva centuria todo cambia; las ideologías, movimientos sociales y el espíritu del siglo piden ya otra literatura, y quizá por eso decayó su fama con la misma virulencia y rapidez de su ascenso (1993, pp. 693-694). Baste indicar que la valoración de su obra por las generaciones posteriores fue bastante negativa, aunque su figura se volvió a recuperar tras su muerte. De cualquier forma, la representatividad nacional y americana adquirida por Chocano lo hacen imprescindible en cualquier historia o antología de la literatura peruana. Federico de Onís también lo recoge en su *Antología…*, considerando que la plenitud de su obra estuvo en la descripción de las realidades americanas; si bien su poesía adolece de los defectos que

se le han imputado, «merece [...] el título que se le ha dado de “poeta de América”» (2012, pp. 427-428).

Desde una perspectiva diacrónica, cabe valorar muy positivamente el empeño decidido y sincero de estos autores por construir, a través de su obra, una poesía, una literatura, propiamente nacional que, tras la Independencia, dejara atrás el colonialismo cultural. Fueron pioneros y precursores de las grandes figuras que, con José María Eguren y César Vallejo como símbolos principales, poblarán el rico legado de la lírica peruana del siglo XX.

Bibliografía

Aguilar Machado, Margarita (1964). *José Santos Chocano. Sus últimos años*. Santiago de Chile: Arancibio Hnos.

Benmiloud, Karim (2006). El segundo libro de las *Baladas* de Manuel González Prada: entre tragedia y sátira. En Isabelle Tauzin-Castellanos Castellanos (ed.), *Manuel González Prada: escritor de dos mundos* (pp. 215-226). Actas del coloquio internacional realizado en Lima. Lima: IFEA.

Chang-Rodríguez, Eugenio (1993). Manuel González Prada. En Luis Íñigo Madrigal (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana*. *T. II. Del neoclasicismo al modernismo* (pp. 473-486). Madrid: Cátedra.

Chang-Rodríguez, Eugenio (2010). Aportes literarios y lingüísticos de Manuel González Prada. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, *49*, 197-208.

Chocano, José Santos (1906). *Alma América*. *Poemas indo-españoles*. Madrid: Imprenta Ricardo Fe.

Chocano, José Santos (1908). ¡*Fiat Lux! (poemas varios)*. Madrid: Pueyo.

Chocano, José Santos (1910). *Poesías completas*. Prólogo de Manuel González Prada. Barcelona: Maucci.

Chocano, José Santos (1922). *Coronación*. Lima: Imprenta del Comercio.

Chocano, José Santos (1954). *Obras completas*. Compiladas, anotadas y prologadas por Luis Alberto Sánchez. Ciudad de México: Aguilar.

Corvacho, Benjamín (1947). *Salaverry: el ruiseñor de Chira (estudio panorámico de la vida del poeta Carlos Augusto Salaverry)*. Piura: Imprenta La Civilización.

Escobar, Alberto (ed.) (1958). *Salaverry. Poesía*. Prólogo, selección y notas de Alberto Escobar. Lima: UNMSM.

Escobar, Alberto (1965). *Antología de la poesía peruana*. Lima: Nuevo Mundo.

Fernández Cozman, Camilo (2006). La poesía de Manuel González Prada: entre la *Ortometría* y *Minúsculas*. En Isabelle Tauzin-Castellanos (ed.), *Manuel González Prada: escritor de dos mundos.* Actas del coloquio internacional (pp. 227-232). Lima: IFEA.

Gálvez, José (1915). *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)*. Lima: M. Moral.

García Calderón, Ventura (1910). *Del Romanticismo al Modernismo*. *Prosistas y poetas peruanos*. París: Paul Ollendorf.

García Calderón, Ventura (1938a). Nota preliminar. En *Poesías escogidas* de José Santos Chocano. Biblioteca de Cultura Peruana, 12 (pp. 8-10). París: Desclée de Brouwer.

García Calderón, Ventura (ed.) (1938b). *Los románticos. De Melgar a González Prada*. Bilblioteca de Cultura Peruana 8. París: Desclée de Brouwer.

González Prada, Manuel (1909a). *Minúsculas.* 2ª edición. Lima: Tipografía El Lucero.

González Prada, Manuel (1909b). *Presbiterianas*. Lima: El Lucero.

González Prada, Manuel (1910). Prólogo. En *Poesías completas*, de José Santos Chocano. Barcelona: Maucci.

González Prada, Manuel (1937). *Grafitos*. París: Tipografía de Louis Ballenard et Fils.

González Prada, Manuel (1938). *Libertarias*. París: Tipografía de Louis Ballenard et Fils.

González Prada, Manuel (1939). *Baladas*. París: Tipografía de Louis Ballenard et Fils.

González Prada, Manuel (1945). *El tonel de Diógenes*. Ciudad de México: Tezontle.

González Prada, Manuel (1946). *Pájinas Libres*. Lima: PTCM.

González Prada, Manuel (1947). *Adoración.* Lima: PUCP.

González Prada, Manuel (1948). *Exóticas*. *Trozos de vida*. Obras completas de González Prada. IV. Lima: PTCM. Primera edición de *Exóticas* (1911). Lima: El Lucero. Primera edición de *Trozos de vida* (1933). Lima: Ballenand.

González Prada, Manuel (1975). *Letrillas*. Lima: Milla Batres.

González Prada, Manuel (1977). *Ortometría*. *Apuntes para una rítmica*. Lima: UNMSM.

González Prada, Manuel (1979). *Cantos del otro siglo*. Lima: UNMSM.

González Prada, Manuel (2009 [1935]). *Baladas peruanas*. Edición y prólogo de Ricardo Silva-Santisteban. Sevilla: Sibila-Fundación BBVA.

González Vigil, Ricardo (1990). *Retablo de autores peruanos*. Lima: Arco.

Higgins, James (2006). *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Lergo Martín, Inmaculada (2008). *Antologías poéticas peruanas (1853-1967). Búsqueda y consolidación de una literatura nacional*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Mariátegui, José Carlos (1979). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Ayacucho.

Méndez-Peñate, Sergio (1971). *Manuel González Prada y su obra poética*. Madrid: Las Américas.

Monguió, Luis (1954). *La poesía posmodernista peruana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Núñez, Estuardo (1965). *La literatura peruana en el siglo XX*. Ciudad de México: Pormaca.

Oliver Belmás, Antonio (1968). *Ese otro Rubén Darío*. Madrid: Aguilar.

Onís, Federico de (2012). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Edición y estudio de Alfonso García Morales. Sevilla: Renacimiento.

Ortega, Julio (1993). José Santos Chocano. En Íñigo Madrigal (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del Neoclasicismo al Modernismo* (pp. 693-695). Madrid: Cátedra.

Oviedo, José Miguel (1961). *El vocabulario romántico de Carlos A. Salaverry*. Lima: Instituto Riva-Agüero PUCP.

Oviedo, José Miguel (ed.) (1997). *Historia de la literatura hispanoamericana*. *2. Del romanticismo al modernismo*. Madrid: Alianza.

Palma, Ricardo (1865). *Lira americana. Colección de poesías de los mejores poetas del Perú, Chile y Bolivia*. París: Rosa y Bouret.

Palma, Ricardo (1971). *La bohemia de mi tiempo*. Edición de Pedro Rodríguez Vidal. Lima: El Siglo.

Pinto, Willy (1985). *Manuel González Prada. 6 entrevistas y un apunte. J. C. Mariátegui. César Vallejo. Abraham Valdelomar. Haya de la Torre. Félix del Valle. Luna Cartland*. Lima: Cibeles.

Riva-Agüero, José de la (2008). *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Edición, prólogo y notas de Alberto Varillas Montenegro. Lima: Instituto Riva-Agüero, Universidad Ricardo Palma.

Rodríguez, José Mª (ed.) (s.f.). *Poetas y bufones. Polémica Vasconcelos-Chocano. El asesinato de Edwin Elmore*. Madrid: Agencia Mundial de Librería.

Rodríguez-Peralta, Phyllis (1970). *José Santos Chocano*. Nueva York: Twayne.

Salaverry, Carlos Augusto (1871). *Albores y destellos* (Contiene *Diamantes y perlas*, *Albores y destellos* y *Cartas a un ángel*). Havre: Biblioteca Americana.

Salaverry, Carlos Augusto (1883). *Misterios de la tumba. Poema filosófico.* Lima: s.e.

Sánchez, Luis Alberto (1954a). Prólogo. En *Obras completas*, de José Santos Chocano. Ciudad de México: Aguilar.

Sánchez, Luis Alberto (1954b). Amanecer, ocaso y mediodía de José Santos Chocano. *Cuadernos americanos*, *XIII*(6), 241-249.

Sánchez, Luis Alberto (1960). *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano*. Ciudad de México: Libro Mex.

Sánchez, Luis Alberto (1977a). *Nuestras vidas son los ríos... Historia y leyenda de los González Prada*. Lima: UNMSM.

Sánchez, Luis Alberto (1977b). Prólogo. En Manuel González Prada, *Ortometría. Apuntes para una rítimica* (pp. VII-XIII). Lima: UNMSM.

Schmigalle, Günter (2010). El inspirado vate ha sido declarado en rebeldía: Rubén Darío, José Santos Chocano y la estafa al Banco de España. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua, 49*, 41-84.

Silva-Santisteban, Ricardo (2006). Manuel González Prada y Paul Verlaine. En Isabelle Tauzin-Castellanos (ed.), *Manuel González Prada: escritor de dos mundos* (pp. 233-242). Actas del coloquio internacional realizado en Lima en agosto de 2006. Lima: IFEA.

Silva-Santisteban, Ricardo (2007). Manuel González Prada: escritor de dos mundos. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, *43*, 125-135.

Silva-Santisteban, Ricardo (2009). Presentación. En *Baladas peruanas* de Manuel González Prada (pp. 5-15). Sevilla: Sibila-Fundación BBVA.

Silva-Santisteban, Ricardo (2010). Manuel González Prada y Omar Jayyam. En Thomas Ward (ed.), *El porvenir nos debe una victoria. La insólita modernidad de Manuel González Prada* (pp. 231-238). Lima: Red para el Desarrollo de la Ciencias Sociales en el Perú.

Silva-Santisteban, Ricardo (2020). Aproximaciones a la poesía de Manuel González Prada (2006, 2010, 2016 y 2018). En *Escrito en el fuego* (pp. 11-76). Lima: Alastor editores.

Tamayo Vargas, Augusto (1947). *Apuntes para un estudio de la literatura peruana.* Lima: s.e.

Tamayo Vargas, Augusto (1992). *Literatura peruana*. *II. De la emancipación/costumbrismo y romanticismo /realismo y premodernismo/modernismo*. Lima: Peisa.

Tauzin-Castellanos, Isabelle (2004). Prefacio. En Manuel González Prada, *Baladas* (pp. 7-16). Lima: PUCP.

Tauzin-Castellanos, Isabelle (ed.) (2006). *Manuel González Prada: escritor de dos mundos.* Actas del coloquio internacional realizado en Lima en agosto de 2006. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

Ureta, Alberto (1918). *Carlos Augusto Salaverry*. Lima: Sanmartí y Cía.

Varillas Montenegro, Alberto (1992). *La literatura peruana del siglo XIX. Periodificación y caracterización*. Lima: PUCP.

Varillas Montenegro, Alberto (2010). Sociedades y veladas literarias en la segunda mitad del siglo XIX peruano. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, *49*, 159-190.

Varillas Montenegro, Alberto (en prensa). *Periodismo e historia en el Perú: 1850-1880.Veinte años de auge y una década de esplendor.* Lima: Universidad San Martín de Porres.

Wise, David O. (1983). La consagración de González Prada: maestro y epígonos, 1918-1931. *Cuadernos americanos,* 5, 136-172.

Zora-Carvajal, Fortunato (1965). *José Santos Chocano, poeta de América*. Cusco: Garcilaso.

[53] En general, el siglo XIX peruano ha recibido una menor atención crítica que el siglo XX, por lo que haría falta una investigación más profunda y pormenorizada para llegar a nuevas conclusiones sobre su significación y alcance. Esta necesidad es la que ha llevado a Alberto Varillas Montenegro a publicar *La literatura peruana del siglo XIX. Periodificación y caracterización*, obra pionera que abre el camino a nuevas investigaciones (1992).

[54] Esta primera edición salió bajo el título *La bohemia literaria de 1848 a 1860. Confidencias literarias*. Otros testimonios literarios valiosos para adentrarnos en la época son las novelas *Julia o escenas de la vida limeña* (1861) y *Edgardo o un joven de mi generación* (1864) de Luis Benjamín Cisneros.

[55] Para una información y relación exhaustiva de las publicaciones periódicas de la época ver Varillas, 2008.

[56] Para un análisis pormenorizado de estos estudios y las polémicas que se suscitaron en torno al debate sobre la literatura nacional véase el capítulo III de Lergo, 2008.

[57] *Atahualpa o la conquista del Perú (1854)*; *Abel o el pescador americano (1857)*; *El bello ideal (1857)*; *El amor y el oro (1861)*; *La estrella del Perú (1862)*; *El pueblo y el tirano (1862)*; y *Los ladrones de alto rango*. También *Arturo; Sueños del corazón*; *El hombre y el siglo XX*; *El Virrey y su favorita*; *Gigantes y pigmeos*; *Un desconocido,* y *La espada de San Martín,* de las que únicamente conocemos los títulos.

[58] Sobre la labor e importancia de este tipo de asociaciones, conviene consultar Varillas, 2010.

[59] Publicado por primera vez en la segunda edición de *Horas de lucha* en 1924.

[60] Una puesta a punto de obras y bibliografía puede verse en Silva-Santisteban, 2007.

[61] Silva-Santisteban, de forma pionera, en los artículos citados y en otros escritos por publicar explica y desentraña, a través de algunos estudios de literatura comparada, su método de trabajo.

[62] El conjunto se reúne por primera vez en la edición de Tauzin-Castellanos, 2004.

[63] Silva-Santisteban, al comparar «Coloquio sentimental» de Verlaine con la traducción —y sus transformaciones— de González Prada, concluye: «esa imitación auroral […] es una muestra interesantísima por el cambio de poética operado en ella y porque quizá se trate de uno de los primeros transvases de un poema de Verlaine al castellano en el que se realizó una doble traducción: de poética y de un idioma a otro» (2006, pp. 233-242).

[64] Chocano escribió sus propias *Memorias. Las mil y una aventuras* (1940), y Margarita Aguilar, su tercera esposa, *José Santos Chocano. Sus últimos años* (1964). El mejor biógrafo y estudioso de su obra es Luis Alberto Sánchez: *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano* (1960).

[65] Los datos sobre estas colaboraciones, ofrecidos en diversas publicaciones de Luis Alberto Sánchez, son un poco difusos, pero los considero de interés para ilustrar sus inicios. Con mayor precisión, puedo facilitar los siguientes datos que debo a Alberto Varillas: *La Tunda* circuló en Lima entre enero y marzo del 1892, su director fue Manuel Belisario Barriga; *La Idea* fue un «Semanario de la Juventud Peruana» que circuló en Lima entre agosto de 1891 y, cuando menos, julio de 1903. Sus directores propietarios fueron José Augusto de Izcue, y José Julio Rospigliosi Vigil.

[66] *Las tres Américas* de Bolet Peraza (Nueva York), *La revista azul* de Gutiérrez Nájera (México), *La revista ilustrada* (Nueva York), *La revista gris* (Bogotá), *El cojo ilustrado*, *El Universal* y *Cosmópolis* (Caracas), *La Montaña*, de Lugones, *La Prensa*, *La Nación* y *Caras y Caretas* (Buenos Aires), *La Habana elegante*, *Fígaro* y *El Diario de la Marina* (La Habana), *La Revista Moderna*, de Urueta y Nervo (México), *Puerto Rico ilustrado* (San Juan)*,Variedades*, *Ilustración Peruana*, *Prisma*, *La Crónica* y *Mundial* (Lima), *La Prensa* y *El Imparcial* (Guatemala).

[67] *Sin nombre* (1986), *Vendimiario* (1900), *Los conquistadores* (1906), entre otros.

[68] Publicación dominical limeña de la que aparecieron catorce números entre el 9 de diciembre de 1900 y el 10 de marzo del 1901. Su director fue Domingo Martínez Luján y su redactor principal Luis Esteves Chacaltana. (Información facilitada por Varillas Montenegro, de su tercer volumen de *Periodismo e historia del Perú*).

[69] Günther Schmigalle analiza esta relación (2010); y Antonio Oliver Belmás recoge y comenta su correspondencia (1968).

[70] Tema muy controvertido y poco aclarado, sus detalles pueden verse en Schmigalle, 2010, y en Sánchez, 1960.

[71] La carta de Chocano de ese mismo día comienza así: «Desgraciado joven: / Aunque no tiene usted la culpa de haber sido engendrado por un traidor a su patria, tengo el derecho de creer que los chilenos han pagado a usted para insultarme, como pagaron a su padre para que denunciara las minas que defendieron el Morro de Arica. […] Vive usted ahora del dinero que le produjo al padre suyo la infamia que cometió» (Rodríguez, s.f., pp. 77-78). También le lanzó por teléfono el mismo insulto.

Teodoro Elmore, padre de Edwin Elmore, ingeniero militar, había sido apresado por los chilenos antes de la batalla, y dicha sospecha había recaído sobre él.

[72] Los artículos y documentos referentes al caso pueden consultarse en Rodríguez (s.f.).

II.

El romanticismo y el realismo: prácticas sociales y figuras principales

El campo literario femenino: veladas, novelas, lectoras

Francesca Denegri
Pontificia Universidad Católica del Perú

Luz Ainaí Morales Pino
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

1. La lectora en el campo literario peruano

El primer reto en la elaboración de una cartografía de las lectorías y autorías femeninas del periodo nacional peruano es reconocer las profundas ambivalencias que el trinomio lectora-escritora-mujer ilustrada suscitó en el imaginario de la «ciudad letrada», ámbito simbólico y real en el que se configuró el «campo literario» del momento[73]. Si, por un lado, el urgente mandato de educar a las mujeres y capacitarlas para el rol de madre de los ciudadanos de la nueva república tuvo eco entre conservadores y liberales, en la escuela, la prensa, las veladas y los clubes literarios, hubo reticencias tenaces ante la eclosión del sujeto femenino ilustrado.

En este artículo nos interesa ahondar en las dinámicas que caracterizaron la configuración del campo literario femenino a lo largo del siglo XIX, los posicionamientos que se asumieron en torno a la figura de la mujer lectora y las agendas escriturarias emprendidas por algunas de estas mujeres que, de manera silenciosa, pero contundente, las fueron consolidando desde muy temprano como profesionales de la palabra. En ese sentido, este texto se divide en dos grandes bloques: una sección inicial en la que se revisan especialmente las problemáticas de la lectura femenina en la década de 1870 y la preocupación por encauzar los sentidos a los que tendrían acceso mediante una lectura más o menos dirigida; y una segunda parte en la que revisamos en concreto las estrategias de adquisición de poder emprendidas por escritoras como Mercedes Cabello y Clorinda Matto en un escenario de posguerra. Desde espacios más específicamente artísticos (aunque todavía insertos dentro de lo pedagógico/periodístico), estas escritoras usaron la literatura para vehiculizar posicionamientos críticos y transgresiones de los paradigmas hegemónicos que sustentaban los distintos patriarcados en vigencia en su momento. No es casual que estas formas de adquisición de poder se evidencien con contundencia en la etapa transicional entre los siglos XIX y XX, en la que al contexto sociopolítico de posguerra se le suma la relativa autonomía del campo artístico y la emergencia de las estéticas experimentales del entresiglos, como el naturalismo y el modernismo, las cuales, en medio de sus diferencias, convergen tanto en las contestaciones al imaginario positivista, como en la negación de la participación de la mujer en calidad de artista o intelectual.

La imagen de la mujer letrada como «cuarentona calabaceada» o «*nursy* fea» que consignó, ya bien entrado el siglo XX, José Carlos Mariátegui, es un indicio de la suspicacia generada por este personaje emblemático de la modernidad europea con la eclosión de la primera generación de mujeres ilustradas en el contexto peruano. De hecho, no es casual que, en su ensayo sobre la literatura, Mariátegui no mencione ni a Clorinda Matto ni a Mercedes Cabello.

Antes del Amauta, los y las activistas de la educación femenina que se reunían con regularidad entre 1876 y 1877 en las veladas limeñas de la escritora argentina Juana Manuela Gorriti manifestaron también sus propios temores frente a las infinitas y laberínticas ramificaciones que la lectura le abría a las mujeres que pretendieran practicarla libremente y sin tutelaje. Teresa González de Fanning, representante prominente de este activismo, advirtió acerca de los efectos perniciosos del empacho ocasionado por la «aglomeración de conocimientos teóricos» en las jóvenes; por ende,

recomendó una educación acotada y útil basada en «la religión, la moral y la economía doméstica» (González de Fanning, 1893, 1905). Por su parte, Benicio Álamos González, liberal chileno, sugeriría, en la octava velada de Gorriti, que mucho estudio podía masculinizar a las mujeres, potenciar el nacimiento de varones y menguar el nacimiento de niñas (citado en Gorriti, 1892, p. 371). Al mismo tiempo, Carlos Germán Amézaga, distinguido representante del pensamiento anticlerical del Perú decimonónico, dio por hecho y supuesto que ciertas novelas europeas amenazaban con «herir el pudor de vírgenes y donceles» (Amézaga, 1888), aunque luego también defendiera el naturalismo de Zolá en una polémica en *El Perú Ilustrado*.[74]

Pero no todos los interesados en el tema compartieron el temor al empacho del cerebro femenino a raíz del exceso de literatura o los miedos ante los atentados de las novelas al pudor natural de las lectoras. Abel de la Encarnación Delgado, poeta arequipeño y fundador de *La Bella Limeña* (1872), revista semanal dedicada a las «bellas lectoras del Rímac», que luego inspiraría la fundación de una larga serie de periódicos para las familias en las décadas de 1870 y 1880 (entre ellos *El Correo del Perú*, 1871-1878; *La Perla del Rímac*, 1878; *Perlas y Flores* 1884-1886 y *El Perú Ilustrado*, 1886-1892), leyó un artículo en la primera velada literaria (1876) donde discrepaba de quienes sostenían que demasiada lectura y estudio amenazaban con arruinar la naturaleza fisiológica de las mujeres (Gorriti, 1892, p. 29). De hecho, el autor proponía la creación de institutos para jóvenes con un currículo 'universal' a cargo de maestras capacitadas bajo el modelo norteamericano del *women's college*, mediante el cual se expusiera a las alumnas a una amplia gama de lecturas de disciplinas y tendencias ideológicas diversas. Una de las lecturas más relevantes que se presentó en las veladas fue el texto «Instrucción de la mujer», de Mercedes Eléspuru, donde se sugiere que el binomio mujer-madre y mujer-patriota solo es viable si se articula con la figura de la mujer ilustrada: «[e]ducad, ilustrad debidamente a la mujer y entonces ella será no solo un verdadero ángel del hogar sino también una estrella en el cielo de la patria», para lo cual reclamaba la fundación de «una biblioteca para el bello sexo», aunque no llegó a detallar los libros contenidos en ella (Eléspuru, 1876, pp. 148-149). El oscilante e incierto perfil del público lector femenino imaginado comenzó a construirse en la vieja ciudad letrada, y así, el tema de la lectoría femenina representó desde el principio un campo enrevesado de esperanzas y temores. Era el deber de la madre y, en menor medida, del padre y la maestra, orientar a las jóvenes inexpertas en esta práctica de la modernidad, en aras de facilitar su instrucción e ilustración sin implicar por eso sucumbir a las tentaciones de querer saber con libertad, saber demasiado, o acceder a libros destinados exclusivamente a los varones.

Imagen 1. «Una novela muy interesante». En *La Ilustración Española y Americana, XXXIII*(22). Madrid, 15 de junio de 1889, p. 253.

La madre republicana letrada, hija de Condorcet, Bentham, Swift y otros ilustrados europeos, configuró un modelo emergente en el entramado cultural peruano, del que se apropiaron crecientemente los intelectuales a lo largo del siglo XIX. Los obstáculos para lograr su inclusión en el espacio público no serían fáciles de derribar. Para comenzar, la Iglesia católica y sus numerosos defensores, cuyo poder político se mantendría firme a lo largo del siglo, se opusieron a la educación laica promovida por la ilustración. Pero además era necesario lidiar con el modelo residual de la criolla que prefería deambular por las calles solazándose en el placer y en la cháchara, en lugar de optar por el sedentario placer de la lectura, tal como habría quedado encarnado en la imagen icónica del costumbrismo peruano: la tapada limeña. La traviesa Pepita de *Frutos de la educación* (Pardo y Aliaga, 1830), y la pícara Mariquita de *La saya y el manto* (Segura, 1841), la limeñísima *Ña Catita* (Segura, 1845) o más adelante, las expertas intrigantes de *La conspiración de la saya y el manto* son tan dueñas de su capacidad de «hacer de la vida un carnaval constante» (Palma, 1893) como ajenas a las ansias del saber ilustrado. Podemos sugerir que la novela romántica inaugurada por Luis Benjamín Cisneros (*Julia o escenas de la vida en Lima*, 1861) constituyó un alegato contra el consumismo promovido por los nuevos vientos europeos. Para el novelista, el analfabetismo femenino colonial exponía a las jóvenes y las dejaba indefensas ante el poder de seducción del lujo publicitado por la cultura impresa (Denegri, 1996, pp. 49-52). El caso de Edgardo, héroe epónimo de su segunda novela (E*dgardo o un joven de mi generación*) quien se dedica él mismo a repasar la lectura de las niñas Arceles antes de su matrimonio con la mayor de ellas, representa una feliz alternativa a esta situación: la ilustración femenina tutelada por el varón enamorado (Cisneros, 1864).

A combatir la figura anacrónica de la limeña reacia a las letras, a crear modelos criollos de inspiración a las lectoras, y a «extirpar» los «vicios sociales» a través de la «lectura útil y moral» al interior de las familias dedicaron los escritores y escritoras de la época cientos de artículos, novelas, ensayos, conferencias y poemas. La polémica no era, pues, si instruir o no instruir a las mujeres, el problema estaba en la orientación particular otorgada a ese proceso de instrucción. En particular, si se debía impartir en la escuela o en la casa, si bajo la vigilancia de la madre, del padre o de la maestra, si debía o no incluir contenidos ajenos a su función social de madre y si debía encuadrarse en una orientación laica o religiosa. Los planteamientos del clérigo liberal positivista Francisco de Paula González Vigil en 1858 a favor de una educación católica, pero bajo la tutela directa de la madre y no del confesor, se impusieron finalmente y siguieron vigentes entre las élites criollas hasta mediados del siglo XX. En clara oposición al modelo residual femenino criollo de las tapadas, González Vigil celebró a la mujer por su innata capacidad moral. En su ensayo «Importancia de la educación del bello sexo»[75], publicado por entregas en *El Constitucional* en 1858 y luego en 1872 en *El Correo del Perú*, el clérigo tacneño sugería que el buen ejemplo de la madre en casa, y las lecturas morales controladas personalmente por ella y autorizadas por el padre, debía tutelar la educación de las hijas. Así, la vigilancia materna duraría «el momento preciso en que haya de pasar a las manos de su esposo, para ser con sus hijas lo que su madre fue con ellas» (González Vigil, 1975, p. 137). Dentro de estas líneas laicistas de reevaluación de la capacidad educativa de la madre, escribieron Mercedes Cabello (en ensayos como «Influencia de la mujer en la civilización», 1874, «Necesidad de una industria para la mujer», 1875, «La mujer y la doctrina materialista» 1877, entre otros); Clorinda Matto (en la novela *Aves sin nido*, 1889 y, especialmente, en varios artículos escritos por la autora en *Búcaro Americano*, 1895-1908); Teresa González de Fanning (*Educación*

femenina, 1905); Manuel González Prada (en su ensayo acerca de la «Instrucción católica» 1894, titulado inicialmente «Educación Laica»); Ricardo Palma y otros connotados intelectuales, algunos con más pasión que otros.

Dada la indiscutible equivalencia establecida entre el sujeto femenino y la función materna por parte del discurso nacional hegemónico, el denominador común de las propuestas referidas era la utilidad de sus lecturas en la crianza y en su rol de garante del orden doméstico (Mannarelli, 2013, pp. 259-261; Arcos 2017, p. 30). A partir de estas propuestas, se irán decantando los rasgos ideales del novísimo público lector femenino, el mismo que se iría formando a medida que la instrucción de las futuras madres avanzaba. Manuela Villarán de Plasencia, a quien Mercedes Cabello describió en nota necrológica de 1888 como «la síntesis de esa unidad sublime de la madre y la escritora» encarnó precisamente esa figura (Pinto, 2017, p. 199). Jesús Rivera sería otro ejemplo de madre ilustrada que alentó el hábito de lectura en su hija, María Jesús Alvarado (Zegarra, 2016, p. 54). Como era de esperarse, el tipo de lecturas que garantizaban tanto la sana distracción, como la moralidad y la utilidad doméstica, serían las preferidas por patriarcas tanto del lado conservador como del liberal.

El tema de las lectorías y autorías femeninas en el Perú se enmarca en la historia de la instrucción de las mujeres en coyunturas favorables a la expansión del sistema educativo en la segunda mitad del siglo XIX (Robles Ortiz, 2004; Zegarra, 2005)[76]. No es coincidencia que fuera durante el gobierno de Manuel Pardo, admirador confeso de los resultados de la educación femenina liberal en Europa, que eclosionara la prensa «para las familias». Además de las revistas referidas en relación a Abel de la Encarnación Delgado, hay que añadir *El Álbum* (1874) y *La Alborada* (1874-1875) y, en Cusco, *El Recreo del Cusco* (1876), todas ellas creadas claramente como vehículos de formación de una deseada lectoría femenina masiva que hasta entonces había brillado por su ausencia en el escenario nacional. Tampoco es coincidencia que esta prensa se inaugurara precisamente en una época en que la bonanza del guano y la apertura a los mercados foráneos había convertido a las mujeres en las nuevas consumidoras de bienes culturales importados[77].

Imagen 2. «Salón de lectura». En *La Ilustración Española y Americana, XXXIII*(22). Madrid, 15 de junio de 1889, p. 252.

El objetivo de distraer y de educar con la transmisión de valores prácticos y morales necesarios para la formación de esposas y madres, converge con la novedad de la lectora-consumista de bienes culturales foráneos, que debía ser guiada para no sucumbir como la inocente —léase iletrada— Julia

de la novela epónima de Cisneros, ante un ignoto y sofisticado jardín de las delicias de la moda y del consumo. Estas «lectoras-consumidoras», como acertadamente las llama María Vicens, son muy atractivas para la prensa, pero son también, como hemos visto, fuente de clara ansiedad masculina. Así, cuando la editorial del primer número de *La Bella Limeña*, en 1872, declara propósito angular de la novedosa publicación «deleitar» con novedades y también «cultivar la inteligencia» de las lectoras, los editores están creando el perfil ideal de la figura emergente de la madre ilustrada.

En este contexto surge la primera generación de mujeres ilustradas, activas promotoras de las veladas literarias de 1876 y 1877, de la prensa, la educación femenina y la formación de lectoras y escritoras en el país. La estrecha relación entre veladas, prensa y educación ha sido ampliamente estudiada en otras publicaciones (Denegri, 1995; Batticuore, 1999; Balta, 1998; Pinto, 2003; Tauzin-Castellanos, 1995; Mannarelli, 2013), aunque falta articular con mayores detalles el fenómeno de las lectorías[78]. El mecanismo ideado para la difusión de la labor de las ilustradas y la formación de nuevas lectoras en la Lima prebélica pareció funcionar bien, a juzgar por el hecho de que la aceitada articulación entre veladas y prensa de 1876-1877 se mantendría intacta en las veladas literarias de 1887-1888 organizadas por Clorinda Matto en su casa después de la guerra del Pacífico (Sotomayor, 2017).

2. Lectoras libres, lectoras dirigidas

Imagen 3. Boceto de Juana Manuela Gorriti. En *El Perú Ilustrado*, 111. Lima, sábado 22 de junio de 1889, portada.

Bajo el imperativo «Ilustrad a la mujer», lanzado por María Eléspuru en 1876, se cobijaba el mandato consensuado de construir y mantener una ciudadanía —y una lectoría— bien diferenciadas por el género sexual. El «ángel del hogar» casto y abnegado, pero empoderado por su ilustración gracias a la práctica regular de lecturas apropiadas para su texto (como la Lucía Marín de Clorinda Matto en su trilogía integrada por *Aves sin nido,* 1889; *Índole*, 1891 y *Herencia*, 1895), constituye la mejor representación de este modelo de ciudadanía femenina. Además de esposa fiel y madre dedicada a la educación de su hija Margarita, el personaje de Lucía Marín lee poesía y lucha activamente por los derechos de los indígenas (Cometa Mazzoni, 1960; Cornejo Polar, 1994; Torres-Pou, 1998; Peluffo, 2005) y de las mujeres víctimas de violencia sexual y doméstica (Denegri, 2017; Morales Pino, 2017). El personaje, sin embargo, no actúa en un entorno sororal, en tanto el grueso de los personajes femeninos no representan ningún modelo a seguir; de hecho, son antimodélicos en términos de paradigma de lectoría. Si bien la imaginación novelesca encarna los conflictos más

profundos de la sociedad del momento, los destinos de las protagonistas de *Blanca Sol* (1889) y *El conspirador* (1892), de Mercedes Cabello; y en *Herencia* (1895), de Clorinda Matto, sugieren que la ausencia del buen ejemplo de la madre en la crianza de las niñas constituía efectivamente una seria preocupación en la época. Fuese por una supuesta degeneración, como en el caso de los personajes de Ofelia de *El Conspirador* o la Camila de *Herencia*; o por frivolidad, como en el de Blanca Sol en la novela epónima de Mercedes Cabello, la tragedia en la vida de estas jóvenes antiheroicas aparece predeterminada por la ausencia de una madre dedicada a ellas en su infancia. Inversamente, en el caso de la dulce Margarita, es la presencia abnegada de Lucía, su madre, que la acompaña siempre, lo que hace previsible el desenlace de dicha y felicidad para ella. La respuesta a las recomendaciones de lecturas edificantes tuteladas por una madre ilustrada parece haber sido lenta, a juzgar por el tono machacón con el que se insistió en el tema a lo largo del siglo. En cambio, las jóvenes casamenteras del teatro costumbrista y de la novela romántica de las décadas de 1850 y 1860 señaladas páginas más arriba, que seguirán pululando en los escenarios de ficción, ajenas al moderno afán de ilustración femenina, terminan resbalando por caminos de horror junto a Blanca Sol, Camila y Ofelia o la misma *Regina* (1886), de González de Fanning todas ellas personajes predominantes en la novela realista de los años 1880-1890. Ellas, sin embargo, han de convivir ahora con el modelo emergente de la lectora ilustrada, aun si este nuevo ideal se verá debilitado, excepto en el caso de Lucía Marín, por aparecer en asociación a personajes pobres o enfermos como el de Adelina, de *Herencia*, quien muere sola y tísica en su cuartucho, o el de Elena, lectora enferma de la novela de María Nieves y Bustamante que revisaremos más adelante (*Jorge, el hijo del pueblo*, 1892).

MATTO HERMANOS — EDITORES

HERENCIA

NOVELA PERUANA

POR

CLORINDA MATTO DE TURNER

LIMA

IMP. MASIAS BAQUIJANO 264

1895

Imagen 4. Portada de *Herencia*. En Clorinda Matto de Turner. *Herencia*. Lima: Matto Hermanos Editores; Imprenta Masías, 1895.

Siendo Lucía Marín un personaje que comparte con su marido, sin necesidad de persuasión, un momento de lectura en el tren rumbo a Lima, podemos ver en ella el primer modelo de madre ilustrada arraigado en la ficción del siglo. En la escena referida, Fernando prende un cigarro y se arrellana complaciente en su asiento mientras desata el paquete de libros comprados con especial cuidado para entretenerlos a él y a su familia en el largo viaje a través de la cordillera. Como buen caballero, Fernando pide a Lucía escoger entre las *Tradiciones* de Palma y un libro de poesía de Carlos Augusto Salaverry. Sin pensarlo dos veces ella opta por el segundo, confirmando la percepción generalizada en torno a la poesía como género más apropiado para las mujeres, en tanto, tal como sugiere Teresa González de Fanning en la cuarta velada literaria, solo requiere de la lectora «sentimiento, finura de percepción, entusiasmo y amor por lo bello», todas cualidades presentes «en

algo grado» en el sujeto femenino normativo (1876). Vale la pena detenernos brevemente en las significaciones de esta poesía de Salaverry, uno de los mayores exponentes líricos del romanticismo peruano, admirado más tarde por César Vallejo y caracterizado por su pesimismo sentimental frente al tema erótico. En su libro más leído, *Cartas a un ángel*, escrito a la amada ausente desde el deseo frustrado, el amor oscila entre la imposibilidad y el fracaso, entre la blasfemia y el lenguaje religioso, entre la adoración de la virtuosa dama («paloma del Edén/ tus blancas alas son/el suspirado bien/que sueña el corazón»), y la execración de esa misma dama ahora cruel, despiadada e ignorante («tú no amabas sino el áureo brillo con que sacias del lujo tus anhelos/ningún acento de piedad exhalas»)[79]. La modernidad de la escena del tren es impecable, en tanto incluye todos los ingredientes necesarios: una familia progresista, un patriarca de la nueva burguesía capitalista, una empresa minera, una esposa ilustrada dedicada a la educación de sus hijas, una familia de lectoras y lectores y un tren «prodigio del progreso nacional» que traga distancias «sin penurias ni molestias» (Matto, 1889, p. 146). La familia Marín representa además el ideal de la nueva familia, corolario del romance fundacional que opta por el mestizaje (Sommer, 2004) al adoptar una niña indígena y otra mestiza (Cornejo Polar, 1994).

Toca a Lucía Marín articular todas las partes de este retrato de familia peruana moderna, misión alcanzada gracias a su voluntad de asumir el papel de ángel del hogar, uno de cuyos rasgos es el de aparecer como lectora complaciente del deseo del patriarca. Al escoger con sonrisa de satisfacción, como subraya la narradora, la poesía fuertemente misógina de Salaverry, que luego leerá en compañía de su esposo y sus hijas, la Lucía de Matto parece disuadir a sus lectoras de la lectura libre y solitaria. Lucía no lee su propio deseo sino el deseo de Fernando que está cifrado en la poesía de Salaverry, y a través de este, lee el deseo de sus connacionales masculinos. Su hija Margarita, en cambio, sí lee sola en el salón del hogar, pero su lectura, «Juan el Pulgarcito» ha sido seleccionada por su madre, siempre vigilante, como tres décadas antes lo recomendara González Vigil. El cuento, ya sea en la versión de Perrault o de los hermanos Grimm, que la novela no especifica, trata de un niño muy chiquito y vulnerable que debe separarse de sus padres paupérrimos para salir a buscarse una mejor vida, como lo hace la joven lectora andina, quien ha debido separarse de su hogar tras la muerte de sus padres —campesinos asesinados por las autoridades civiles y eclesiásticas del pueblo— para acceder a una mejor vida con sus padres adoptivos. La lectura de «Juan el Pulgarcito» está enmarcada en otra escena de amor clave en la novela, donde Manuel Pancorbo, joven provinciano con ambiciones de estudiar Derecho en Lima, sorprende a su amada Margarita cuando ella está leyendo el cuento. Esto provoca en el joven un sentimiento tan profundo de ternura que de inmediato se transforma en amor. Así, en esta suerte de puesta en abismo, el deseo no es nunca el del personaje de la mujer lectora, sino el del otro masculino. Margarita, al igual que Lucía, lee el deseo de otro, en este caso el de su futuro novio misti y el de sus nuevos padres criollos, aun cuando este deseo implica una neutralización de su originaria identidad andina. En *Herencia*, la secuela de *Aves sin nido*, Margarita aparecerá como una quinceañera más que se deleita con las compras en la calle Mercaderes y en los bailes de sociedad, mas no así en los libros.

La lectura libre está ausente y desplazada en estas escenas por la lectura dirigida por la madre o el esposo, según el caso. La lectura libre está también ausente de las otras dos novelas de Clorinda Matto y, en general, de la narrativa producida y publicada en el Perú del siglo XIX, salvo por tres notables excepciones: Juana Manuela Gorriti, Margarita Práxedes Muñoz y María Nieves y Bustamante. En el caso de Gorriti, más de una heroína se complace en leer no solo los romances *risquées* de George Sand, y Madame de Staël, sino también textos teóricos de los *illuminati* «iniciados» en un saber estrictamente acotado al campo de los varones. Es el caso del personaje de

«Quien escucha su mal oye. Confidencia de una confidencia» (1865), relato donde se problematiza el modelo de feminidad propuesto por Matto y otros intelectuales liberales de la época, y se ofrece un modelo alternativo al de la señora Marín. La protagonista vive sola y, en franco desafío al mandato hegemónico de lecturas tuteladas garantes de la formación de buenas esposas y madres en la privacidad del hogar, practica la lectura libre de textos, entre los que se incluyen los saberes privativos de las esferas científicas y masculinas[80]. El relato gira en torno a la curiosidad irreprimible de un conspirador dedicado a espiar a su vecina, «la maga». Ella practica la hipnosis con la esperanza de controlar a su amante infiel y para ello se nutre de las lecturas de Andrail, Huffeland y Raspail, textos dispuestos en sus estanterías junto a cráneos y grabados de anatomía. Las canastas de labor, los velos y faldas de gasa tirados sobre las sillas, el tocador con floreros de todas las dimensiones, las cintas de colores, y el vapor de los perfumes son elementos que desmienten la impresión de que pudiera tratarse del gabinete de un hombre de ciencias. La maga representa un modelo de lectora heterodoxa, acaso prohibida: la lectora libre y transgenérica que desafía las fronteras del saber diferenciado entre hombres y mujeres. A ella se suman Laura, de «Peregrinaciones de un alma triste» y la narradora de «Gubi Amaya», ambos relatos incluidos en su primer libro, *Sueños y realidades* (1865).

Casi treinta años más tarde, este personaje de Gorriti, caracterizado por practicar en igual dosis la lectura y el amor libre, encuentra ecos en la heroína epónima de *La evolución de Paulina* (1893), novela epistolar de Margarita Práxedes Muñoz ambientada en la Lima ocupada por las tropas chilenas. Como la maga, Paulina es una apasionada de los libros científicos, sobre todo relacionados con el evolucionismo. En sus lecturas de Haeckel, Flammarion y Lyell, Paulina ha aprendido a cuestionar el creacionismo, lo cual lleva a Mercedes Cabello a sugerir en su reseña sobre esta novela el «desquiciamiento» del personaje, sin dejar de celebrar por ello las «nuevas creencias» que demostrarían la «insuficiencia del catolicismo» (Cabello, 1894). En consecuencia, la ambivalencia expresada por varones y mujeres frente al tema de la lectoría y el saber femeninos señalados en las primeras líneas de este artículo sostiene también el discurso narrativo y crítico de la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú[81].

En *Jorge o el hijo del pueblo* (1892) de la arequipeña María Nieves y Bustamante, aparece la tercera escena de lectura libre cuando la amada de Jorge, Elena Velarde, costurera tísica como la Adelina de *Herencia*, pero postrada en su cama en la campiña arequipeña, aprovecha su tiempo de inactividad para leer con avidez *Pablo y Virginia*, *El solitario del monte salvaje*, *El conde de Lucerna* y *El sitio de la Rochela*. Es clave señalar que la lectura de esta ambiciosa serie de novelas, las cuales contrastan con el material más ligero y vaporoso del cuento infantil y de la poesía amorosa de las Marín, aparece como deseo femenino solamente en el contexto particular de las largas horas de soledad y aburrimiento del personaje enfermo postrado en cama. Es decir, se trataría de la lectura libre por enfermedad, modalidad de lectura diferenciada de aquella practicada por Paulina como «la maga», en tanto Elena no pretende como ellas acceder a la «soberanía de la inteligencia» referida por Bartolomé Herrera (director del Convictorio de San Carlos), sino más bien distraerse en su solitaria y prolongada agonía.

Los modelos de lectoría femenina dirigida propuestos por González, Cabello y Matto —los cuales fueron dominantes en las veladas y novelas— tuvieron mayor difusión que los menos ortodoxos de Gorriti y Muñoz. En «La mujer, su juventud y su vejez», artículo de juventud publicado en *El Semanario del Pacífico* (1877), Clorinda Matto sugirió que la lectura y la instrucción femeninas había que cultivarlas «como quien asegura un abrigo para hacer satisfactorio el invierno que venga a coronar de canas nuestra cabeza; pero huy[endo] de esa sabiduría que tanto deshonra a la mujer, que

no necesita mucha filosofía para ser ilustrada, pura, dulce, virtuosa y amable hasta la vejez» (1878, p. 34). El saber en las mujeres era ciertamente deseable, pero solo en dosis controladas, en aras de no amenazar los atributos blandos propios de su sexo (p. 34). Una década más tarde, empero, la propia Matto encargará a los invitados a sus veladas de 1888-1889, lecturas capaces de visibilizar la violencia de género provocada por el desequilibrio de saberes y poderes acumulado y naturalizado por siglos (Denegri, 2019).

La premisa ideológica de saberes diferenciados por el género sexual acogidos por el nacionalismo de liberales y conservadores de uno u otro sexo excluía la igualdad, tanto en la educación escolar como en las lecturas en casa. Como muestra inequívoca de este estado de cosas, el proyecto de la familia Marín (acariciado desde la lejana Kíllac), de educar a Margarita y a su hermana en un colegio de Lima aparece reemplazado en *Herencia* por otro proyecto más cercano al de Francisco de Paula González Vigil, sacerdote liberal que recomendaba la educación en casa. De hecho, la educación recibida por Margarita en la ciudad de Lima se da dentro del marco doméstico, abunda en *«principios morales»* y economía doméstica y se da siempre bajo la cuidadosa vigilancia de la figura materna. Tal modelo educativo contrasta con el de sus dos prometidos, el Manuel de *Aves sin nido* y el Ernesto de *Herencia* (abogado aspirante y titulado, respectivamente)[82]. Por lo demás, la novela no incluye ninguna escena de lectura femenina. Sin embargo, Matto le dará una nueva vuelta de tuerca en Buenos Aires (1895-1909) cuando aprovecha su incorporación al prestigioso Ateneo de Buenos Aires en 1895, para promover con fervor el trabajo de las «obreras del pensamiento» en América Latina. Ellas son sus compañeras de ruta, las intelectuales y escritoras que no siempre habrían cumplido con el mandato de lecturas tuteladas en aras de preservar el honor femenino. Asimismo, elogiará sin descanso, junto con Teresa González de Fanning (1893, 1905), el proceso de incorporación de las mujeres a la universidad y al mercado de trabajo en Estados Unidos, Chile, Argentina, Alemania e Inglaterra.

3. Autoría y lectoría femenina en los años de posguerra

La ruina económica, política, moral y territorial del Perú posbélico fue de la mano con una importante disminución de la actividad cultural, cercenada tanto por el contexto de crisis y destrucción, como por el saqueo de libros y documentos contenidos en la Biblioteca Nacional y los archivos de otras entidades públicas y educativas[83]. En contraposición al efervescente trabajo creativo y cultural de los tiempos de bonanza guanera, el clima de ruina contó entre sus efectos un reacomodo de ese campo literario-cultural que años antes había mostrado predisposición hacia la participación femenina. Como hemos señalado en la primera parte de este trabajo, la presencia activa de la mujer en la prensa y su desempeño como escritora habían sido celebrados en tanto vistos como una extensión del rol maternal-educativo clave para la formación de los hijos de la patria, que serían, por transitividad, los hijos propios. Se trata de una idealizada figura de la «madre republicana» que circunscribe la identidad femenina a la maternidad y reduce su rol a la reproducción, no solo de los cuerpos, sino especialmente, de los saberes y los paradigmas propuestos por el patriarcado[84].

El mapa de ruina hizo casi imperativa la articulación de un proyecto de organización y reconstrucción nacional fundado en un ideario positivista y orientado a alcanzar el progreso mediante el ordenamiento y la delimitación cuidadosa de los espacios de acción y de exclusión. Esto, aunado a la necesidad de «narrativas duras en tiempos blandos», retomando los postulados de Beatriz González Stephan (2000), terminó de confinar a la mujer al ámbito privado, por lo que su labor escrituraria se restringiría a los imaginarios de lo íntimo, la maternidad y los afectos[85]. En ese

sentido, y desde esa perspectiva, la etapa posterior del siglo XIX podría leerse como un proceso progresivo de despolitización de la autoría y la lectoría femenina, pues las temáticas asociadas a la mujer o al oficio literario femenino se tildarán abiertamente de apolíticas.

Ahora bien, publicaciones como *La Bella Limeña. Periódico semanal para las familias* (1872-1874), son una muestra importante de la forma en que ese supuesto cariz apolítico fue usado por las mismas escritoras como plataforma de vehiculización de sus planteamientos críticos y de reforma social. Si en el primer número del semanario se afirmaba el poco interés que concedería la revista a los asuntos de política nacional, escritoras como Mercedes Cabello y otras colaboradoras frecuentes del semanario se valieron de las retóricas banales en apariencia para difundir ideas relacionadas con la importancia de la educación femenina y, al mismo tiempo, resistir desde la pluma ciertos imaginarios de feminidad producidos desde la mirada hegemónica, los cuales vinculaban a la mujer (el bello sexo), con el consumo y la frivolidad[86].

Este ámbito de lo íntimo, pero soterradamente político, es el que caracteriza las veladas literarias organizadas por Matto en tiempos de posguerra. De hecho, el tránsito de las veladas de Juana Manuela Gorriti a las de Clorinda Matto (1887-1891) puede leerse como el trayecto de la «madre republicana» a la «intelectual-marginal», puesto que las veladas organizadas por Matto en la posguerra dan cuenta de un contexto distinto y de la conciencia de un cambio en la posición de enunciación[87]. Este lugar alternativo de enunciación permitirá ver otros lugares de sentido determinantes de la modernidad de las veladas de la escritora cusqueña. En las veladas de Matto, en contraposición con las de Gorriti, se abordarán temáticas relacionadas con los sujetos desfavorecidos, desprovistos de derechos o reconocimientos tras la guerra, tales como los indígenas reclutados, los campesinos y las mujeres. Todos ellos, al igual que Matto, intentarían con poco éxito encontrar un oficio para garantizar su sustento económico; y todos ellos, al igual que Matto, carecerían de respaldo (Denegri, 2017)[88]. Estas temáticas, eclosionadas tras la debacle bélica, constituían puntos álgidos para la pretendida coherencia del discurso nacionalista hegemónico. En ese sentido, y pese a lo señalado por periodistas de la época, quienes comentaban en la prensa cómo las veladas «[desterraban] todo comentario político, toda ilusión personal que no sea la literaria» (*El Perú Ilustrado*, 1888, p. 78); estas veladas sí fueron espacio de discusión de «temas sensibles», vinculados con la res pública y (los silencios de) la comunidad nacional (Sotomayor, 2017, p. 38). No obstante, seguirá siendo un asunto pendiente para escritoras como Mercedes Cabello, Clorinda Matto o Teresa González de Fanning el de la autonomía, la libertad estético-ideológica y la autoridad enunciativa, pues las agendas —y los imperativos— de escritura de las mujeres en el mapa cultural del momento no lograron librarse a cabalidad de las regulaciones de la (auto)censura.

Imagen 5. «Mujer leyendo». Carlos Baca-Flor. Tinta sobre papel, 34.7 cm x 21.5 cm. Museo de Arte de Lima. Fondo de Adquisiciones 1955. Fotografía: Museo de Arte de Lima, 1891.

Tal vez como parte de dicha (auto)censura, en las palabras inaugurales de la primera velada literaria, Matto enfatiza ese clima íntimo y fraternal de estas reuniones que, al estar exentas de las normas de etiqueta propias de la esfera pública, permitían un mejor y más sólido trabajo de consolidación y crecimiento literario para sus miembros (Matto, citada en Sotomayor, 2017, p. 52). El discurso de Matto envuelve en un halo afectivo y familiar esas reuniones literarias, no solo orientadas a contribuir con la literatura patria y, de manera concomitante, con la reconstrucción nacional tras las ruinas; sino también a crear un clima favorable de alianzas y visibilidad a través del cual pudiera posicionarse en el mercado laboral como la «obrera del pensamiento» que era[89]. En consecuencia, Denegri lee la decisión de Matto de retomar esas «encantadoras reuniones caseras» como «una estrategia de relaciones públicas necesaria en una ciudad que funcionaba con argollas» (2017, p. 19).

Las veladas de Matto buscan crear las condiciones de posibilidad para la profesionalización del trabajo de escritora-intelectual, y lo hacen apelando y reiterando la retórica de lo afectivo, lo igualitario y lo «casero» ya enfatizada por Juana Manuela Gorriti en sus veladas unas décadas antes. Ahora bien, en esta reiteración del paradigma patriarcal subyace también una subversión, pues la posición marginal es capitalizada por estas escritoras, que hacen del neutralizador espacio doméstico y de la despolitizadora retórica afectiva sus herramientas claves de adquisición del poder y la libertad necesarias para intervenir en asuntos más allá del ámbito familiar, hogareño y puramente literario-sentimental[90]. Se trata de un acto estratégico de encubrir bajo un manto edulcorado y normativo una agenda política que no solo problematiza asuntos relacionados con el poder político, las dinámicas sociales o económicas, sino también temáticas vinculadas con un campo literario/intelectual puesto en entredicho por estas escritoras de manera tan sutil como reiterada.

Bajo el ensalzamiento de la privacidad de las veladas subyace también una crítica a ese campo literario masculino que se está caracterizando, por oposición, como círculo trivial y poco franco, en tanto se mantiene adherido a «las enojosas exigencias de la publicidad y de la etiqueta», de manera tal que «el jóven [*sic*] literato no encuentra la crítica ó [*sic*] la alabanza obligada de la solemne actuación pública, sino la corrección oportuna y sincera, que es lo que necesita el verdadero talento

para dirijir [*sic*] con acierto los frutos del estudio» (Matto, en Sotomayor, 2017, p. 40). En contraste, el ambiente de las veladas, tan caseras y tan modestas, gestadas «en el seno de la amistad, de la confianza», es presentado como el lugar idóneo para el desarrollo real del talento literario, pues se ocupa menos de las pompas que del trabajo, el estudio, la verdadera enseñanza y el honesto reconocimiento.

4. Pactos y transgresiones: escritura, política y sentimentalidad

La agenda político-sentimental de escritoras como Matto se perfila con claridad en «La vuelta del recluta», relato hecho a partir de la ilustración homónima de D. Paulino Tirado, donde se recrea el retorno de un joven indígena a su casa tras combatir en las filas del ejército nacional[91]. El fuego parece haber arrasado tanto con su humilde vivienda como con las vidas de sus mujeres (su madre y su amada), ahora honradas en un pequeño montículo coronado con una cruz. Matto usa la letra para cargar de sentido, historicidad y política una imagen a la que imprime una carga afectiva mediante una serie de operaciones escriturarias. En primer lugar, saca al joven del anonimato al bautizarlo como «Huamán» y, de esa manera, logra hacerlo representativo de todo ese campesinado andino que habría sido arrancado de su vida pastoril sumergirse en el combate sangriento de una guerra que solo los llevó a mayor pobreza y sufrimiento (Matto, 1893, p. 38). Al darle un nombre, un pasado y un presente al personaje, Matto está haciendo visible un punto ciego del imaginario nacional al que ahora introduce, aunque sea como ruido, en esa memoria colectiva y reticente a ceder espacios a este tipo de sujetos. El clímax del gesto político tiene lugar cuando se plantea a los «Huamanes» como puntos de anclaje de lo nacional que deben ser reconocidos y recuperados por el imaginario, así como también han de serlo los territorios usurpados de Tacna y Arica (Matto, 1893, p. 43)[92]. Bajo la máscara edulcorada de un discurso lacrimoso, la escritora interviene en los asuntos nacionales y se asigna el poder letrado-intelectual de crear y fundar espacios (otros) de validación y sentido.

Estas sutilezas presentes con frecuencia en los escritos de Clorinda Matto son hechas a un lado por Mercedes Cabello, cuyos textos literarios y ensayísticos fueron presentados tanto en el marco de las veladas como en distintas publicaciones periódicas de la época. El poema «Mujer escritora», escrito en clave de humor, ironiza la estigmatización de las mujeres que, al igual que la misma Cabello o Matto, se dedican al oficio literario, pues ello implicaría el abandono de las honorables tareas domésticas[93]. En su irreverencia, el texto burla esas imposiciones sociales al señalar su procedencia de voces necias o ignorantes (Cabello, 2017b, p. 260); no obstante, esto tiene un punto de quiebre en la reiteración de la necesidad de la aprobación masculina que, además, ha de saber valorar esa «belleza» distintiva de la mujer de letras. Lejos de articular la defensa a la escritura de mujeres desde un marco de derechos y libertades, los planteamientos de Cabello parecen ser presa de un auto disciplinamiento reflejado en la reiteración, tal vez como recurso poético, de los paradigmas patriarcales que le exigen a la mujer la belleza y la admiración de sus contrapartes masculinas[94].

Algo similar sucede en la serie de ensayos de la autora titulada «La influencia de la mujer en la civilización», donde el llamado a la instrucción femenina continúa presentándose bajo un conglomerado de lugares comunes[95]. En primer lugar, se asocia la necesaria fuerza nacional con la virilidad (Cabello, 2017a, p. 36) y, en segundo lugar, se reduce la acción y la participación de la mujer a la mera «influencia» que esta puede ejercer sobre los hombres y los ciudadanos, en caso de haber sido bien instruida. Estos planteamientos reiteran además la correcta moral femenina, la predisposición de su corazón a la belleza y las cosas nobles, por supuesto, si ha tenido la fortuna de una educación acertada[96]. En ese sentido, la reproducción de tales lugares comunes relacionados con

el imaginario patriarcal de lo femenino puede considerarse una estrategia de auto neutralización orientada a reducir la reticencia y el recelo de esas voces dominantes del campo cultural a compartir sus espacios con las mujeres; pero, al mismo tiempo, a presentar como favorables y, por ende, necesarias y deseables, las bondades de la educación femenina. El texto es cuidadoso en reiterar que la mujer opera en la sombra y que carece de intenciones políticas, no por falta de capacidad, sino dada la bajeza del contexto y la nobleza de la educación recibida[97]. Sin embargo, en otros momentos afirma también que la mujer educada es la clave de la civilización, la «columna fuerte e inamovible en qué cimentar la moral y las virtudes de las generaciones venideras» (Cabello de Carbonera, 2017a, p. 39), por ende, el verdadero lugar del hombre está «al lado» de la mujer instruida[98].

La dinámica de este texto reformador combina hábilmente la reiteración de los imaginarios patriarcales con la inserción de posibilidades de libertad y empoderamiento para la mujer, concretados en el gesto dual de sumisión a la autoridad ideológica, por un lado, y, de lectura libre, por el otro. El llamado a la educación de la mujer propone como punto de anclaje la cita a un texto no especificado de Jean Jacques Rosseau, figura angular para el pensamiento ilustrado y las teorías de articulación social en clave de derechos, pactos y reconocimientos. La referencia a Rousseau, sin mayores coordenadas ni menciones puntuales al contexto, revela un momento clave de lectura libre para el sujeto femenino que, al igual que el de los personajes de Gorriti y Práxedes Muñoz, se autoriza a sí mismo para acceder a fuentes angulares del pensamiento político, social y filosófico occidental y emplearlas a favor de agendas e intencionalidades particulares[99].

Los ensayos recogidos en la serie «Influencia de la mujer en la civilización» continúan esa misma línea de resignificación de los imaginarios hegemónicos asociados a lo femenino y proponen la centralidad de la mujer (desde el hogar, el afecto y la maternidad) para el proyecto civilizatorio. Por obra de Matto y de Cabello, figuras como el recluta Huamán y la mujer son sacados de esa marginalidad e invisibilidad a-letrada, para ser erigidos como puntos nodales de un imaginario de nación y un proyecto de civilización alternativo, en el cual la moral, el sentimiento y los valores nobles contrarresten los vicios derivados del positivismo «mal entendido» (pues se defiende siempre la educación) y la mala praxis política[100].

5. En los umbrales de la ambigüedad: las idas y vueltas de la subversión en la escritura artística

El fin de las veladas de Clorinda Matto (1891) marca un hito importante en esta trayectoria de la autoría y la lectoría femenina en las postrimerías del siglo XIX. Los textos referidos hasta ahora dan cuenta de una conjugación del rol de la escritora como forjadora de valores, aun cuando lo haga desde una posición ambigua, donde se combinan las visiones críticas al sistema, la reiteración de paradigmas patriarcales de consentimiento y las posiciones de enunciación tradicionalmente asignadas al sujeto femenino. No obstante, hacia fines de siglo y en una arena más propiamente literaria, nos encontramos con producciones de las mismas escritoras que manifiestan en un grado de mayor irreverencia esas problematizaciones y tensiones, anunciadas en los textos más cercanos al formato ensayístico y de crítica ideológico-social. En estas producciones, la ficción se usa como aliada para introducir una serie de planteamientos subversivos respecto a los discursos dominantes sin las reservas ni las vacilaciones que, hasta ahora, habíamos presenciado.

La novela de Mercedes Cabello de Carbonera, *El conspirador (Autobiografía de un hombre público)* (1892), constituye un punto de consolidación de esta gesta irreverente y subversiva donde se dejan al desnudo las dinámicas viciadas del campo político, militar y cultural[101]. Al crear al personaje de Jorge Bello y asumir su voz para relatar un trayecto vital poco ejemplarizante, Cabello

burla esas mismas limitaciones del campo y articula una puesta en escena de la posibilidad de apropiarse de un lugar de autoridad y vulnerarlo; pues mediante la figura de Bello, Mercedes Cabello muestra una dirigencia nacional integrada por individuos sin ética (Bello solo busca conspirar y alcanzar el poder, sin tener ningún plan), sin coraje (Bello llega a dirigir una tropa de soldados, pero carece de liderazgo y empatía hacia su tropa), sin capacidad de aprendizaje (la autobiografía de Bello es una confesión poco fiable y exenta de arrepentimiento) y sin talento ni compromiso intelectual[102]. La novela que leemos es narrada en primera voz por este personaje quien, en el ocaso de su vida pública y política, escribe sus memorias con un fin ejemplarizante no concretado.

Transgrediendo y dejando al desnudo una vez más las dinámicas del campo intelectual masculino, Bello refiere cómo su libro *El Estado y sus deberes* fue celebrado por un cuerpo periodístico que legitimó su trabajo. Según Bello, «la prensa de Lima» no escatimó en halagos a un texto lleno de excesos y defectos que, probablemente, ni siquiera habían leído (Cabello de Carbonera, 1892, p. 95)[103]. La novela de Cabello puede abordarse como una radiografía de ese sistema de (des)regulaciones del campo literario-intelectual plagado de individuos tan escasos de mérito como llenos de ansias de poder. *El conspirador* consolida esas transgresiones contenidas en los textos anteriores de Mercedes Cabello, tales como el poema «Mujer escritora» y los trabajos de «Influencia de la mujer en la civilización», al dejar en evidencia la trivialidad y la falta de rigurosidad de unos campos de poder cuya coherencia y consistencia solo radicaba en su mediocridad y en la deliberada exclusión femenina.

Imagen 6. «Mujer leyendo». Carlos Baca-Flor. Óleo sobre madera, 38.3 cm x 23 cm. Museo de Arte de Lima. Fondo de Adquisiciones 1955. Fotografía: Museo de Arte de Lima, 1901.

Por otro lado, el relato «El corsé», escrito por Clorinda Matto y publicado en un ejemplar de *El Perú Ilustrado* y, posteriormente, en *Leyendas y recortes* (1893)[104], combina hábilmente el relato ficcional con la estructura típica de los artículos destinados a la educación del «bello sexo» para introducir una propuesta de liberación femenina respaldada en un aparente discurso cientificista del que la narradora se apropia sin tapujos. El cuento se enmarca en el formato de una historia de amor entre

un inglés y una bellísima joven peruana, la cual está a punto de tener un desenlace indeseado dado el aliento «envenenado» de la dama. La excusa del mal aliento ocasionado por el corsé y el deseo de finales felices (tan propio de la lectoría femenina del momento), son las piedras de toque de esta propuesta que cuestiona los imperativos de la moda, en tanto entendidos como herramientas de sujeción, contención y violencia ejercidos contra un sujeto femenino al que se le imponen unos estándares de belleza y conducta distanciados de las circunstancias del contexto y lo que estas escritoras entienden (o, en apariencia, defienden) como las funciones sociales de la mujer, a saber, la maternidad, la educación de los ciudadanos y la preservación del bienestar general. Nada de esto podría ser alcanzado por cuerpos enflaquecidos, comprimidos e insalubres (Morales Pino, 2018)[105].

Parodiando las estrategias de auto legitimación a las que apelaban tradicionalmente escritoras como las mismas Matto y Cabello, la narradora justifica sus planteamientos acerca de la historia arcaica del corsé en las «suposiciones» de un «sabio alemán» que bien pudiesen haber sido hechas por ella misma. Al decir «si no lo supone él, lo supongo yo» (p. 147), la narradora se autoposiciona como ente autorizado para leer e interpretar libremente, para hablar de historia y, también, para asumir el lugar de la sabiduría, tradicionalmente asociado a figuras masculinas y foráneas[106]. Como en *El conspirador*, el texto presenta la posibilidad de que la mujer ocupe espacios ideológicos de autoridad relacionados consuetudinariamente con el hombre, aun cuando lo haga apelando a (muy vagas) referencias a esas instancias normativas.

Un juego similar de vulneración del lugar de autoridad está presente cuando se reproduce un supuesto papel proveniente de una «gaceta medical», donde un médico, también alemán, también anónimo y también ventriloquizado por la narradora, explica los daños que ocasiona el corsé en el cuerpo femenino, los cuales explicarían ese aliento envenenado que perturbaba al británico (p. 153)[107]. Una vez más, la validación de la autoría femenina se da mediante la visibilización de la posibilidad de apropiarse de un saber otro, asociado con lo masculino, pero que ella también puede entender y hasta enmendar.

Estas intervenciones feministas se enmarcan en una agenda divulgativa que, por un lado, apunta a una amplia lectoría femenina, es decir, las consumidoras de esta prensa periódica, y por el otro, ironiza con la expectativa social (y, por sobre todo, masculina) de que las mujeres reales tuviesen aliento a «rosa o a clavel». Es precisamente a las mujeres «que, por desgracia, no tuviesen olor á rosa ó a clavel» a quienes la narradora dedica este fragmento de un documento médico que explicaría las vinculaciones entre el corsé y el mal aliento (p. 153). Así, el texto, encuadrado en el formato sentimental-trivial del documento periodístico orientado a la lectoría femenina, emprende una agenda de desarticulación de esos imaginarios opresivos mediante la imposición de patrones ideales de belleza cuyos efectos eran aborrecidos en la práctica. De esa manera, el relato visibiliza y legitima a la mujer real, por encima de las construcciones y los caprichos de la mente masculina, la cual, por un lado, anhelaba una perfección corporal retrógrada e insalubre y, por el otro, alientos a rosa o a clavel y bocas voluptuosas.

El propósito didáctico del texto combina el proyecto de liberación de un cuerpo femenino sujeto a ideales contraproducentes, con una retórica que, sin embargo, no termina de desligarse de las visiones conservadoras. La historia de amor, el final feliz y la referencia a la «docilidad» de esta joven, que cumplió de inmediato la solicitud *in continenti* de su amado (p. 151), son estrategias mediante las cuales un texto que ha asumido lugares de autoridad y ha cuestionado planteamientos legitimados (aun a pesar de su insinuada arbitrariedad) vuelve sobre sí mismo para matizar un poco lo dicho, aun cuando esa corrección vaya prendada de sarcasmo. De igual forma, no deja de ser relevante la relación de comunidad y compromiso establecida entre la voz narrativa y la lectoría

femenina, a pesar de las diferencias y las distancias ideológicas. Así, la función de la «obrera del pensamiento» parte de la conciencia de la necesidad de educar a esas otras mujeres, a esas «hermanas» que ahora, en tanto lectoría, son mucho más accesibles.

Mediante este recorrido inaugurado con las veladas de la posguerra, hemos pretendido mostrar y analizar las formas estratégicas mediante las cuales estas dos escritoras del siglo XIX peruano operaron desde los márgenes del campo y la cultura para problematizarlos y apropiarse de lugares de autoridad, aunque fuese mediante la ficción y la parodia.

6. Reflexiones finales

Los textos aquí revisados muestran la apelación a formas y formatos más y menos conservadores que, en medio de sus diferencias, convergen en la búsqueda de mayores espacios de significación para quienes, como las mujeres, han sido invisibilizados por el imaginario hegemónico. Las transgresiones anunciadas en los primeros textos revisados en estas páginas, donde se reivindica lo doméstico y la docilidad femenina, adquieren mayor fuerza en estas dos últimas producciones que aprovechan esas libertades de la ficción y las estéticas más experimentales de fines de siglo, para forjar horizontes de expectativas alternativos para la mujer y, sobre todo, para problematizar las fallas de unos campos de poder trivializados. Ahora bien, no hay que olvidar que escritoras como Matto se mantuvieron siempre en una problemática posición ambigua, ni central ni marginal, respecto al sistema. Incluso en el exilio, Matto continuó hablando de temas relacionados con la *res publica* y proponiendo imaginarios que, en gran medida, reiteraban los paradigmas conservadores cuestionados por ella en su propia praxis escrituraria.

En ese sentido, el estudio de la autoría y la lectoría femenina en el siglo XIX peruano constituye un trabajo pertinente que obliga a ver esos silenciamientos y puntos ciegos, no solo de la historia literaria, sino también de la tradición crítica y el campo literario e intelectual. Así, más allá de hacer conteos o revisiones anecdóticas de la lectura, la escritura o la ilustración femenina, en este trabajo nos hemos propuesto trazar este recorrido ahondando en el estudio de los paradigmas, los imaginarios, las reiteraciones, los posicionamientos y las resistencias desde los cuales se articularon y se ejercieron estas prácticas de lectura y escritura, cuya complejidad —en tanto se trata de discursos atravesados por temores y deseos, idas y vueltas, avanzadas y repliegues— revela la ambivalencia que la mujer lectora aspirante a ilustrada provocó en el imaginario de la ciudad letrada decimonónica. Quizá precisamente porque González de Fanning, Cabello y Matto comprendieron mejor que nadie y en carne propia que el cruce de fronteras genérico sexuales vigentes en el campo cultural de la época podía provocar abiertos brotes de violencia, ellas aprendieron a maniobrar sus discursos para decir sin decir, como sugiere Josefina Ludmer en «Las tretas del débil» (1985), o para decir a veces, pero no otras[108].

A pesar de este delicado maniobrar, y como ya es conocimiento común, Mercedes Cabello pasó años sola y recluida en el manicomio de Lima y, Clorinda Matto enfrentó ataques a su propiedad y su persona que finalmente motivarían su exilio definitivo. Matto, González y Cabello encarnan con especial patetismo la complejidad de las mujeres intelectuales que, en su patria, esgrimieron la pluma, no necesariamente para incitar a sus hermanas a aventurarse en la lectura libre de la que ellas habrían secretamente gozado, sino para señalarles los límites y las fronteras del saber que ellas mismas no habían estado dispuestas a acatar. Patetismo, repetimos, porque finalmente es claro que se trataba de un acto de sobrevivencia.

Bibliografía

Amézaga, Carlos Germán (1888). Emilio Zola. *El Perú Ilustrado*, 52, 5 de mayo, 7.

Arambel-Guiñazú, María Cristina & Claire Martin (2001). *Las mujeres toman la palabra: escritura femenina en Hispanoamérica*. Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Arango Ramos, Fanny (1994). Mercedes Cabello de Carbonera: historia de una verdadera conspiración cultural. *Revista Hispánica Moderna, 47*, 306-323.

Arcos, Carol (2009). Musas del hogar y la fe: la escritura pública de Rosario Orrego de Uribe. *Revista Chilena de Literatura, 74*, 5-28.

Arcos, Carol (2017). Feminismos latinoamericanos: deseo, cuerpo y biopolítica de lo materno. *Debate feminista*, *55*, 27-58.

Arning, Úrsula (2010). Clorinda Matto de Turner: las contradicciones de una identidad en un universo acotado. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0p1j7

Balta, Aida (1998). *Presencia de la mujer en el periodismo escrito peruano (1821-1960)*. Lima: Universidad de San Martin de Porres. Facultad de Ciencias de la Comunicación, Turismo y Psicología.

Batticuore, Graciela (1999). *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti*. Lima-Buenos Aires (1876/7-1892). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Berg, Mary (2010). Clorinda Matto de Turner's Experimentation with Naturalism in *Herencia* (1895). En J.P. Spicer-Escalante y Lara Anderson (eds.), *Au Naturel. (Re)Reading Hispanic Naturalism* (pp. 153-166). New Castle: Cambridge Scholars Publishing.

Bourdieu, Pierre (1990). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios*, *25-28*, 20-47. https://gep21.files.wordpress.com/2010/04/1-bourdieu-campo-literario.pdf. Fecha de consulta: 24 de agosto 2020.

Bourdieu, Pierre (1966). *Campo intelectual y proyecto creativo*. Traducido por José Muñoz Delgado. http://clafen.org/cursos/mod/resource/view.php?id=75. Fecha de consulta: 5 de febrero 2018.

Brescia, Pablo (2000). La sintaxis del secreto en Juana Manuela Gorriti. *Signos literarios y lingüísticos, 2*(2), 63-73.

Cabello de Carbonera, Mercedes (1892). *El conspirador (Autobiografía de un hombre público)*. Lima: E. Sequi. https://archive.org/details/elconspiradoraut00cabe/page/4/mode/2up

Cabello de Carbonera, Mercedes (2015 [1894]). Bibliografía. La evolución de Paulina. En Ismael Pinto (ed.), *Mercedes Cabello de Carbonera, artículos periodísticos y ensayos* (pp. 292-295). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Cabello de Carbonera, Mercedes (2017a [1874]). Influencia de la mujer en la civilización (Serie de ensayos del I al VI). En Ismael Pinto (ed.), *Mercedes Cabello de Carbonera, artículos periodísticos y ensayos* (pp. 35-66). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Cabello de Carbonera, Mercedes (2017b). Mujer escritora. En *Pensar en público, las veladas literarias de Clorinda Matto en la Lima de posguerra (1887-1891) (*pp. 258-260). Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Cárdenas Moreno, Mónica (2011). Semanario La bella limeña (1872): ¿espacio de libertad o encierro para la mujer peruana del siglo XIX? En Dominique Breton y Elivre Gómez-Vidal, eds., *Clôture et monde clas dans les cultures ibériques et ibéro-américaines* (pp. 173-1909). Bourdeaux: Presses Universitaires de Bourdeaux, Colection de la Maison des Pays Ibérique.

Cárdenas Moreno, Mónica (2012). «La ética femenina en el Perú decimonónico: estudio de dos novelas de Mercedes Cabello de Carbonera: *Blanca Sol* y *El Conspirador*» (tesis de maestría).Lima, PUCP. http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/839/browse?type=author&value=Cárdenas+Moreno%2C+Mónica

Cárdenas Moreno, Mónica (2012). Histeria y locura como parte de la «filosofía del cerebro» comteana en la obra de Mercedes Cabello de Carbonera. En Sara Beatriz Guardia (ed.), *Escritoras del siglo XIX en América Latina* (pp. 139-150). Lima: CEMHAL.

Cárdenas Moreno, Mónica (2014). Genre et société à Lima pendant la seconde moitié du XIXe siècle: analyse de l'ouvre de Mercedes Cabello de Carbonera (1842-1909). *Littératures*. Université Michel de Montaigne-Bourdeaux III.

Chalupa, Federico (2008). Nación y erotismo en «Quien escucha, su mal oye», de Juana Manuela Gorriti. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios, 39*. http://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/nacierot.html

Cisneros, Luis Benjamín (1864). Edgardo o un joven de mi generación. París: Librería de Rosa y Bouret. https://books.google.com.pe/books?id=Kug9AAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_vpt_read&redir_esc=y#v=onepage&<span class=" no-separar_="">q&f=false

Cornejo Polar, Antonio (1994). *Clorinda Matto de Turner novelista: estudios sobre «Aves sin nido», «Indole» y Herencia»*. Lima: Lluvia.

Cuesta, Cecilia (2010). Heterotopías: espacios y escritura de mujeres en los últimos años del siglo XIX. *Voz y escritura. Revista de estudios literarios, 18*, 121-138.

Denegri, Francesca (1996). *El abanico y la cigarrera. la primera generación de mujeres ilustradas en Perú.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

Denegri, Francesca (2017). Un aterrizaje de emergencia. Las veladas de Clorinda Matto de Turner en la Lima posbélica. En *Pensar en público, las veladas literarias de Clorinda Matto en la Lima de posguerra (1887-1891)* (pp. 15-26). Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Denegri, Francesca (2019). Veladas con diferencia. El amor en las veladas literarias de Clorinda Matto de Turner. En *Ni amar ni odiar con firmeza. Cultura y emociones en el Perú posbélico (1885-1925).* Lima: PUCP.

Didi-Huberman, Georges (1982). Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière. Paris: Macula.

Eléspuru y Lazo, Mercedes (1892). La instrucción de la mujer. En *Veladas Literarias de Lima. 1876-1877*. Tomo I (pp. 145-149). Buenos Aires: Imprenta Europea.

González de Fanning, Teresa (1876). «Las literatas». *Correo del Perú*, 40, octubre.

González de Fanning, Teresa (1893). *Lucecitas*. Madrid: Ricardo Fe.

González de Fanning, Teresa (1905). Educación Femenina. Colección de artículos pedagógicos, morales y sociológicos. *El Lucero*. https://archive.org/details/educacinfemenin00fanngoog Consulta: 15 de diciembre 2017.

González de Fanning, Teresa (1886). Regina. *El Ateneo de Lima, 16*. Imprenta del Teatro Mercaderes.

González Prada, Manuel (1984). «Instrucción católica». En *Pájinas libres*. Paris. Versión en línea de Thomas Ward. https://evergreen.loyola.edu/tward/www/gp/libros/paginas/pajinas10.html#F*

González Stephan, Beatriz (2000). Narrativas duras en tiempos blandos: sensibilidades amenazadas de los hombres de letras. *Revista de crítica literaria latinoamericana, 26*(52), 107-134.

González Stephan, Beatriz (2005). La in-validez del cuerpo de la letrada: la metáfora patológica. *Revista Iberoamericana, LXXI*(210), 55-75.

González Vigil, Francisco de Paula (1975). *Importancia del bello sexo*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Gorriti, Juana Manuela (1892). *Veladas literarias de Lima, 1876-1877*. Tomo I. Buenos Aires: Imprenta Europea, Moreno Esquina Defensa.

Grau-Lleveria, Elena (2019). Idearios de género para la modernidad limeña finisecular en dos cuentos de Clorinda Matto de Turner. *Revista Letras*, *90*(131), 4-28.

Guibovich, Pedro M. (2009). La usurpación de la memoria: el patrimonio documental y bibliográfico durante la ocupación chilena de Lima, 1881-1883. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas, 46*(1), 83-108. https://www.degruyter.com/view/j/jbla.2009.46.issue-1/jbla.2009.46.1.83/jbla.2009.46.1.83.xml

Kristal, Efraín (2009). Introducción. En César Vallejo, *Los heraldos negros*. Madrid: Edición de Marta Ortiz Canseco.

LaGreca, Nancy (2009). *Rewriting Womanhood: Feminism, Subjectivity, and the Angel of the House in the Latin American Novel, 1887-1903.* Pensilvania: The Pennsylvania State University Press.

Llorente, Mónica (2012). Las protagonistas de Mercedes Cabello: ni ángeles ni coquetas. La deconstrucción de las imágenes de mujer y nación en la ficción. En Sara Beatriz Guardia (ed.), *Escritoras del siglo XIX en América Latina* (pp. 125-138). Lima: CEMHAL.

Mallqui, Flor (s.f.). «En busca de la nación moderna: la representación fantasmática de la modernidad en *Herencia* de Clorinda Matto de Turner (1895)» (tesis de maestría). Lima, PUCP. http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/5250/MALLQUI_BRAVO_FLOR_sequence=1&isAllowed=y

Mannarelli, María Emma (2013). Nación, educación y mujeres: un debate republicano, 1870-1911. En Miguel Giusti y Rafael Sánchez Concha (eds.), *Universidad y nación* (pp. 259-278). Lima: PUCP.

Masiello, Francine (1992). *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina.* Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Masiello, Francine (2008). Los sentidos y las ruinas. *Iberoamericana, VIII*(30), 103-112.

Mathews, Christina (2005). The Masquerade as Experiment: Gender and Representation in Mercedes Cabello de Carbonera's *El Conspirador. Autobiografía de un hombre público. Hispanic Review, 73*(4), 467-489.

Matto de Turner, Clorinda (1878). Instrucción pública. La mujer, su juventud y su vejez (semi-artículo). *El Semanario del Pacífico, 2*(57), 34.

Matto de Turner, Clorinda (1893). *Leyendas y recortes*. Lima: Imprenta La Equitativa. https://archive.org/stream/leyendasyrecort00turngoog#page/n5/mode/1up. Consulta: 10 de enero 2018.

Matto de Turner, Clorinda (1895). *Herencia (novela peruana).* Lima: Matto hermanos. https://archive.org/details/herencianovelap00turngoog. Consulta: 14 de noviembre de 2017.

Matto de Turner, Clorinda. (1896-1905). *Búcaro Americano. Periodico de las familias.* Buenos Aires. https://red.pucp.edu.pe/riel/biblioteca/bucaro-americano-periodico-las-familias-ano-1-num-7/

Matto de Turner, Clorinda (1902). *Boreales, miniaturas y porcelanas*. Buenos Aires: Juan de Alsina.

Matto de Turner, Clorinda (1909). *Viaje de recreo. España, Francia, Italia, Inglaterra, Suiza y Alemania*. Valencia: Sampère.

Matto de Turner, Clorinda (1994). *Aves sin nido* [1889]. Prólogo de Antonio Cornejo Polar y Notas de Efraín Kristal y Carlos García Bedoya. Caracas: Biblioteca Ayacucho. https://ibero2umich.files.wordpress.com/2011/11/clorinda-matto-de-turner-aves-sin-nido.pdf

Matto de Turner, Clorinda (2015). *Narrativa breve. Tradiciones, leyendas y relatos*. Edición de Marcel Velázquez Castro. Lima: Editorial San Marcos y Casa de la Literatura Peruana.

Mazzoni, Cometta (1906). *El indio en la novela de América*. Buenos Aires: Futuro.

Miseres, Vanesa (2016). Transiciones del discurso femenino en *La filosofía positiva* (Buenos Aires, 1898). *Mundo Nuevo, VIII*(18), 17-41.

Miseres, Vanesa (2017). *Mujeres en tránsito: viaje, identidad y escritura en Sudamérica (1830-1910)*. Chapel Hill: The University of North Carolina at Chapel Hill.

Mizraje, Gabriela (1995). *La escritura velada (historia y biografía en Juana Manuela Gorriti*). Trabajo presentado en el congreso de LASA, Washington D.C., setiembre.

Morales Pino, Luz Ainaí (2017). «Éticas y estéticas de la profanación. Redes y tensiones en la literatura peruana y venezolana de entre siglos (1880-1910)» (tesis de doctorado). Universidad de Miami. https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/1875/

Morales Pino, Luz Ainaí (2018). *Estrategias, pactos y resistencias: espacios resignificados y paradigmas alternativos de (auto)construcción y subversión en «El Velo de la purísima», de Adela Zamudio, «Incurables», de Virginia Gil de Hermoso y «El Corsé», de Clorinda Matto de Turner*. XLII Congreso IILI, Bogotá, junio.

Morales Pino, Luz Ainaí (en prensa). Las éticas-estéticas de la profanación en el entre siglos: el caso de Herencia (Novela peruana) (1895), de Clorinda Matto de Turner. En Francesca Denegri y Ana Peluffo (eds.), «Clorinda Matto de Turner. Nuevas miradas y lecturas». Lima.

Peluffo, Ana (2005a). *Lágrimas andinas. Sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.

Peluffo, Ana (2005b). *Sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner.* http://www.cervantesvirtual.com/obra/sentimentalismo-genero-y-virtud-republicana-en-clorinda-matto-de-turner/. Consulta: 10 de febrero de 2018.

Peluffo, Ana (2010). The Scandal of Naturalism in Nineteenth-Century Peru. En J.P. Spicer-Escalante y Lara Anderson (eds.), *Au Naturel. (Re)Reading Hispanic Naturalism* (pp. 117-134). New Castle: Cambridge Scholars Publishing.

Peluffo, Ana (2016). *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo.

Peluffo, Ana (2019). Comunidades de sentimiento: cartografías afectivas de las redes sororales del siglo XIX. *Revista de Estudios Hispánicos, 53*(2), 473-490.

Pinto, Ismael (2003). *Sin perdón y sin olvido: Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo biografía*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

Pinto, Ismael (2017). *Mercedes Cabello de Carbonera. Artículos periodísticos y ensayos.* Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.

Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Robles Ortiz, Elmer (2004). Las primeras escuelas normales en el Perú. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana, 6*, 57-86.

Rodríguez Lehmann, Cecilia (2008). La «ciudad letrada» en el mundo de lo banal. Las crónicas de moda en los inicios de la formación nacional. *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales, 16*(32), 203-226.

Rodríguez Lehmann, Cecilia (2013). *Con trazos de seda. Escrituras banales en el siglo XIX*. Caracas: Fundavag.

Silva Beauregard, Paulette (2000). *De médicos, idilios y otras historias: relatos sentimentales y diagnósticos de fin de siglo (1880-1910).* Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Sommer, Doris (1993). *Foundational Fictions. The national Romances of Latin America.* Berkeley: University of California Press.

Sotomayor, Evelyn (2013) «Satisfecha y orgullosa, aunque sea impropio. Las veladas literarias de Clorinda Matto de Turner (1887-1891?)» (tesis de maestría). Lima, PUCP. http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/5254

Sotomayor, Evelyn (2017). *Pensar en público, las veladas literarias de Clorinda Matto en la Lima de posguerra (1887-1891)*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Sotomayor, Evelyn (2019). El recluta andino como porta de la nación posbélica. En Francesca Denegri (ed.), *Ni amar ni odiar con firmeza. Cultura y emociones en el Perú posbélico (1885-1925)* (pp. 109-128). Lima: PUCP.

Tauzin-Castellanos, Isabelle (1993). Politique et hérédité dans *El Conspirador* de Mercedes Cabello de Carbonera. *Bulletin hispanique, 95*(1), 487-499.

Tauzin-Castellanos, Isabelle (1995) La narrativa femenina en el Perú antes de la Guerra del Pacífico. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *XXI*(42), 161-87.

Torres Pou, Joan (1998). *El e[x]terno femenino. aspectos de la representación de la mujer en la literatura latinoamericana del siglo XIX*. Barcelona: PPU.

Velázquez Castro, Marcel (2013). *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Velázquez Castro, Marcel (2015). La narrativa breve de Clorinda Matto: de la tradición y leyenda románticas al relato modernista. En Marcel Velázquez Castro (ed.), *Clorinda Matto de Turner. Narrativa breve, Tradiciones, leyendas y relatos*. Lima: Editorial San Marcos y Casa de la Literatura Peruana.

Velázquez Castro, Marcel (2017). «Biotecnologías novelísticas en la región andina (1840-1905): lectura y cuerpo» (tesis de doctorado). Universidad Andina Simón Bolívar. http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6064/1/TD098-DLLA-Velazquez-Biotecnologias.pdf

Vicens, María (2015). *¿Lecturas propias de su sexo? Las revistas femeninas de entresiglos recomiendan libros*. Ponencia en el Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, Ensenada, junio.

Westphalen, Yolanda (2012). Mercedes Cabello de Carbonera: entre la novela de folletín y la ficcio[nacion]alización letrada. En Sara Beatriz Guardia (ed.), *Escritoras del siglo XIX en América Latina* (pp. 111-123). Lima: CEMHAL.

Zegarra Flórez, Margarita (2005). Olavarrieta, la familia ilustrada y la lactancia materna. En Scarlett O ´Phelan Godoy y Carmen Salazar Soler (eds.), *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el Mundo Ibérico, siglos XVI-XIX* (pp. 345-373). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto Riva-Agüero.

Zegarra Flórez, Margarita (2016). *María Jesús Alvarado. La construcción de una intelectual feminista en Lima 1878 -1971*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

[73] Tomamos el término «la ciudad letrada» a partir de los postulados de Ángel Rama en su libro homónimo (*La ciudad letrada,* 1984), en el que analiza el rol de la letra en la organización y configuración de los imaginarios de nación, modernidad e identidad en el contexto hispanoamericano. Por otro lado, con el término «campo literario», Pierre Bourdieu conceptualiza los aspectos sociológicos que entran en relación de influencia, negociación y tensión con el proyecto creativo. El campo literario es una de las esferas de especialización de lo que Bourdieu denomina el «campo intelectual», es decir, ese sistema autónomo integrado por líneas de fuerza cuyas formas de existencia, «combinación o composición, determinan [la] estructura específica [del campo] en un momento dado en el tiempo» (1966, p. 1).

[74] En *El Perú Ilustrado*, Nº 52, p. 7. A propósito del debate entre Carlos Amézaga y Arturo Ayllón que sobre la novela naturalista albergó las páginas de *El Perú ilustrado*, se recomienda revisar la tesis de maestría de Flor Mallqui, «En busca de la nación moderna: la representación fantasmática de la modernidad en *Herencia* de Clorinda Matto de Turner (1895)», al igual que Velázquez Castro, 2017, pp. 68-82. Igualmente, en torno al diálogo de Clorinda Matto con el naturalismo en su novela *Herencia,* se recomienda revisar los estudios de Berg, 2010; Peluffo, 2010; y Morales Pino, 2017, 2020.

[75] El artículo fue publicado por entregas primero en *El Constitucional* de 1858 y más tarde, en 1872, en el diario liberal *El Correo del Perú*.

[76] La Escuela Normal de Mujeres fue fundada por decreto del 28 de junio de 1876. El espacio asignado para su funcionamiento fue el antiguo convento de San Pedro y para hacerse cargo de su dirección se nombró a las religiosas francesas del Sagrado Corazón, quienes llegaron a Lima para ese fin y por solicitud expresa del presidente Pardo. Diez años más tarde el gobierno de Andrés A. Cáceres publicaría un nuevo Reglamento de Instrucción Pública (3 de noviembre de 1886), pero el artículo sobre las escuelas normales del reglamento de Pardo permanecerá intacto (Robles Ortiz, 2004, p. 68).

[77] El caso argentino de entre siglos estudiado por María Vicens (2015) ayuda a entender el caso peruano surgido dos décadas antes. Las lectoras de *El Correo del Perú* se convierten, como en el caso argentino, en el público al que va dirigida la costosa publicidad que allí se hace de productos del hogar tales como máquinas de coser, perfumes, tocadores, cremas, libros y revistas. Las lectoras son consideradas como consumidoras de gran interés para la prensa, pero también suscitan sus temores. La cuestión, como señala Vicens, será, lejos de censurar su ilustración y su intervención en la esfera pública, la de orientarla teniendo como norte los ideales nacionales.

[78] Las veladas de Juana Manuela Gorriti, celebradas en 1876 y 1877, inauguran la especial relación que tendrían las ilustradas con la prensa nacional, al invitar la anfitriona a sus salones a los corresponsales de los principales diarios (*La Nación, La Opinión Nacional, El Comercio*) para que difundieran sin dilación los contenidos de sus lecturas.

[79] Como señala Efraín Kristal, se trata de una poesía cuya postura, que rechaza a Dios en nombre del amor carnal («no cambiaría la gloria de tus brazos/ por la esperanza de un remoto cielo») juega en contrapunto con la reconciliación divina cuando la amada lo abandona («a ti mujer/ para el odio nacida/ te ha dicho acaso dios ama y olvida?») (Kristal, 2009).

[80] Respecto a la obra de Gorriti, se sugiere revisar Mizraje, 1995; Brescia, 2000; Arambel-Guiñazú & Martin, 2001; Denegri, 2004; Chalupa, 2008; Masiello, 2008; Miseres, 2017.

[81] Vale la pena destacar también la figura menos estudiada de Margarita Práxedes Muñoz. Nacida en Lima, tramitó en 1885, a los 23 años, el diploma de Bachiller en Ciencias Naturales del Colegio de Guadalupe para poder matricularse como estudiante de medicina en la Universidad de Chile. Al no haber en Lima escuelas de mujeres equivalentes a Guadalupe (o San Carlos), Muñoz se preparó en casa con profesores privados. Empero, como el trámite de Muñoz para ingresar a la universidad de San Marcos no llegó a buen puerto, optó por trasladarse a Chile, donde gracias al Decreto Amunátegui de 1877, la educación universitaria había sido proclamada de carácter universal y Muñoz pudo seguir la carrera ansiada hasta su exitosa conclusión (Fernández, 2012). Respecto a la obra de Práxedes, se sugiere revisar el trabajo de Vanesa Miseres (2016).

[82] Se trata de una educación diferenciada de aquella recibida por las «hijas del pueblo», quienes, al decir de González de Fanning, tras llevar «los cursos de segundo o de tercer grado» y tener «tez del color alquitrán», responden al llamado de *«señoritas»*, «inflada[s] de vanidad y aspiraciones tan superiores a su clase, que seguirá los caminos más extraviados antes que resignarse a prestar los humildes servicios domésticos» (González de Fanning, 1905, pp. 24-25).

[83] Al respecto, se sugiere revisar el trabajo de Pedro M. Guibovich (2009), quien analiza lo que denomina «la usurpación de la memoria» peruana por parte de las tropas chilenas, que no solo se llevaron documentos históricos y culturales de gran valor, sino también maquinarias que fueron destinadas a abastecer a las instituciones chilenas.

[84] Respecto a la figura de la mujer letrada/escritora como correlato del rol materno y pedagógico en el contexto latinoamericano, se sugieren revisar los trabajos de Silva Beauregard, 2000, y Arcos, 2009 y 2017.

[85] Sobre el uso de la retórica del afecto como lugar de enunciación asumido por la mujer en sus estrategias de intervención y subversión en/de asuntos reservados a las figuras y autoridades masculinas, se sugiere revisar los trabajos de Peluffo, 2005, 2019. En cuanto a la fusión de la mujer y la familia, Mónica Cárdenas señala que «tras la

denominación de «familias,» en realidad se buscaba aludir tanto al espacio doméstico, como a la protagonista dentro de él [es decir, la mujer]» (2011, p. 3).

[86] Dice la editorial publicada en el primer número de *La bella limeña* que «[n]o entra en el plan que nos proponemos desarrollar con la publicación de *La bella limeña* ocuparnos de la política del país. Que naufraguen en ese turbulento mar los que gusten de la agitación de las pasiones: pues nosotros no daremos cabida, en lo absoluto, a ningún escrito que se relacione con ella» (año 1, número 1). Respecto al estudio de las «retóricas banales» y sus sustratos políticos en el siglo XIX, se sugiere revisar los trabajos de Cecilia Rodríguez Lehmann citados en la bibliografía.

[87] Las veladas literarias de Clorinda Matto han sido recogidas por Sotomayor, 2017.

[88] Aun cuando muchos de los hombres de letras del siglo XIX recibieron mayor o menor apoyo por parte de los poderes económicos tradicionales, las mujeres escritoras como Clorinda Matto nunca gozaron de ese tipo de beneficios. De hecho, la consabida amistad de Matto con figuras como Andrés Avelino Cáceres o Ricardo Palma, no pareció haber redundado en demasiadas oportunidades laborales. Al respecto, comenta Denegri: «Si bien el Héroe de la Breña le habría ofrecido la dirección del Colegio Normal de Mujeres una vez que este abriera sus puertas al público, nada había de seguro en la oferta». Igualmente, señala Denegri que resulta «muy difícil saber cuánto tiempo habrá invertido el tradicionista [Palma] en ayudar a su amiga cusqueña, lo que sabemos empero es que, para noviembre de 1887, cuando se celebra la primera velada literaria de la posguerra en la calle de Calonge, su anfitriona seguía en compás de espera y en situación de estrechez económica» (2017, pp. 18-19).

[89] Usamos el término en referencia a la obra de Matto de Turner del mismo nombre, «Las obreras del pensamiento en la América del Sur» (1895), texto angular para entender el compromiso social, ideológico y político del campo literario femenino del periodo.

[90] Esta estrategia es típica de las feminidades presentadas en las obras de Matto, las cuales, tal como la Lucía de *Aves sin nido* o las protagonistas de *Herencia* e *Índole* deciden, operan e intervienen en asuntos sociales, económicos, políticos e ideológicos desde el interior de su hogar. Ahora bien, lejos de ver en esta estrategia únicamente una legitimación de lo doméstico, como plantea, por ejemplo, Sotomayor (2017, p. 35), es posible leer tales intervenciones como una capitalización del espacio doméstico, asociado con una serie de restricciones que, no obstante, son aprovechadas por las mujeres como lugares tácticos de intervención oportuna, en tanto marcados por la libertad selectiva y el resguardo de la censura. De hecho, Masiello señala que las mujeres tuvieron entre sus principales estrategias esa adjudicación a un ámbito doméstico a través del cual alcanzarían un posicionamiento intersticial entre distintos órdenes, imaginarios y discursos. La posición intermedia, entre lo interno y lo externo, lo público y lo privado, les permitía crear un registro otro cuya principal estrategia de poder radicará en su ambigüedad, en su capacidad de dislocación de esos significantes impuestos en un orden monolítico por parte del poder patriarcal (Masiello, 1992, p. 55).

[91] Imagen y texto fueron publicados en *El Perú Ilustrado* el 3 de diciembre de 1887, p. 9. Respecto a esta obra, se pueden revisar los trabajos de Arning, 2010; Velázquez Castro, 2015 y 2017; Sotomayor, 2013 y 2019.

[92] Al final del texto, la voz narrativa afirma que «si dentro de treinta años, [Arica y Tacna] aún no duermen custodiadas por el girón bicolor, la vuelta del recluta será la reseña de la guerra y dará frío al corazón» (Matto, 1893, p. 43).

[93] Dice el poema de Cabello: «Yo quiero, decía/ mujer que cocine,/ que planche, que lave,/ que zurza las medias,/que cuide a los niños/ y crea que el mundo/ acaba en la puerta/ que sale a la calle. […] ¿Qué sirven mujeres/ que en vez de cuidarnos/ la ropa y la mesa/ nos hablan de Byron/ del Dante y Petrarca/ cual si esos señores, / lecciones les dieran/ del modo que deben/ zurcir calcetines/ o hacer un guisado?/ Lo juro, no quiero/ mujer escritora» (Cabello de Carbonera, 2017b, pp. 258-259).

[94] Según la voz poética, la mujer escritora habría de ser del agrado de todos, con excepción de los ignorantes o necios incapaces de reconocer «el atractivo» de la mujer escritora, del mismo modo que «el negro gusano/ que surca en el suelo/ no siente el perfume/ riquísimo y suave/ que exhalan las flores» (Cabello, 2017b, p. 260).

[95] Estos ensayos fueron recogidos por Ismael Pinto, quien indica que la serie de ensayos «Influencia de la mujer en la civilización» tuvo varias entregas y se publicó en distintos medios impresos (2017, p. 36). El primer número de esta serie se publicó por primera vez en *El Álbum* (Año 1, número 12) el 8 de agosto de 1874 y nuevamente el 15 de agosto del mismo año, en el número 13 de la revista. Esta entrega inicial sería publicada también el 18 de enero de 1878 en *La Perla del Rímac* (Pinto, 2017, p. 35). Los ensayos también se publicaron en medios como *El Correo del Perú* (1874), *El Perú Ilustrado* (1890) y *La Alborada del Plata* (1878).

[96] La alusión a la moralidad es una constante en los textos de estas escritoras. De hecho, Teresa González de Fanning en *Educación femenina. Colección de artículos pedagógicos, morales y sociológicos* (1905) afirma el carácter «universal» de la moral (p. 15).

[97] Al respecto, dice Cabello, «¿Qué alcanzaría la mujer el día que tuviera derechos políticos? Nada. ningún consuelo para sus penas, ni luz para su inteligencia, ni un sostén para su virtud. No haría más que envolverse en ese drama de pasiones políticas, donde la astucia y la falsía desempeñan los principales papeles, y donde hasta el alma templada del hombre, siente las mordeduras del áspid de la traición que se esconde bajo la máscara falaz del patriotismo, para herir siempre el corazón. […] Y mientras la guerra no presente sino el espectáculo horrible y repugnante de una carnicería, y

la política un tejido de traiciones en que cada hombre hace a la vez el doble papel de víctima y victimario, contentémonos con la noble pasión de derramar el bálsamo del consuelo en las heridas de su alma, como derramamos el bálsamo medicinal en las heridas de un cuerpo» (2017a, pp. 52-53).

[98] En ese sentido, los planteamientos de Cabello en torno a la educación coinciden en gran medida con la propuesta de González de Fanning (*Educación femenina)*, pues ambas convergen en denunciar la banalidad del sistema educativo de la época, cargado de contenidos religiosos y saberes descontextualizados que no hacen más que fomentar el egoísmo y los vicios sociales (1905, pp. 3-5). Pese a lo incisivo de su pluma, Cabello no llega a articular una propuesta radical de transformación del sistema educativo. Al contrario, señala que esas asignaturas más triviales como la música o la pintura deben seguir dictándose, aunque por tiempos más reducidos, de manera que no ocupen los espacios que habrían de estar destinados a otros conocimientos (2017a, pp. 41-42). Apelando una vez más a los esencialismos estratégicos, Cabello afirma: «La mujer tiene el sentimiento de lo bello tan profundamente grabado en su alma, que intentar extinguirle el gusto, y la pasión vehemente que ella siente, hacia la música, la pintura y las flores, sería arrancar la página más bella de la historia sencilla de sus placeres; sería tender un velo negro y sombrío en el cuadro risueño de su fugaz juventud […]. Pero sí quisiéramos que la música, lo mismo que la pintura y el baile, no fueran más que un adorno, al que el bello sexo no le dedicara más que las horas necesarias para solazar el espíritu y amenizar las ocupaciones domésticas» (pp. 41-42).

[99] Cabello se limita señalar que «Rousseau comprendiendo la influencia poderosa que moral e intelectualmente ejerce la mujer sobre el hombre, ha dicho: «Los hombres serán siempre lo que quieran las mujeres; el que desee aquellos grandes y virtuosos, eduque a estas en la grandeza y la virtud» (2017a, p. 36).

[100] Del mismo modo, los ensayos de Teresa González de Fanning acerca de la educación femenina hacen un llamado reiterativo hacia la educación laica de la mujer y, sobre todo, que se le brinde una preparación que la ayude a enfrentar las adversidades de la vida. Según González de Fanning, el sistema educativo actual, con la excesiva carga religiosa, sería el culpable de la excesiva banalidad de las mujeres, su tendencia al egoísmo y sus faltas morales. Así, se hace un llamado al recogimiento de las hijas por parte de los padres pues, en línea con lo señalado por Cabello, González de Fanning considera que nadie como la madre para erigirse como la verdadera guía de las hijas.

[101] La novela *El Conspirador (Autobiografía de un hombre público)* ha sido trabajada por diversos estudiosos, entre los que cuentan Tauzin-Castellanos, 1993; Cárdenas Moreno, 2012; Westphalen, 2012; Mathews, 2005; Cuesta, 2010; Arango Ramos, 1994; LaGreca, 2009; Llorente, 2012; y Morales Pino, 2017, entre otros.

[102] Según Bello, «Escribir un libro sobre un tema cualquiera, con tal que llevara mi nombre me ocurrió que sería de gran efecto para inclinar la opinión en mi favor. […] Y la verdad sea dicha, yo había leído y estudiado mucho; pero como sucede siempre, estudié sin método, sin discernimiento, y de todas esas lecturas, mal digeridas y peor asimiladas, quedóme tan solo el espíritu, un caos de principios mal fundados, de ideas incompletas, de ciencia difusa, en la cual se embrollaba y confundía mi inteligencia. Deduje pues que, dada mi natural ignorancia, yo corría el peligro de publicar un libro incorrecto, que á todas luces dejara conocer la deficiencia de mi ilustración y mi escasa versación en las materias que debían servirme de tema; pero tal vez mi libro como otros muchos, seria juzgado no más que por las referencias de los cronistas y quizá también, por la condición social y los «posibles» pecuniarios del autor, como con frecuencia sucede» (Cabello de Carbonera, 1892, p. 94).

En *Éticas y estéticas de la profanación* (Morales Pino, 2017, pp. 48-53), Morales Pino propone leer a Bello como letrado-literato profanado y profanador de dichas instancias o categorías culturales (propuestas por Ángel Rama en *La ciudad letrada,* 1984, y Julio Ramos, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina,* 1989), dada la manera en que usa la palabra para escribir una historia personal que dice lo opuesto a lo que se propone, y para elaborar un texto de Estado, como el que habría de hacer un letrado que da el salto a la política; no obstante, en el caso de Bello, el libro resulta ser una burla, pues no importan ni el título ni el tema, ni tampoco importa en gran medida la escritura. Tal es la razón por la que Morales Pino lee en el texto y las actitudes de Bello una profanación de la figura del letrado, tan consagrada en el mapa social y cultural del periodo (2017).

[103] Según Bello, «La prensa de Lima, agotó el vocabulario de los aplausos y los encomios para anunciar *El Estado y sus Deberes.* Yo por mi parte especulé el espíritu bajo y mezquino de algunos escritores lagoteadores de ministros; uno de ellos á quién leí un capítulo de mi libro, salió a escribir un juicio sobre toda la obra, colocándola entre las más notables que en su género se habían escrito en América. Y aunque el escritor aquel, era de pacotilla, su crítica corrió autorizada, quedando así ejecutoriado el mérito de mi libro» (Cabello de Carbonera 1892, p. 95).

[104] Entre los investigadores que han trabajado la narrativa breve de Matto de Turner, se pueden mencionar a Velázquez Castro, 2015 y Grau-Lleveria, 2019, entre otros. Igualmente, destaca el trabajo de Mónica Cárdenas sobre «El corsé», 2014.

[105] Parte de este trabajo fue presentado por en una ponencia en el marco del XLII Congreso IILI 2018, en Bogotá (Morales Pino, 2018).

[106] La referencia a las «suposiciones» es clave, pues es una alusión directa a la trivialidad intelectual de ciertas masculinidades que, no obstante, debido a su origen (alemán) y su condición masculina, gozaban de antemano de una legitimidad y credibilidad.

[107] Es relevante detenerse en la ventriloquización como otra estrategia de adquisición de poder, pues en ese mismo periodo finisecular tuvieron gran auge las teorías médicas en torno a trastornos mentales femeninos como la histeria (al respecto, se recomienda ver el trabajo de Georges Didi-Huberman (1982). Tal como lo señala Beatriz González Stephan (2005), estas mujeres enfermas (como lo sería también esta joven de aliento fétido a causa del corsé), devenían, desde la perspectiva de estas masculinidades dominantes, unas «in-válidas» incapaces de pensar, hablar, crear. Estas mujeres serían el mero cuerpo sobre el que se proyectan las inquietudes del artista. Sin embargo, en este caso una voz femenina está usando estas instancias de autoridad para emprender una agenda que, más allá de la frivolidad, propone una conquista que, aunque basándose en un discurso tan «banal» como el de la moda, constituye una forma liberación femenina. Al respecto, revisar Rodríguez Lehmann 2008 y 2013.

[108] Ludmer, Josefina (1985). «Las tretas del débil.» *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ediciones El Huracán.

Ricardo Palma: un autor desde las orillas

Elisa Sampson Vera Tudela
King's College London

Ricardo Palma vivió entre 1833 y 1919, y sus ochenta y seis años de vida abarcaron acontecimientos claves en lo que fue un periodo de muchas transiciones en el Perú, desde la república inestable que precedió la desastrosa Guerra del Pacífico (1879-1883) hasta el inicio del segundo gobierno autoritario de Leguía en 1919. Palma escribió durante casi todo este tiempo, pues publicó sus primeros versos a los quince años y se ganó la vida escribiendo. Primero como periodista en revistas y periódicos varios y después independientemente al ganar prestigio como autor de las famosas *Tradiciones peruanas*[109].

La obra de Palma es vasta y diversa; escribió poesía, teatro y prosa. Sus trabajos en prosa comprenden las tradiciones sobre todo, pero también textos de índole histórica, artículos críticos, ensayos y recopilaciones de refranes y otras voces provinciales, todas obras que delatan sus intereses lingüísticos y folclóricos. También, fue un asiduo corresponsal y sus cartas, sobre todo tipo de temas culturales y literarios y con una red de receptores muy variada, abundan. Palma ocupa, sin duda alguna, un lugar privilegiado en el canon de las letras peruanas. Sin embargo, su sitio a nivel continental es menos importante, aunque su contribución al desarrollo del género del cuento en Latinoamérica queda reconocida (Núñez, 1978). El contraste entre la muy positiva recepción durante su vida de la obra de Palma y la recepción algo desganada posterior revela sin duda que como autor Palma ha sido víctima de ciertas modas críticas. El presente análisis busca investigar lo que todas las miradas críticas, tanto positivas como negativas, afirman: la centralidad de la obra palmiana en el imaginario cultural del Perú.

Este articulo comenta sobre todo las tradiciones de Palma, pero es importante recordar la amplitud de su obra y tener presente su protagonismo central en el imaginario cultural de la nación durante su vida. Su rol como director de la Biblioteca Nacional durante veintinueve años puede jugar un papel simbólico importante. Palma es literalmente el guardián y el productor de la cultura peruana durante un momento significativo de la vida de la nación. Tomando esta doble función como clave, vamos a poder entender que ciertamente, como se ha reconocido desde las primeras lecturas críticas de las tradiciones, estos relatos describen el proceso de la construcción de la nación. Sin embargo, es también crucial reconocer que ellas mismas juegan un papel central y definitorio en el proceso de esa construcción. Es a la imagen del Perú —el «espejo roto» de Faverón Patriau (2005)— a la que tornaremos ahora para ofrecer una lectura que descubre en la obra de Palma elementos que sobrepasan constantemente las fronteras de lo letrado y que, por lo tanto, lo acercan a una modernidad radical.

Una de las razones posibles del olvido en que las tradiciones han caído es la dificultad de definir el género mismo de la tradición, una dificultad que resume la discusión más general sobre la relación entre los discursos literarios e históricos que caracterizó el siglo XIX. Para Estuardo Núñez una tradición «Gravita entre la leyenda y la anécdota histórica, entre lo histórico y lo literario, y se construye con un tanto de ficción y otro de cultura histórica pero episódica, tomada de libros, documentos antiguos o de la tradición oral» (1978, p. 1469).

Lo que salta a la vista aquí es la flexibilidad de la tradición; se encuentra entre la historiografía y la literatura, entre la anécdota y la leyenda, entre la ficción y la historia cultural. En su libro, Núñez nos ofrece una lista de algunos de los términos utilizados por Palma para describir sus textos antes

de elegir finalmente el de «tradición»: cuento nacional, romance histórico, romance nacional, cuento de viejos, cuadro tradicional, disparatado cuento, cuento de abuela, crónica (1978, p. 1469). Ciertamente, la característica dominante de estas nóminas parece ser el deseo de marcar la diferencia entre la historia y la ficción, pero hay dos otros términos recurrentes que también son claves y que cristalizan el propósito autorial de Palma: la noción de identidad nacional y el humor de vertiente populista.

Aníbal González comenta que uno de los elementos centrales que contribuyeron a hacer de las tradiciones un género popular fue el uso de la retórica periodística y la preferencia de Palma por la narración fragmentada y episódica (1993, p. 68). Según González, al interpretar fuentes históricas, Palma reprime su aspecto 'monumental' y enfatiza su aspecto 'marginal' y humano. Se pueden entonces identificar dos de las preocupaciones principales del sistema representativo de Palma: lo marginal y lo fragmentario. Son estas, por supuesto, las que alejan su narrativa de lo que se convertiría en el género dominante del siglo: la novela. En cuanto a lo marginal, encontramos un consenso crítico de que, en su escritura, Palma —al menos en cuanto a la temática— siente una fuerte atracción por lo marginal. Sus historias están pobladas por los marginados del Perú prehispánico, colonial y republicano[110]. Del mismo modo, la fragmentación o el fragmento en sí es también ampliamente reconocido por la crítica como fundamental como método de escritura para él —y no únicamente tema— y se hace evidente a través de la perspectiva oblicua de la narración. Tanto en el nivel de materia como en el estructural, Palma habitualmente frustra el deseo de cierre narrativo, evitando así que se pueda atribuir cualquier mecanismo aclaratorio global a las tradiciones.

Los estudios culturales latinoamericanos se han caracterizado en gran parte por pensar a través de los conceptos del margen y el fragmento, y sus objetos principales han sido la producción simbólica y las experiencias vividas de la realidad social de Latinoamérica (Trigo, 2004, p. 6; Crespo & Parra, 2017). En el Perú, Antonio Cornejo Polar (2003), un exponente principal de este tipo de análisis, ha escrito de manera esclarecedora sobre Palma. A lo largo de su obra, Cornejo Polar sugiere que 'lo cultural' se puede entender como un campo de lucha para la producción, reproducción y contestación simbólica y performativa de la realidad social y la hegemonía política. Es a través de esta lucha que las identidades colectivas evolucionan. Al enfocarse en lo marginal y el fragmento, los estudios culturales privilegian el estudio de las identidades subalternas y permiten una reflexión sobre los conflictos inherentes a las sociedades heterogéneas. Pareciera ser común en esta tradición crítica entonces el aceptar que una sociedad pueda interpretarse mejor desde sus márgenes o fragmentos que desde su centro. En Palma, las ideas del fragmento y del margen constituyen el motor de su arte. En sus tradiciones hay una fuerte organización cronológica alrededor de un tema central, con un principio, centro y fin muy marcados, una voz narrativa fuerte y muy reconocible, como también conexiones entre eventos muy definidos. Sin embargo, porque el 'centro' de este poderoso edificio narrativo se encuentra fraguado casi invariablemente en lo marginal o el fragmento, un tremendo elemento de incertidumbre se inyecta en la narración, mientras que simultáneamente se trabaja para producir autoridad en el texto. El mundo histórico evocado tan sólidamente a través de fragmentos y márgenes por Palma nos revela —a través de su propio método narrativo— al mismo tiempo un mundo postulado, tejido con los residuos de las acciones encontradas en archivos oficiales y no oficiales.

Hay dos riesgos principales inherentes a explorar lo marginal o explotar el fragmento para hablar del centro. El primero, en relación con la integración de lo marginal y del Otro, es el riesgo que la propia narración se convierta en marginal u Otra, infectada por las cualidades que uno está tratando

de describir[111]. En cuanto a la narración del fragmento, habría un paralelo con la asignación de importancia a temas o acontecimientos que no son capaces de sostener tal semantización. Esta, por supuesto es una crítica recurrente del método narrativo de Palma en las tradiciones[112].

Tal vez podemos también asociar estas ideas con la noción de domesticar o hacer comprensible el pasado a través de un cambio de perspectiva. En su análisis seminal de la novela histórica, el aspecto de hacer vivir el pasado en la imaginación de sus lectores fue lo que Georg Lukács destacó con relación a la práctica de Walter Scott (1962, p. 40). Lukács descubría en Scott un deseo de despertar épocas enteras que el tiempo había desaparecido para que el lector las reviviera. Para lograr su deseo era primordial que 'el hombre' y su interacción con el ambiente social se representara muy concretamente. El elemento dramático, la tensión en la trama narrativa, la extensión de los diálogos y, sobre todo, el aspecto lúdico-bélico de los últimos era una parte clave de esta representación verosímil. Es importante subrayar aquí la fuerte asociación de los elementos enumerados por Luckács con lo teatral y la puesta en escena del pasado: la tensión dramática, el diálogo y también la puesta en juego de las diferencias y la agresión inherentes al diálogo. En este ejemplo, la alteridad del pasado —su violencia o diferencia— es, a través de lo teatral, puesto en escena de manera menos peligrosa y más racional, usando el diálogo. Según Iser, la función de la puesta en escena (*staging*) es mucho más amplia, sin embargo, e implica una confrontación del ser consigo mismo (1993, p. 303)[113]. Este análisis puede ser muy valioso en el contexto del proyecto palmiano de construcción de la nación en las tradiciones. Siguiendo a Iser, podríamos observar que el reparto de tantas personas en las tradiciones consiste en miles de diferentes 'yos' que los peruanos pueden examinar y confrontar, midiéndose así en comparación con estas apariciones históricas de ellos mismos para mejor entender su identidad presente. Ángel Rama (1985) ve esto como un movimiento común en el siglo XIX que él describe vívidamente como un siglo que mide el pasado, como si fuera un armario lleno de trajes del cual escoge el que más conviene: «la democratización va creciendo a lo largo del siglo, se pone a revisar la Historia como una guardarropía de teatro» (González Stephan, 2004, p. 76)[114].

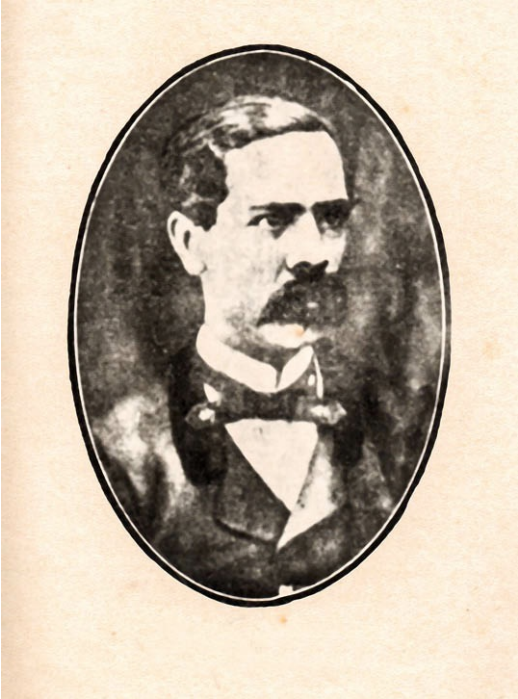


Imagen 1. Ricardo Palma en 1864. Guillermo Feliú Cruz. *En torno de Ricardo Palma*. Santiago de Chile: Prensas de la Universidad de Chile, 1933, p. 33.

Una lectura más amplia de ciertas tradiciones revela cuán importante es desde un punto de vista estratégico la noción del espacio dramático[115]. *El castigo de un traidor* (1896) comienza de manera ambigua con una descripción, que podría considerarse histórica, de una casa específica y su barrio, con detalles de cómo el área había sido afectada por un terremoto. Por la noche, la luz tenue de las velas, sin embargo, desvían la narración y nos advierten de las intenciones literarias de Palma:

> En la noche del 25 de junio de 1749 todo era entrada de hombres, con aires de misterio, en el salón de una casa situada a inmediaciones de la iglesia parroquial de San Lázaro, que era por aquel año uno de los barrios menos poblados de Lima porque el reciente terremoto de 1746 había reducido a escombros no pocos edificios de esa circunscripción (1952, p. 570).

El potencial dramático se hace aún más evidente cuando la descripción de Palma se extiende al interior de la casa. Con un ritmo narrativo precinemático y a través de una descripción panorámica que abarca el espacio circundante, poco a poco, se describe el velorio y el elemento central se revela: un cadáver en un ataúd, rodeado de velas:

> El salón a que nos referimos se hallaba casi a obscuras, que nombre de alumbrado no merece una mortecina lámpara de aceite, puesta sobre una mesa con tapete de paño negro y delante de un crucifijo, a cuyos pies se veía una espada desnuda.
>
> Escaños y sillas de vaqueta estaban ocupados por los concurrentes.
>
> En la pieza vecina al salón hallábase un ataúd con cuatro cirios o blandones fúnebres. Dentro del ataúd yacía un cadáver (p. 570).

Los dolientes todos toman un paso hacia adelante y, blandiendo sus espadas, juran venganza ante el cadáver. A pesar de esta ambientación, considerablemente melodramática, y la descripción algo gótica, Palma se mueve rápidamente para disolver la tensión con la voz del narrador, que nos devuelve al espacio histórico explicando cómo estas ceremonias se relacionaban con las prácticas del virreinato:

> Tal era, por aquel siglo, lo que se llamaba *hacer el duelo por el difunto* y tal, sin quitar sílaba ni añadir letra, la retahilla de los dolientes.
>
> A las nueve de la noche se realizaba el transporte del cadáver a la iglesia, en cuyo cementerio o bóveda debía ser sepultado al día siguiente, después de la respectiva misa de *réquiem*, responsos e hisopazos (p. 570).

Sin embargo, en un giro que es común a muchas tradiciones, Palma rápidamente teje juntos el impacto de estos dos discursos (el histórico y el literario) al revelar que lo que realmente está ocurriendo durante el velorio son los últimos arreglos para un atentado criollo-indígena contra la corona. Se rellena el hecho histórico, elaborándolo con detalles literarios que se centran sobre todo en los elementos dramáticos de la historia. Así, por ejemplo, el hecho de que hay un traidor en el grupo se desarrolla vívidamente: nos enteramos de que Jorge Gobea, la única persona presente que no levanta su espada y vota por la venganza, camina a la plaza central de Lima, un espacio simbólico de poder político, al terminar el velorio. Palma describe cómo Gobea le revela el complot a un hombre enmascarado, quien resulta ser nada menos que el mismo virrey. En este momento crítico y de un dramatismo exaltado, Palma invoca la noción del espacio como elemento transhistórico. Los lectores quedan enlazados con el tema al inyectarle Palma esta fuerte corriente de emoción que pretende acercar los eventos con el uso de lo dramático y hacerlos aún más nítidamente vívidos:

> Jorge Gobea, aquel que no había extendido el brazo para jurar se encaminó a la Plaza Mayor, donde paseando alrededor de la monumental pila, que no ostentaba el jardín, mármoles ni la cincelada verja de nuestros días, lo esperaba un embozado.
>
> 'Y bien' dijo este […] (p. 571).

El punto crucial del diálogo, después de que el narrador revela como el virrey al hombre enmascarado, cobra entonces eficacia gracias al espacio en el que se desarrolla y también gracias a cómo este espacio y el 'teatro' más ampliamente comprendido de la tradición (es decir, su ambientación) se ha hecho vivo y flexible.

La historia viva también se dramatiza a través de toques autobiográficos en muchas de las tradiciones:

> Habitaba María los altos de una casa en la calle de Lescano, y en el piso bajo vivía la familia de uno de mis compañeros de colegio. Tuve así ocasión para verla muchas veces subir o descender del calesín, vestida siempre con elegancia y luciendo anillos, pendientes y pulseras de espléndidos brillantes. Recuerdo también haberla visto de *saya y manto* entre las traviesas tapadas que a las procesiones solemnes concurrían, y que con sus graciosas agudezas traían al retortero a los golosos descendientes de Adán. La saya y manto despareció de la indumentaria limeña después de 1855 (p. 935).

La María que Palma describe tan familiarmente es María Abascal, la amante de Bernardo Monteagudo, uno de los próceres de la patria[116]. Otras tradiciones nos cuentan de las amantes de Bolívar y San Martín e ilustran la fascinación de Palma con la historia marginal encarnada por esas mujeres. Palma se interesa hasta en las conquistas sexuales menos conocidas de los héroes de la independencia. *La vieja de Bolívar* (1898) cuenta de uno de los amoríos provincianos de Bolívar. Una mujer se convierte en amante del Libertador y vive de esta fama hasta sus noventa años, diciendo siempre mantenerse fiel a él: «Con este apodo se conoce hasta hoy (julio de 1898) en la villa de Huaylas, departamento de Ancachs [sic], a una anciana de noventa y dos navidades, y que, a juzgar por sus buenas condiciones físicas e intelectuales, promete no arriar bandera en la batalla de la vida sino después de que el siglo XX haya principiado a hacer pininos» (p. 986). La longevidad de estas mujeres —que siempre sobreviven a sus amantes famosos— parece enfatizar la idea de que esta historia sexual tiene una vida larga; estas mujeres y su erotismo forman un puente entre pasado y presente a través de un proceso vital que casi niega el paso del tiempo. La respuesta que la «vieja» suele dar a la pregunta «¿Cómo está la vieja de Bolívar?» es: «Como cuando era la moza». Sin embargo, hay una ironía en la nota al pie de página que Palma inserta más adelante en la tradición, donde se cuenta que la vieja murió el mismo día que él escribió la tradición: «como si se hubiera propuesto desairar mi buen deseo» (p. 987).

En estas narraciones es sin duda importante la popularización de la historia gracias a la exploración del interés humano y la dimensión emocional; sin embargo, juega también un papel primordial el toque autobiográfico, es decir, el hecho de que Palma haya conocido personalmente a estas mujeres en su juventud. Como se ha visto anteriormente con el uso de las funciones de lo dramático, Palma prioriza siempre la construcción de un patrimonio vivo. En este caso, a través de una historia creada en una comunidad en la que el narrador media como figura clave entre los lectores y el hecho histórico. Significativamente, la carga erótica de la narración es explícita, y en un sentido es lo que 'explica' la construcción de comunidad a través del tiempo: aniquilar la diferencia histórica en una afirmación de humanidad común. En las tradiciones de Palma, todas las descripciones de encuentros o cruces con estas mujeres (que se definen exclusivamente por su comportamiento sexual en relación con los actores históricos de la época de la independencia) se

llevan a cabo durante la adolescencia de Palma. Las mujeres son considerablemente mayores que Palma, y los encuentros tienen una fuerte connotación de un primer tope sexual; un momento ritual a través del cual se abre el tiempo histórico y se revela que el encuentro de Palma con la historia está decididamente marcado por el deseo[117].

Palma nos dice que a María Abascal le gusta vestirse de tapada y que esta vestimenta servía para intensificar sus encantos. De hecho, la figura de la tapada que atraviesa la ciudad y que conduce a los hombres al «retortero» es muy a menudo la encarnación preferida de mujeres históricas de Palma. Esta figura sexualizada y ambigua ocupa un rol central para Palma en la construcción de la historia de la República.

El termino tapada ya se utilizaba en la España del siglo XVI, pero en Lima vino a usarse para designar a las mujeres que andaban en público vestidas con una falda larga ajustada que llegaba justo por encima de los tobillos (la saya) y un velo cubriendo sus cabezas y caras, lo cual generalmente permitía que solo un ojo apareciera (el manto). Antonio de León Pinelo en *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres: sus convenciones y daños* (1641) explica el origen histórico de este tipo de vestido. Según Pinelo, después de la caída de Granada musulmana, la corona española prohibió a las mujeres árabes de Andalucía llevar el velo islámico. Diversas prohibiciones fueron emitidas e ignoradas; las mujeres finalmente llegaron a un compromiso y cedieron, llevando un velo que parcialmente cubría sus rostros pero que dejaba al descubierto solo un ojo. Las mujeres cristianas imitaron la moda y eventualmente la exportaron al nuevo mundo, siendo adoptada con mayor éxito en el Perú. La historia morisca de la tapada explica las representaciones orientalizadas de estas mujeres a lo largo del siglo XIX, y Palma sin duda participa en esta visión exótica de las tapadas limeñas como una mezcla sensual, produciendo, como se verá, una noción muy idealizada de lo criollo[118].

Cuando Palma llegó a componer sus primeras tradiciones, la tapada había desaparecido casi completamente de la ciudad de Lima. La entrada del Perú en el mercado internacional moderno había logrado conseguir todo lo que las reformas borbónicas no habían podido y este traje 'nacional' finalmente se rindió ante la moda parisina (Brañez Medina, 2004). Ya para 1860 la tapada no era otra cosa que un símbolo de lo colonial y así del pasado premoderno de la nación. La predilección de Palma por la tapada en las tradiciones (tanto como personaje central de muchos relatos como metáfora de la escritura misma) parece confirmar entonces la idea de que era un escritor nostálgico y políticamente conservador[119]. En algunos aspectos, las tradiciones sí parecen desarrollarse en una arcadia criolla basada en tópicos misóginos puramente premodernos. Los personajes femeninos de Palma están marcados por su sexualidad oculta y a menudo aberrante. El narrador casi nunca esconde su placer voyerista cuando describe personajes femeninos como 'golosinas' y amantes masculinos como 'golosos'. Este vocabulario condescendiente de placer y consumo aparece comúnmente en las descripciones de mujeres y en las referencias al apetito y son acompañadas generalmente por el uso de diminutivos: limeñita, pimpollito, florcita, perlita, etcétera. Sin embargo, la tapada de las tradiciones es mucho más que la encarnación nostálgica de un pasado misógino. Es una figura extraordinariamente cargada de múltiples significados, sobre la cual no es posible ejercer con éxito esta mentalidad de consumo y objetivación[120]. De hecho, el poder de seducción de la tapada como símbolo significa que estas asociaciones coloniales y arcaicas se disipan, y en el siglo XIX la tapada surge como figura en varios discursos y se convierte en el más exitoso y perdurable ícono de la nueva república peruana. Las representaciones más reconocidas de la tapada en el siglo XIX son tal vez las visuales, con las imágenes de los extranjeros Johann Moritz Rugendas (1842-1845) y Leonce Angrand (1833-1839), así como las del peruano Pancho Fierro (1787-1855)[121]. El

contexto preferido para la representación de la tapada por estos artistas es urbana: las mujeres son representadas generalmente frente a calles pobladas y la ciudad en sí se convierte, según Poole (1997), en un paisaje de tapadas. Plasmar la figura femenina en el contexto urbano es importante también en Palma y, al igual que la tradición pictórica, enfatiza el significado de la tapada como ícono nacional. En cuanto a la dinámica del espacio, el efecto de la tapada en las narraciones de Palma es similar al de la prostituta discutido por Masiello (1992, p. 5): la tapada y la prostituta sirven para indicar la intrusión de lo erótico en la esfera pública, donde al igual que la prostituta, la tapada amenaza los limites simbólicos que separan lo privado y lo público, lo tradicional y lo moderno. Sin embargo, a pesar de que comparte algunas afinidades con la figura de la prostituta descrita por Masiello, la tapada en las tradiciones es una figura más ambivalente. Ciertamente, se le define por su sexualidad, pero nunca de una manera tan absolutamente transaccional. Muestra la mitad de su ser y oculta el resto.

Para la obra de Palma, la operación aparentemente simple de representar una república criolla simbolizada por sus hermosas tapadas no resultó fácil, principalmente por la ambivalencia del ícono. Estas mujeres permanecían veladas —y por lo tanto racialmente ambivalentes— en público. La historia cultural de la época pone de manifiesto cómo la tapada podía canalizar las ansiedades generadas por las incertidumbres raciales inherentes a la vida pública republicana en Lima. En *La niña del antojo* (1883), Palma nos brinda una descripción característicamente ligera de estos peligros, donde constatamos cómo el velo puede cubrir diferencias de raza y clase en un grupo de mujeres. Ellas se han reunido para desafiar los límites habituales de la sociedad mediante el uso de un privilegio íntimamente ligado a su sexo: los antojos de una mujer embarazada. Bajo el pretexto del antojo, solicitan la entrada a un espacio normalmente prohibido, en este caso el interior de un monasterio. Diez o doce tapadas se reúnen en la puerta del monasterio y piden que se les deje entrar. El monje en la puerta les pregunta quiénes son y por qué son tantas, y la portavoz del grupo explica su relación con la mujer embarazada. Su descripción deja claro que los velos cubren muchas clases de diferencias: físicas, sociales y raciales: «Todas somos de la familia: ésta buena moza es su tía carnal; éstas dos son sus hermanas, en la cara se les conoce; éstas tres gordinfloncitas son sus primas, por parte de madre; yo y ésta borradita, sus sobrinas, aunque no lo parezcamos; la de más allá, esa negra chicharrona, es la *mama* que la crió... (1952, p. 547)[122].

El tono ligero del narrador zumbón está bien en evidencia aquí y en fuerte contraste con la seriedad de otros comentaristas —tanto conservadores como liberales— que abordan el mismo tema[123].

Algunos ejemplos bastarán para ilustrar que tanto la vida como la obra de Palma están íntimamente ligadas con los enormes cambios en las relaciones de género en el periodo en general y con la creciente importancia de las mujeres en el ámbito cultural en el Perú específicamente. La primera tradición de Palma, *Infernum el hechicero* (1854), está escrita a mano en el álbum de Juana Manuela Gorriti[124]. El cuento se refiere a un evento nacional —la muerte de Felipe Salaverry— y es tanto político como moralizador, con elementos de lo fantástico. Las mujeres de la élite del siglo XIX usaban los álbumes para reunir dedicatorias, mensajes, poesías y otros escritos breves de sus amigos, conocidos y gente de nota. Las primeras postales y fotografías de pequeño formato aparecen en estos libros caseros, y su construcción y circulación tiene vínculos interesantes con el auge de la cultura de consumo en general y el de las mujeres como consumidoras en particular[125]. Las escrituras en álbumes se consideraban de baja categoría en general, pero claramente hubo excepciones. Palma, por ejemplo, comenta con orgullo sobre la colección de escritos en el álbum de su hija Angélica, el cual se va llenando rápidamente con dedicatorias que le hicieran eminentes poetas y escritores

españoles durante su visita a Europa en 1892. Por cierto, algunos álbumes podían tener pretensiones culturales y valor para algunos coleccionistas. Resulta significativo entonces que el primer experimento de Palma con la tradición como forma narrativa aparezca en estos álbumes ultra femeninos y populares.

Palma recurrió constantemente a las categorías de género para definir su propia práctica a través de una demarcación entre las disciplinas de la historia (masculina) y la literatura (femenina). Llegó a llamar a menudo a las tradiciones como sus 'hijas' y las 'hermanas' de la historia. Las metáforas que utiliza para sus escritos, donde se imagina como costurera, tejiendo o cosiendo un cuento utilizando los trapos y restos y remiendos de la historia para producir una prenda con la cual vestir los esqueletos del discurso histórico, son igualmente reveladores. La atribución de cualidades masculinas o femeninas a diferentes géneros textuales en el periodo ha recibido considerable atención crítica y muchos han examinado cómo, por ejemplo, una renegociación de los roles de género formó un elemento central del romanticismo en la primera parte de este largo siglo XIX (Moody, 2010). Hasta se ha llegado a llamar a esta renegociación una colonización por parte del romanticismo de los aspectos de la imaginación y la sensibilidad normalmente considerados femeninos. Según Richardson (1988) para lograr la transición de una época de «razón» a una de «sentimiento» los escritores se inspiraron en memorias e identificaciones con la madre imaginaria para colonizar el espacio convencionalmente femenino de la sensibilidad (p. 13)[126].

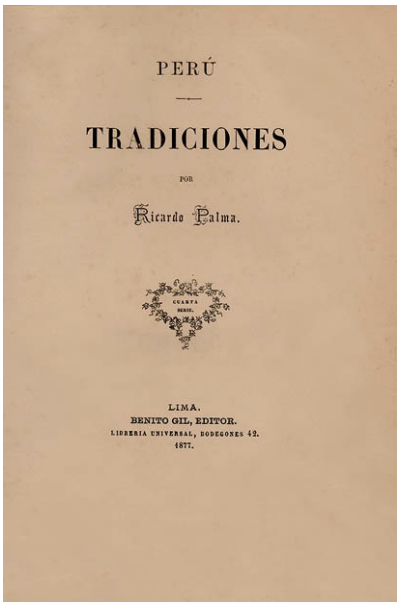
En el Perú, la política del campo cultural se convirtió en un foco intenso de discusión en los años que siguieron la desastrosa derrota del Perú en la guerra con Chile en 1897, y la concomitante crisis económica y política. Nuevos grupos literarios y culturales, dirigidos por Manuel González Prada en particular, reclamaban una literatura vigorosa y política y juzgaban que su puesta en práctica era una obligación ética. González Prada señaló personalmente a Palma para oprobio particular, condenando las tradiciones como representativas del peor tipo de producto cultural del régimen de Castilla; conservador, afeminado, apolítico y evasivo[127]. Una posible explicación de la violencia de esta condena se encuentra en la confrontación de dos generaciones literarias y poéticas, pero nuestro interés principal aquí es resaltar el uso de categorías de género para marcar diferencias. En muchos ensayos, González Prada imagina el mundo literario como un campo de batalla, con artistas como soldados produciendo textos violentos y guerreros[128].

La ficción de Palma se inserta entonces, sobre todo en los últimos años de su producción, en un entorno literario muy politizado, donde diversos valores femeninos —domesticidad, maternidad, educación y castidad— se han convertido en claves culturales. Pero hay algo incómodo en la figura de mujer erotizada que aparece como inspiración y tema preferido de la tradición. Parece que la mujer ideal (maternal, domesticada) del imaginario republicano, aunque aparece en las tradiciones, no basta para imaginar la nación. Su complemento son dos figuras claves en la escritura de Palma: la tapada, que hemos discutido arriba, y también la vieja.

En la tradición *Croniquillas de mi abuela* (publicada en 1899 pero ambientada en 1806) y dedicada a su hija Renee, Palma describe cómo su abuela solía interrumpir la discusión de un «notición político» en la sobremesa con un dicho popular. Generalmente se le ignoraba a la viejita, pero Palma, ya mayor, «a fuerza de ojear y hojear cronicones de convento» reevalúa sus intervenciones y ve que «no eran badomías o badajadas ni cuodlibetos de vieja las frases de mi perilustre antepasada, sino frases meritorias de ser loadas en un soneto caudato» (1952, pp. 840-841).

Las tradiciones ciertamente no ofrecen ni siquiera la gravedad de un irónico «soneto caudato», pero sí reintegran la historia popular, oral y femenina transmitida por la abuela de Palma, «que era

de lo más limeño que tuvo Lima», en una forma narrativa que se convierte en herramienta central de Palma para la definición de una identidad e historia literaria nacional. Palma incluso sugiere que las mujeres tienen una relación especial con la historia, en que pueden adivinar el futuro como oráculos: «pues no parece sino que las hijas de Eva tuvieran, a veces, el privilegio de deletrear en el libro del porvenir» (1952, p. 92). A menudo, lo que comienza como un «cuento de viejas» según Palma, se descubre más adelante en los documentos de los archivos de la Biblioteca Nacional como la verdad histórica, demostrando que estas «viejas» tienen un conocimiento privilegiado del pasado.


PERÚ

TRADICIONES

POR

Ricardo Palma.

CUARTA SERIE.

LIMA.
BENITO GIL, EDITOR.
LIBRERIA UNIVERSAL, BODEGONES 42.
1877.

Imagen 2. Portada de *Tradiciones*. En Ricardo Palma. *Tradiciones*. Cuarta serie. Lima: Benito Gil Editor, 1877.

En *Fray Juan sin miedo* (1883) nos dice,

> Tentado estuve de llamar a esta tradición cuento de viejas, pues más arrugada que una pasa fue la mujer a quien en mi infancia oí el relato. Pero registrando manuscritos en la Biblioteca Nacional, encontréme uno titulado *Crónica de la Religión Agustiniana en esta provincia del Perú desde 1657 hasta 1721, por fray Juan Teodoro Vásquez*, donde está largamente narrada la tradición (1952, p. 369).

La identificación de sus prácticas escriturales con una voz femenina es un tema recurrente en las tradiciones y también es un elemento central de la crítica (tanto negativa como positiva) dirigida al hecho de que Palma parece obtener tantos conocimientos históricos de la boca de un surtido de viejas[129]. Porras describe en particular la importancia para Palma de la figura semificcional de la tía Catita, narradora de cuentos sobrenaturales y aterradores, generalmente con un mensaje religioso, que lograban perturbar incluso al más vivo de los muchachos a quienes se los contaba[130]. Sin embargo, Palma enfatiza la base histórica 'real' de este conocimiento popular femenino, declarando en varias tradiciones conocer personalmente a las ancianas que le contaron sus historias. En *Contra pereza, diligencia* (1891), doña Quirina, la fuente de la historia, vivió «pared por medio de mi casa», dice Palma. La visitaba en su habitación y es a lo largo de una de esas visitas que nota en la pared la marca de una herradura que dará lugar a la historia que Quirina le cuenta a Palma y él recuenta a sus lectores mediante el mecanismo estructural de una dedicación a su hijo, Vital: «¿En qué fundaba la viejecita las virtudes que atribuía a la herradura? Yo te lo voy a contar, Vital mío, tal como doña Quirina me lo contó» (1952, p. 1064).

La identificación de su fuente como una vecina suya recorta la distancia histórica, brindándole una perspectiva íntima y permitiendo el uso de un tono cotidiano y emotivo. El cuento se transmite a los lectores a través de un circuito comunitario familiar (la apelación al hijo). La acumulación de múltiples momentos de este tipo construye al personaje de Palma como «abuelo de la nación»[131]. Palma es un indulgente narrador instalado en su despacho, que adormece a sus críos con los cuentos de su patrimonio común. El humor, en forma de ironía y sátira, casi siempre está presente y sirve para mitigar los claros riesgos de lo sacarino en esta estrategia narrativa.

A lo largo de las tradiciones hay numerosos ejemplos de esta construcción de un ambiente íntimo que luego se perturba con un pequeño giro narrativo, normalmente ligado al humor, que cambia el tono entero del cuento, inyectando la famosa travesura de Palma en lo aparentemente inocente. Sin embargo, los temas son serios, particularmente en un contexto en el cual empezaba el movimiento feminista y las mujeres contemporáneas comenzaban a exigir con más fuerza una serie de derechos. En este sentido, se podría argumentar que la representación palmiana de estas mujeres se basa en estereotipos y no desafía el *statu quo*. Mientras es ciertamente difícil decidir si el uso que hace Palma de los estereotipos puede considerarse radical de alguna manera, sí hay un aspecto de la representación de la tapada y la vieja que tiene la capacidad de desestabilizar categorías de género. Tomemos como ejemplo una evocación lírica bastante estándar de la tapada que se da constantemente en las tradiciones: «Las antiguas limeñas parecían fundidas en un mismo molde. Todas ellas eran de talle esbelto, cintura de avispa, pie chiquirritito y ojos negros, rasgados, habladores como un libro y que despedían más chispas que volcán en erupción (1952, pp. 159-160).

La imagen es sexualizada e infantilizada, sin duda, pero también hay un impresionante énfasis en el poder discursivo. Sus ojos hablan mucho, pero no solo como libros: tienen el poder de un volcán.

Palma no fue el único escritor en reconocer que el poder de estas mujeres se encontraba precisamente en la voz que emanaba por debajo de la saya y manto, en el caso de la tapada y por detrás de la forma decrépita de la vieja, en lugar de sus cuerpos respectivos. Lastarria, en una carta de 1850 dirigida a Bartolomé Mitre, describe a las tapadas:

> La tapada es el tipo de la belleza y al mismo tiempo la dominadora más absoluta de los sentidos y aun la inteligencia del hombre. ¡Cómo dudar un momento de que es inteligente y capaz la mujer que revela tanta gracia al través de ese vestido misterioso! ¡Cómo dudar un momento de que es inteligente y capaz la mujer que se encara a todos y que para todos tiene palabras oportunas, frases espirituales, risas insolentes, y burlas picantes que siempre van exordiadas por un *hua!* que revela su superioridad! (Lastarria, 1913, p. 329)

Este texto extraordinario ilustra cómo, para los ojos del observador masculino educado, el vestido atractivo y sexualmente ambivalente de la tapada revela una figura femenina dominante que agobia no solo sus sentidos sino su misma razón. El énfasis está en el intelecto y el carácter de la mujer, revelados a través de su manejo experto de la lengua, palabras oportunas que muestran dominio de una enorme variedad de situaciones y registros discursivos, desde los piadosos hasta los libertinos: «frases espirituales, risas insolentes, y burlas picantes». Es importante mencionar que Lastarria no puede reproducir esta maestría, pero en cambio cita la locución: ¡hua! (¿una aproximación fonética de una risa victoriosa?) que dice precede a estas instancias de poder oral femenino. Palma no tiene esta dificultad, como hemos visto, y le resulta fácil reproducir la voz de la tapada, integrando cómodamente no solo la ¡hua! sino muchas otras locuciones en su voz literaria.

El motor para tal performance es transparente: la apropiación del dominio, destreza y creatividad infinita de la voz femenina oral. En *Capricho de limeña* (1875), la voz femenina se describe así: «Y como cuando la mujer da rienda a la sin hueso, echa y echa palabras y no se agotan estas como si

brotaran de un manantial» (1952, p. 537). Aquí, la común actitud misógina de referirse a la mujer de lengua incesante es muy evidente y, sin embargo, es la identificación que hace Palma de su propia práctica escritural con esta expresión femenina exuberante lo que complica el cuadro[132].

El desafío político y estético que esta identificación podía plantear hipotéticamente al statu quo se hace evidente en la tradición *El latín de una limeña* (1875), donde el conocimiento de la limeña es declinado en elementos populares, orales y obscenos que ofrecen una alternativa carnavalesca a un modelo ortodoxo de aprendizaje. Palma, como era de esperar, comienza con una indirecta misógina dirigida al aprendizaje femenino, y sin embargo el humor y la picardía de esta limeña en particular, su extraordinario poder sobre lenguaje, termina por infectar la voz narrativa de Palma, que termina en un espiral mareador de refranes y proverbios casi obscenos, en un ejercicio de ventriloquía perfecto: «Y arroz crudo para el Diablo rabudo y arroz de munición para el diablo rabón y arroz de Calcúta para el Diablo hijo de .... perra, y colorín colorado, que aquí el cuento se ha acabado» (p. 617)[133].

Dado este ejemplo, no es de extrañar que Tauzin-Castellanos juzgue que es la toma de un personaje femenino en las tradiciones lo que permite a Palma producir los efectos orales —diminutivos familiares, expresiones coloquiales y fórmulas gráficas— que lo han hecho famoso. La autora también cree que tales efectos son los elementos clave en la producción de «un texto fragmentado, sinuoso, del todo opuesto al modelo lineal de la escritura realista decimonónica». Central a esta evaluación está la noción de que es el estilo el que tiene más importancia que el contenido o materia. Debido a este énfasis, el lector queda «más impresionado por la enunciación de la tradición que por el tema mismo» (1999, p. 106)[134].

La clave para nuestro análisis del performance de la voz femenina en Palma está en el énfasis en la movilidad de género y la metáfora de performance, que surge, una y otra vez, en la constelación imaginaria de Palma como momento del génesis narrativo. Desde la vestimenta de la tapada hasta los años avanzados de la vieja, así como las múltiples evocaciones literales del contexto teatral, los cuentos de Palma siempre se 'ponen en escena'. *Traslado a Judás* (1883) (subtitulado *Cuento disparatado de la tía Catita*), por ejemplo, se abre en el estilo oral informal familiar con una invitación del narrador a los lectores para entrar en la historia, que fija sus orígenes en el compendio de saberes populares perteneciente a las viejas: «Ahora oigan ustedes el cuentecito; fíjense en lo sustancioso de él y no se paren mientes en pormenores; que, en punto a anacronismos, es la narradora anacronismo en faldas. Mucho orden en las filas, que la tía Catita tiene la palabra. Atención y mano al botón» [*Ande la rueda y coz con ella*] (1952, p. 1164).

Imagen 3. Ricardo Palma en su despacho en la Biblioteca Nacional. En *Prisma*, 5, 1905, p. 17.

La oralidad se subraya aquí sin duda, con el público explícitamente oyente (no lector) y la configuración que invoca un evento popular (¿un circo o un carnaval?) con el narrador como director. El director llama al público, invitándole al absurdo, incluyendo una referencia a la puesta en marcha de una máquina y una solicitud para participar en un juego infantil donde se enlazan las manos en un círculo y se lanzan golpes a aquellos que abandonan el círculo. La voz y el tono familiar y jocoso es clave, por supuesto, y comunica más allá del significado estricto de las palabras; es solo después de esta actuación que empieza el cuento 'real' de la tía Catita, con signos de puntuación que establecen claramente el cambio de narradores.

Mediante la identificación de estos elementos no oficiales, orales y femeninos con su propia escritura, Palma explora lo que está fuera de las certezas teóricas de su época[135]. El humor y lenguaje 'ignorante', asociados a menudo con el discurso femenino, están claramente vinculados a las nociones de aberración y desafían el léxico y la gramática de lo correcto, colocando más bien el énfasis en la heterogeneidad. Las distinciones entre los ámbitos europeos e indígenas, populares y de élite, públicos y privados, se contraen en este discurso como falsas dicotomías. En este sentido, el cuerpo femenino de la tapada y la vieja se puede interpretar en Palma como un lugar para comprender las operaciones de la ficción, un lugar donde se puede organizar una lógica narrativa basada en límites de raza y clase indistintos, y en la acumulación de placer. Es el placer quizás el elemento más radical, de acuerdo con Masiello, quien argumenta que el placer supone un peligro, se opone al proceso de la construcción de la nación y va contra las necesidades de la familia, pues la gratificación del placer (sexual o literario) cambia la relación del lector con el texto y del ciudadano con la nación (1992, p. 118). Así, vemos a Palma preferir construir su tradición literaria nacional en travesti, en la voz de una vieja o una tapada, en lugar de llevar a cabo un proyecto tan fundamental usando las categorías de género perfectamente ordenadas que preferían sus contemporáneos. Lo que entonces a primera vista parece ser una recuperación conservadora del pasado, en realidad tiene elementos de una crítica radical al presente[136].

Las tradiciones de Ricardo Palma fundaron un nuevo género literario en el siglo XIX. No sorprende que unas narraciones tan flexibles a nivel ideológico y de una energía imaginativa sin aparente fin inspiraran múltiples discípulos en el continente. En este ensayo se ha examinado cómo hemos llegado a una coyuntura donde la crítica del siglo XXI ha tendido a ignorar esta fama y a callar los aplausos, tanto como para Palma como para sus seguidores. A través de un análisis de la representación de la mujer y más ampliamente de las diferencias de género, se ha intentado demostrar que el modelo narrativo propuesto por Palma tiene una inmensa fuerza refractaria que simultáneamente refleja y cuestiona el contexto republicano inestable en el que se fraguan las tradiciones. Estos textos fundan una escritura radicalmente moderna y popular, pues sobrepasa los límites que normalmente definen lo literario[137].

Bibliografía

Austin, Elisabeth L. (2014). Reading Transgression in Ricardo Palma's «Tradiciones en Salsa Verde». *Revista Hispánica Moderna, 67*(2), 127-142.

Batticuore, Graciela (1999). *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuel Gorriti: Lima Buenos Aires 1876/7-1892).* Rosario: Beatriz Viterbo.

Batticuore, Graciela (2004). *Juana Manuela Gorriti. Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo íntimo*. *Buenos Aires-Lima 1882-1891.* Lima: Universidad de San Martín de Porres.

Bann, Stephen (1995). *Romanticism and the Rise of History*. Nueva York: Twayne.

Brañez Medina, Angélica Isabel (2004). «El vestido femenino limeño de élite durante la era del guano (1845-1878)». (tesis de licenciatura). Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. http://www.cybertesis.edu.pe/sisbib/2004/branez_ma/html/sdx/branez_ma.html

Bryce Echenique, Alfredo (2011). Palma eterno. Suplemento *El Dominical* de *El Comercio*, Lima, 23 de octubre.

Carmona, Christopher & Blanca Garcia-Jenkins (2011). Introducción a Ricardo Palma. *Callaloo*, *34*(2), 491-491.

Chasteen, John (2008). *Americanos: Latin America's Struggle for Independence*. Oxford: Oxford University Press.

Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas Andinas.* Lima: CELACP.

Crespo, Regina & Daniela Parra (2017). ¿Estudios culturales latinoamericanos? Reflexiones a partir de algunas antologías. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, *64*, 13-37.

Del Águila, Alicia (2003) *Los velos y las pieles: cuerpo, género y reordenamiento social en el Perú republicano - Lima, 1822-1872).* Lima: IEP.

Denegri, Francesca (1996) *El abanico y cigarrera.* Lima: Flora Tristán Centro de la Mujer Peruana e IEP.

Escobar, Alberto (2002). *Ricardo Palma* (2002) Lima: Universitaria.

Faverón Patriau, Gustavo (2005). Escribir la ficción, escribir la nación: el espejo roto de Ricardo Palma. *Quehacer, 157*, 100-108.

González Stephan, Beatriz (2004). Narratives of Legitimation: The Invention of History-Monument and the Nation State. En Mario J. Valdés y Djelal Kadir (eds.), *Literary Cultures of Latin America: A Comparative History. Vol III. Latin American Literary Culture: Subject to History* (pp. 67-99). Oxford: Oxford University Press.

González, Aníbal (1993). *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

Holguín Callo, Oswaldo (1996). *Tiempos de infancia y bohemia. Ricardo Palma (1833-1860)*. Lima: PUCP.

Holguín Callo, Oswaldo (2001). *Páginas sobre Ricardo Palma (vida y obra)*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Iser, Wolfgang (1993) *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Lastarria, José Victorino (1913). Lima en 1850. Carta al Sr. Don Bartolomé Mitre. En *Obras Completas*. 12 vols. (XI, pp. 287-337). Santiago de Chile: Imprenta Barcelona.

Lukács, Georg (1962). *The Historical Novel.* Londres: Merlin.

Masiello, Francine (1992). *Between Civilization & Barbarism:Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentna*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Miseres, Vanesa (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.

Moody, Sarah (2010). Latin American Women Writers and the Periodical Press, 1890-1910. *Letras Femeninas, 36*(2), 141-157.

Núñez, Estuardo (1978). El género o especie *tradición* en el ámbito hispanoamericano. En *XVII Congreso del Instituto Internacional de literatura Iberoamericana.* Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación.

Oviedo, José Miguel (1965). *Genio y figura de Ricardo Palma.* Buenos Aires: Universitaria.

Pérez Galdós, Benito (1901). *Carta a Ricardo Palma*. Edición de Alicia G. Andreu. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13506177545804839644424/p0000013.htm

Palma, Ricardo (1952). *Tradiciones peruanas completas.* Madrid: Aguilar.

Poole, Deborah (1997). *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World.* Princeton: Princeton UP.

Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Richardson, Alan (1988). Romanticism and Colonization of the Feminine. En Anne K. Mellor (ed.), *Romanticism and Feminism* (pp. 13-25). Bloomington: Indiana University Press.

Sampson Vera Tudela, Elisa (2012). *Ricardo Palma's Tradiciones. Illuminating Gender and Nation*. Lanham: Bucknell University Press.

Stone, Lawrence (1977). *The Family, Sex and Marriage in England 1500*-1800). Nueva York: Harper Row.

Tauzin-Castellanos, Isabelle (1999). *Las tradiciones de Ricardo Palma: claves de una coherencia*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Trigo, Abril (2004). Introduction. En Ana del Sarto, Alicia Ríos y Abril Trigo (eds.), *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durham: Duke University Press.

Velázquez Castro, Marcel (2013). *La mirada de los gallinazos: cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

[109] Ver Holguín Callo, 1996 y 2001 para un resumen de los datos bibliográficos más recientes.

[110] Bryce Echenique, 2011, enumera los siguientes marginados: «el negro, el zambo, el mulato, el chino, el cholo, el allegado que jamás llega y el resentido que espera y mira de reojo». De acuerdo con la lectura de género que perseguimos aquí, añadiríamos a la mujer, por supuesto.

[111] Ver el ensayo de Julio Ramos, 1989, sobre Sarmiento para un análisis de cómo *Facundo,* una denuncia de lo bárbaro en la Argentina decimonónica, simultáneamente demuestra la seducción de lo bárbaro.

[112] Stephen Bann, comenta cómo la mirada del anticuario, fijada en el objeto fragmentario, termina asignando *worth and inviolability* a lo intrínsecamente sin valor, y de tal modo corre el riesgo de fetichizarlo (1995, p. 65). Cabe recordar aquí la crítica de González Prada cuando acusa a Palma de interesarse más en preservar textos pornográficos que en archivos de valor histórico en su trabajo como director de la BN.

[113] *«Staging is the indefatigable attempt to confront ourselves with ourselves, which can be done only by playing ourselves».*

[114] Es también intersante considerar aquí la lectura que hace Elisabeth L. Austin (2014) de las *Tradiciones en salsa verde* y la noción de un 'contra público' que se construía a través de escritos que no se destinaban a la publicación.

[115] El enorme potencial dramático de las tradiciones quedaba claro para muchos contemporáneos. Benito Pérez Galdós, por ejemplo, quería poner en escena las tradiciones y le escribe a Palma en 1901 declarando que el mismo Shakespeare podría inspirarse en ellas.

[116] Para más información sobre el rol de Monteagudo, ver Chasteen, 2008.

[117] Ver Velázquez Castro, 2013, p. 276, para una interpretación similar de la construcción del tiempo histórico en Palma que, según Velázquez Castro, no se ubica ni en la acción política, ni en la racionalidad económica, ni en el poderío cultural 'sino que se encuentra gobernado por la contingencia de las relaciones personales y los intensos y desbocados deseos de toda índole, principalmente los amorosos y sexuales'.

[118] Ver Brañez Medina, 2004, capítulo 4, para detalles de cuánta tela se necesitaba para el vestido de la tapada, cuánto costaba y los mercados dedicados a su venta en el periodo republicano. Ver Denegri, 1996, pp. 42-54, para una de las mas tempranas y mas claves interpretaciones del valor cultural del vestido de las tapadas.

[119] Denegri explica cómo la nostalgia por las tapadas fue un fenómeno compartido tanto por conservadores como liberales y hace mención explícita de Palma (1996, pp. 50-54).

[120] Ver el trabajo de Alicia del Águila, 2003, sobre género y reordenamiento social en el Perú republicano.

[121] Palma revela en las tradiciones que era dueño de varios cuadros de Fierro. Ver *Una moda que no cundió* (1898) en la que habla de una pintura de Fierro del primer *regidor* que está en su colección (1952, p. 907). Ver Vanesa Miseres, 2014, para la representación de otras mujeres 'las rabonas' (mujeres de origen indígena que acompañaban a los soldados) donde la imagen de la mujer refleja un perfil del Perú que no podía ser incluido dentro de un imaginario nacional que buscaba inscribirse en la modernidad.

[122] Elipsis de Palma. El monje, exasperado, interumpe eventualmente a la portavoz.

[123] Manuel Mendiburu, en su *Diccionario histórico del Perú* (1874) discute el potencial desestabilizador de la vestimenta de la tapada en tono casi apocalíptico, mientras Flora Tristán ve en el vestido una tremenda fuerza de libertad política para las mujeres. Ver Denegri, 1996, p. 6, para Mendiburu, y Brañez Medina, 2004, para Tristán.

[124] Juana Manuela Gorriti (1818-1892), en cuyo álbum Palma decidió escribir, fue la escritora más importante del siglo XIX en Argentina. Pasó muchos años en el exilio en el Perú, era amiga de Palma y una figura importante en la escena cultural: fundó periódicos, dirigió el salón literario más prestigioso del día desde su casa y escribió ficciones. En sus últimos años en Buenos Aires fue corresponsal importante de Palma y hasta colaboraron en materia literaria por carta (Batticuore, 1999, 2004).

[125] La primera mención de los álbumes en el contexto hispano viene en un artículo de Mariano José de Larra en la prensa española en 1835.

[126] Ver Lawrence Stone, 1977, sobre como la racionalidad se vio atacada de todos lados del espectro político y estético. En Europa, tanto empiristas como idealistas en el continente la rechazaron. La sensibilidad y la empatía se convirtieron en valores claves para la crítica.

[127] Para una lectura de la crítica de González Prada que toma en cuenta la importancia del género, ver Denegri, 1996.

[128] Ver *Páginas libres* (1894) y *Horas de Lucha* (1908) en *Manuel González Prada: Obras Completas* (1985).

[129] La identificación de las fuentes de la historia popular como los recuerdos de viejas no le es exclusivo a Palma y tiene varios precedentes en las letras hispánicas. Tauzin-Castellanos, 1999, p. 106, menciona este tipo de cuentos casi como un sub-género del cuento mismo con el andaluz Juan de Ariza quien publica sus «cuentos de Viejas» en *El semanario pintoresco español* en 1848. Fernán Caballero también publicó cuentos inspirados por viejas y su alumno Antonio Trueba publicó tres series de cuentos inspirados por viejas titulados *Cuentos populares* (1853), *Cuentos de color rosa* (1854) and *Cuentos campesinos* (1860).

[130] Citado en Holguín Callo, 1996, p. 62. Holguín subraya que también hay algunos cuentistas hombres en las tradiciones —Fray León Fajardo, Piojo Blanco, viejo anónimo, «grandísimo cuentero», pero son muy pocos. El sexo de la vieja es difícil de determinar en las tradiciones; Palma insinúa el lugar común —que ya no es mujer— notablemente en *Glorias del cigarro* (1874), donde escribe «mientras la mujer sea mujer, esto es, mientras no se jubile para entrar en la categoría de las viejas, que son seres de género neutro» (1952, p. 1298). Por cierto, para Palma parece que la definición de vieja depende no tanto del sexo como de su volubilidad: «eran unas cotorritas enclenques» [en *Sabio como Chavarría*, 1874] (1952, p. 781).

[131] Ver Oviedo, 1965, para un análisis más amplio de la construcción de Palma, no solo como autor sino como fenómeno cultural.

[132] Palma reproduce muy fácilmente lugares comunes misóginos en las tradiciones. Para citar solo un ejemplo, ver *Entre jesuitas, agustinianos y dominicos* (1877) donde aprendemos que «[P]ero por una mujer se perdió el mundo, y por una Dalila le cortaron el cabello a Sansón, y por una Betsabé el santo rey David perdió hasta el seso y la santidad [...]» (1952, pp. 208-209), pero nuestro argumento aquí es que también es capaz de una interpretación radical de la sexualidad.

[133] Elipsis de Palma.

[134] Ver también los comentarios de Escobar, 2002.

[135] Ver Velázquez Castro, 2013, p. 294, para una interpretación algo diferente pero complementaria de lo femenino y la idea de la narración en Palma.

[136] Ver la lectura clásica de Cornejo Polar, 2003, quien identifica el potencial radical de las tradiciones. Unas lecturas más recientes que subrayan la cualidad de crítica social en las tradiciones se encuentran en la introducción de Carmona al volumen especial de *Callaloo* (2011).

[137] He trabajado las ideas que introduzco aquí de manera más extensa en Sampson Vera Tudela, 2012.

De la leyenda romántica al cuento moderno

Mónica Cárdenas
Université de La Réunion

Rocío Ferreira
De Paul University

La narración breve en el siglo XIX peruano se ha visto ensombrecida por la popularidad de la tradición, que tuvo en Ricardo Palma a su representante más prolífico y destacado. Por ello, varios escritores cultores de las formas breves, como Paulino Fuentes Castro, por ejemplo, han sido olvidados, y otros son recordados solo por escritos más prestigiosos en el terreno editorial, como la novela. Este es el caso de Teresa González de Fanning, Luis Benjamín Cisneros y Mercedes Cabello de Carbonera. Este artículo busca sacar a la luz un conjunto de textos que evidencian la evolución en el relato breve, primero, con la identificación de formas narrativas emblemáticas del romanticismo en ellos, como la leyenda y la tradición; y, más adelante, con la asociación de formas cercanas al cuento moderno. Si el cuento moderno es un género de difícil definición, sus orígenes en el Perú son aún más oscuros: a una estructura cada vez más autónoma y compleja de la intriga se suman, dependiendo de la tendencia de cada autor, elementos del costumbrismo, romanticismo, realismo, naturalismo, positivismo y, en algunos casos, del naciente modernismo finisecular. Como puede verse, la narrativa breve durante el siglo XIX peruano atraviesa múltiples dificultades de clasificación. Por ello, antes de presentar nuestro recorrido evolutivo, expondremos brevemente cuatro de dichos problemas.

1. Problemas de clasificación

En primer lugar, observamos el predominio que tiene el romanticismo a lo largo de todo el siglo y su capacidad para asimilar y compartir algunos elementos con otras estéticas: la representación de la modernidad (técnica, velocidad, adelantos científicos), que suele identificarse con la estética realista, aparece también bajo la influencia del romanticismo como un signo de los nuevos tiempos, más allá de la posición ideológica desde la cual se le evalúe; por otro lado, lo grotesco, la fantasía y el misterio propios del romanticismo son reactualizados por el modernismo, por lo que no siempre resulta sencillo discriminar entre uno y otro. ¿Por qué ocurre esto? Hay que tomar en cuenta que el romanticismo se caracteriza por la voluntad de escapar a los límites de los géneros literarios impuestos por el neoclasicismo europeo; impulsa, en este sentido, la indisciplina y la hibridación de formas y de géneros (Schefer, 2013). En Alemania e Inglaterra se vuelve a utilizar el verso en la construcción de novelas[138] y, aunque en Francia se tiende más bien a encerrar este género dentro de la prosa, en todos los países por los cuales se extiende prolifera una nebulosa en la que se confunden las denominaciones «novela», «romance», «cuento», «leyenda», etcétera (Peyrache-Leborgne, 2014).

El giro romántico hacia el predominio del yo sensible en los relatos impulsa una gran variedad de formas narrativas autoficcionales, también de difícil clasificación. Al sobrepasar el culto de lo bello y verdadero, el romanticismo pone en crisis la verdad en el arte y la propia idea de representación, lo que multiplica el poder creativo y las modalidades de la ficción, y consolida el predominio del yo como sujeto creador.

Además del eclecticismo estético hay que agregar que, dada la coyuntura histórica de Hispanoamérica, es decir, la formación y consolidación de las nuevas naciones, el romanticismo hispanoamericano refuerza algunas de sus características como el compromiso con una realidad social cercana: la inclusión de los sujetos «otros»; la afirmación de una identidad nacional que exalta el mundo americano con sus regionalismos; la evocación del pasado indígena acompañado de una pasión trágica; y el surgimiento de la escritora como un nuevo sujeto de producción literaria. En este capítulo, por lo tanto, comentaremos formas de relato breve de distinta denominación, en la mayoría de casos etiquetadas por sus propios autores como leyenda histórica, leyenda fantástica, anécdota, diario, relato de viaje, crónica de costumbres, romance, cuento, etcétera.

En segundo lugar, en algunos casos estas formas breves se encuentran en la zona difusa que se abre entre ficción y no ficción. Así, por ejemplo, la escritora argentina residente en el Perú, Juana Manuela Gorriti, inspirada en la vida del Inca Garcilaso de la Vega, publica por entregas su primera «leyenda peruana», «La quena», de 1851. Debido a su extensión, esta fue también nombrada «novelita» por Ricardo Palma. Sin embargo, pese a ser algo más extensa que otros relatos, inaugura un género importante en el Perú: la leyenda. Dada la importancia y temprana influencia que tuvo en las letras peruanas, la leyenda será analizada aquí como una de las principales formas breves del periodo. Los primeros relatos y leyendas de Gorriti publicados en prensa se recopilan después en *Sueños y realidades* (1865); su obra ficcional posterior se recoge en dos tomos titulados *Panoramas de la vida* (1876) y *Misceláneas* (1878). Del mismo modo, nos interesa presentar un aspecto de la escritura de Mercedes Cabello de Carbonera que no ha sido explorado hasta el momento: su rol de cronista de costumbres. Reconocida principalmente como novelista, ensayista y articulista, sus crónicas y colaboraciones menudas, publicadas principalmente en prensa internacional, han pasado desapercibidas. En ellas, narra y enjuicia distintos aspectos de la cultura y la política peruana de actualidad que es interesante contrastar con sus textos canónicos.

En tercer lugar, la dispersión en la publicación de la narrativa breve, por lo general a través de la prensa, dificulta el acceso al corpus completo de los autores decimonónicos peruanos. Esto ocurre, por ejemplo, con Carolina Freyre de Jaimes y Mercedes Cabello de Carbonera, cuyos textos aquí comentados aún no se han reeditado ni merecieron en su época una publicación en libro. Su narrativa breve permanece en prensa no digitalizada y, por lo tanto, solo es accesible a un número muy limitado de lectores. Este problema se extiende incluso a autores que gozaron de mejor suerte editorial, como fue el caso de Clorinda Matto de Turner. A pesar de la preocupación de la autora cusqueña por establecer recopilaciones de su propia narrativa breve (*Tradiciones cuzqueñas* [1884], *Leyendas y recortes* [1893], *Boreales, miniaturas y porcelanas* [1902]) ha quedado un importante material suelto en la prensa que ha merecido recientemente una antología y un estudio con propuesta de clasificación de Marcel Velázquez (Matto, 2015).

Finalmente, el hecho de que el romanticismo haya tenido vigencia a lo largo de todo el siglo XIX genera un fenómeno de superposición de géneros, sobre todo en las tres décadas finales del siglo, en el periodo posbélico. Muchos de los escritores aquí tratados muestran una evolución rápida durante esta etapa finisecular, lo que nos obliga a analizar sus relatos a través de una perspectiva diacrónica. Por lo tanto, nuestros comentarios privilegiarán las formas narrativas y no a los autores cuya escritura ha permanecido en movimiento.

Empezaremos nuestro recorrido por el género de la leyenda, con las contribuciones de Juana Manuela Gorriti, Carolina Freyre de Jaimes y Clorinda Matto de Turner; enseguida presentaremos la tradición y su desarrollo bajo el modelo palmiano. En un tercer momento, comentaremos otras formas cortas propias del romanticismo, sobre todo para abordar la narrativa heterogénea de Teresa

González de Fanning y el conocido cuento de Luis Benjamín Cisneros, «Amor de niño». En cuarto lugar, nos ocuparemos de la narrativa breve de tendencia realista, que abre el camino para el desarrollo del cuento moderno y, en algunos casos, modernista. Aquí presentaremos la crónica de costumbres de Mercedes Cabello de Carbonera, la evolución de la narrativa de Clorinda Matto de Turner y los aportes de Paulino Fuentes Castro.

2. La leyenda romántica

2.1. Juana Manuela Gorriti y la leyenda sentimental andina

La escritora argentina Juana Manuela Gorriti (Salta, 1818 - Buenos Aires, 1892) se estableció en Lima a principios de 1850 y residió en esa ciudad por más de treinta años ininterrumpidos[139]. Durante su larga estadía en el Perú, Gorriti comenzó su carrera de escritora con la publicación de leyendas románticas sentimentales andinas y alcanzó una gran reputación en la vida intelectual limeña con la publicación por entregas de su primera leyenda peruana, «La quena» (1851), en el folletín del diario *El Comercio* (Ferreira, 2007). A partir de esta publicación, muchos escritores peruanos del periodo romántico siguieron sus pasos y escribieron leyendas «incaicas», como son los casos de Ricardo Palma, Carolina Freyre de Jaimes y Clorinda Matto de Turner.

Durante el siglo XIX, a partir de la reedición española de la obra del Inca Garcilaso de la Vega, publicada en la imprenta de Villalpanda, en 1800 (Cortez, 2014), volvió a circular en la prensa decimonónica parte de la vida del cronista cusqueño, con el fin de construir una imagen simbólica del Perú como una nación integrada, al vincular la civilización incaica con el país. A mediados del siglo XIX, inspirada en la vida del Inca Garcilaso, Gorriti escribe «La quena», seguida por una serie de leyendas andinas. Desde estas primeras leyendas románticas hasta la publicación de su novela, *Oasis en la vida* (1888), la narrativa gorritiana refleja preocupaciones por las relaciones entre el dinero, el matrimonio, el exilio, la tiranía, la familia, la emancipación de la mujer y los heterogéneos actores sociales de las nuevas naciones americanas. En el caso de las leyendas andinas que Gorriti escribe no se trata ni de una modalidad puramente literaria ni de una postura exótica; a la autora le interesa, por un lado, subrayar las estructuras de poder y, por otro, indagar en la gran problemática del Perú posindependentista: las dificultades para consolidar la nación.

Una gran parte de la historia de «La quena» se basa en los *Comentarios reales de los Incas*, del Inca Garcilaso de la Vega. En el discurso garcilasista sobresale la voluntad de armonizar las dos culturas a las que perteneció: la quechua y la española. Garcilaso hace un esfuerzo por homogeneizar las grandes diferencias culturales, como cuando se refiere a la manera en que cada grupo ve la piedra de oro (Cornejo Polar, 1994): «En el Cuzco la miraban los españoles por cosa maravillosa; los indios la llamaban *huaca*, que, como en otra parte dijimos, entre otras muchas significaciones que este nombre tiene, una es decir admirable cosa, digna de admiración por ser linda, como también significa cosa abominable por ser fe; yo la miraba con los unos y con los otros» (Garcilaso, 1967, pp. 80-81). En sus leyendas andinas —«La quena», «El tesoro de los incas» y «El chifle del indio»— Gorriti muestra con claridad que el motivo mayor de la discordia entre los indígenas y los españoles era el oro. Mientras para la cultura andina «la huaca» tiene un valor sagrado y no material, para la cultura occidental el oro solo posee un valor comercial. Al mostrar la carga semántica que cada grupo le confiere al oro, Gorriti, en contraste con Garcilaso, reafirma la diferencia (Guerra-Cunningham, 1987). En cada una de las leyendas andinas los indígenas luchan por preservar las tradiciones culturales de sus antepasados. Las historias de Gorriti interesan porque cada una presenta a un tipo distinto de usurpador de la cultura andina: el conquistador, el criollo, el

moderno dandi. Es decir, Gorriti representa y actualiza, de acuerdo con los debates políticos de la época, a los victimarios de «la raza proscrita» (Kristal, 1987; Denegri, 1996; Ferreira, 2007).

En «La quena», Gorriti narra la historia del amor imposible entre la criolla Rosa y el mestizo Hernán. Rosa ama a Hernán, pero su padre, el oidor Osorio, ya ha convenido casarla con el oidor Ramírez, gobernador electo de las islas Filipinas. Hernán quiere casarse con Rosa, pero su origen lo impide. Hernán es hijo natural de una indígena, María, y de un militar español, Fernando de Camporeal. El oidor Osorio, el oidor Ramírez y el conde de Camporeal insisten en controlar a las mujeres ejerciendo su autoridad, pese a que ellas no se someten pasivamente a las órdenes.

En esta leyenda, Gorriti enfatiza que el materialismo insidioso del hombre «blanco», el fetiche del oro y la ambición masculina son los elementos que socavan la posibilidad de lograr la unión erótica (consolidación del deseo) entre los distintos grupos étnicos que cohabitan la ciudad. La ambición material de los antihéroes, el oidor Ramírez y Fernando de Camporeal, impulsa la pasión trágica del folletín romántico a través de las posibles estrategias que se desarrollan para lograr satisfacer sus deseos de poseer a las heroínas Rosa y María. En contraste, el protagonista, Hernán, tiene que luchar contra ambos antagonistas.

Conforme a la tradición colonial de los españoles con sus hijos varones, Hernán, como Garcilaso, fue arrancado del seno materno y enviado a España a educarse. A diferencia del discurso garcilasista, que busca reconciliar sus dos ancestros, Gorriti, a través de la presentación de la situación de Hernán, pone en evidencia el difícil lugar del mestizo, del indígena y de la mujer en la sociedad criolla peruana decimonónica. Hernán rechaza su lado paterno como muestra de su oposición a la violencia misógina de los «blancos» a partir de la conquista, y defiende su lado materno andino como un gesto reivindicativo de una cultura postrada en el olvido. Además de la historia central del romance entre Hernán y Rosa, la leyenda peruana ofrece dos subhistorias: la de María, madre indígena de Hernán, y la de Francisca, la esclava africana de Rosa, mujeres doblemente subalternas (por su género y etnicidad) cuyos actos transgresores son motivados por el amor maternal.

La leyenda termina con una escena fantástica en la que prima la naturaleza cerca de las montañas cusqueñas: se escucha únicamente la cadencia de la pena de amor que sale de una quena. Finalmente, en un mundo surreal donde la mujer resiste a la muerte, Rosa y Hernán pueden unirse y las culturas fusionarse a través de la melodía creada por ambos. La quena que el hombre sopla está hecha del fémur de la mujer. Con este final fantástico, Gorriti reivindica la cultura indígena, el lugar del mestizo y el de la mujer en la heterogénea sociedad peruana.

En la leyenda «El tesoro de los incas», publicada en *Sueños y realidades* (1865), Gorriti reelabora la historia de la relación amorosa entre la mujer andina y el ambicioso hombre blanco buscador de oro. En esta «leyenda histórica», sin embargo, se relata la vida del cacique Yupanqui, descendiente de Huáscar, quien ha sido desposeído de sus tierras en Cusco. Solo le quedan su trabajo y sus dos hijos: Andrés y Rosalía.

Rosalía, una niña pura que vive en el convento, se enamora de un español, Diego de Maldonado, quien la seduce y la convence de que lo lleve al «tesoro de los incas». Por amor, Rosalía traiciona a sus antepasados y a su padre, y conduce al español a la ciudad subterránea. Cuando la vida de Rosalía peligra, llega su hermano y la salva de la ambición del hombre blanco. Después de haber presenciado la opulencia del tesoro, Maldonado busca los medios para satisfacer su deseo de encontrar el secreto. Tortura cruelmente a Andrés y luego a Rosalía; como no consigue que el cacique le revele el secreto, los mata a todos. En esta leyenda Maldonado no es un conde español sino un criollo cualquiera, convertido en recaudador de tributos. Explota y abusa de los indígenas, y

también roba el oro que colecta para apostar en el juego. El criollo, al igual que el español, usurpa la riqueza para su beneficio personal. A través de este personaje, Gorriti critica el sistema de tributos: «Aquel oro era el sudor y la sangre de los dueños de los pobres indios: era el oro del tributo que pagaban á un soberano estranjero los dueños de este suelo» (Gorriti, 1865, p. 210). En esta historia, el criollo, además de ser un jugador empedernido, es más tirano que el español en la primera leyenda.

Gorriti le da un giro adicional a la historia erótica entre el hombre blanco y la mujer indígena en la leyenda «El chifle del indio» publicada en *Misceláneas* (1878). En esta leyenda, desarrollada en la provincia de Jauja, Gorriti cuenta la historia de Bernardo Quispe, hombre honrado y trabajador, y de Lauracha, su hija. Alienada por la nueva moda citadina europea, símbolo de la llegada del capitalismo, Lauracha le exige a su padre que le compre todas las novedades. Bernardo Quispe, mostrando su amor por la hija, extrae oro de la huaca para complacerla. Dada la pobreza del padre, el lujo del vestuario de Lauracha llama la atención de los pobladores y atrae a un nuevo buscador de oro. Arturo, dandi arruinado en Lima, enamora y seduce a la protagonista hasta conseguir que lo lleve al tesoro de los incas. El padre llega cuando están admirando el oro y los detiene. Guiados por su codicia, la pareja trasgrede el lugar sagrado y recibe su castigo: Quispe mata a Lauracha y Arturo cuando se sirve en un chifle la envenenada y ancestral chicha. En este caso, Gorriti reactualiza la historia poniendo énfasis en los peligros del capitalismo y de la modernidad. El usurpador es ahora un ocioso dandi limeño dedicado a vivir de las mujeres que enamora; Lauracha no es una bella princesa inca ni una novicia, sino una joven andina aculturada.

En las tres leyendas andinas la metáfora de la huaca/oro sirve para mostrar los conflictos de la identidad nacional y el materialismo insidioso de los hombres. Si por una parte para el blanco el oro representa su materialidad en términos puramente pecuniarios, para el indígena la huaca es un objeto divino. Por otro lado, las relaciones amorosas entre los distintos grupos étnicos son cada vez más complejas y menos fructíferas. Gorriti se sirve de la pasión trágica para poner en relieve la aceptada economía sexual que existió en el Perú decimonónico; a su modo de ver, precisamente esta impide la consolidación de la nación. La economía sexual se basa en la reproducción de la desigualdad étnica y cultural de herencia colonial que se reproduce y afianza tras la República, y que impide pensar en un mestizaje étnico y cultural positivos.

2.2. Carolina Freyre de Jaimes, la leyenda inca y el catolicismo

La escritora Carolina Freyre de Jaimes (Tacna, 1844 - Buenos Aires, 1916) se dio a conocer a través de los poemas que publicó en *El Nacional* a partir de 1867. Al año siguiente publicó su primera novela, *Un amor desgraciado* (1868), posteriormente reeditada por entregas en las páginas de *La Bella Limeña* en 1872. En 1869 se trasladó a Lima y empezó a colaborar, a partir de 1871, en *El Correo del Perú*. Allí publicó su célebre ensayo «Al bello sexo». Entre 1872 y 1879 firmó la columna «Revista de Lima» para el diario *La Patria*, trasladada, en 1874, a *El Álbum. Revista semanal para el bello sexo* (1874-1875), publicación fundada junto con Juana Manuela Gorriti. En julio de 1875, leyó «Flora Tristán: apuntes para su vida y obra» en una de las veladas del Club Literario de Lima.

El 1° de abril de 1873, en *La Revista de Lima*, se publicaron sus leyendas históricas «La hija del Cacique», «Andrea Bellido» y el romance «Ccora Campillana». Posteriormente publicó dramas históricos (*María de Bellido*, *Pizarro* y *Blanca Silva)* y novelas cortas (*El regalo de bodas* y *Memorias de una reclusa*). En 1890, se trasladó a Buenos Aires, donde continuó su actividad literaria y editorial. Muestra de ello fue la aparición de *Revista Argentina* (1902-1905).

Por su forma breve y por su unidad temática, comentaremos en primer lugar las dos leyendas antes citadas: «La hija del Cacique», subtitulada «Leyenda americana», y «Andrea Bellido», subtitulada «La heroína de Huamanga. Episodio de la Guerra de la Independencia». Ambas respetan los principales rasgos del género leyenda romántica: forma breve, argumento en diálogo con el pasado histórico y la presencia de elementos fantásticos o sobrenaturales atribuidos a las costumbres locales o a un esoterismo cultural. En «La hija del Cacique» nos encontramos en las costas de Brasil en la segunda mitad del siglo XVI. Allí, Paraguazú, la protagonista, es la hija del cacique indígena Tupinambás. Ella se enamora de un hombre venido «del otro lado de los mares», el ambicioso portugués Diego Álvarez Correa. Tras el matrimonio de la pareja, el tedio de Álvarez lo impulsa a escapar en una embarcación que se dirigía hacia Europa. Sin embargo, el amor apasionado y abnegado de la joven («¡Amor de india, impetuoso, resignado y heroico!», 1873, p. 219), hace que, tras esfuerzos sobrehumanos, logre abordar la embarcación y llegue junto con su marido a costas francesas. En París, en la corte de Catalina de Médici (1519-1589), Paraguazú vive un proceso de occidentalización no necesariamente a través de la educación, sino principalmente de la religión: «Poco a poco la inculta hija de las selvas de la América se fue civilizando y por amor a Diego pensó en su conversión» (1873, p. 219). De esta manera, se bautiza con el nombre de Catalina. De vuelta en tierras brasileñas, ante la amenaza de traición que sufre Diego Álvarez, Catalina reclama la ayuda de las tribus indígenas, que acuden prestas y, por error, matan al propio Diego. Viuda, Catalina se dedica a las tareas religiosas: funda en 1582 el primer templo del Brasil bajo la advocación de Nuestra Señora de Gracia.

Al igual que en las leyendas de Gorriti, aquí nos encontramos frente a una refundación de la nación americana a través del rechazo de la herencia hispana (la codicia y la expoliación del periodo colonial), la revaloración del sustrato cultural indígena representado, sobre todo, en la moral femenina, y la fusión de dicha moral con el catolicismo. Por lo menos en esta leyenda, la alianza fundadora de una nación mestiza no tiene como requisito la educación ilustrada, sino la conversión cristiana en tanto fe y praxis a través de la caridad.

En «Andrea Bellido», la historia nos sitúa en abril de 1822, en Huamanga, Ayacucho. La protagonista, una mujer indígena, está enamorada del patriota López. Por ello, no corresponde a las pretensiones del militar del ejército realista Fernando de Silva. Andrea se mantiene fiel a sus sentimientos y a sus ideales: prefiere morir antes que delatar a las personas con las cuales conspiraba contra los realistas. En el momento de su fusilamiento, una bala disparada por López hiere mortalmente a Fernando de Silva, vengando así la muerte de la joven. Su fin, como castigo a su conducta patriota, es ejemplar, y este es el punto de vista destacado por la voz narrativa: «Andrea le dirigió al pasar una mirada de misericordia tan honda, tan conmovedora, tan triste, que Don Fernando, a pesar de su salvaje valor, tembló de emoción y hubiera querido hundirse en las entrañas de la tierra» (1873, p. 551).

Imagen 1. Retrato de Carolina Freyre. En Raúl Jaimes Freyre (ed.), «Anecdotario de Ricardo Jaimes Freyre». Potosí: Cultura Boliviana, 1953.

La belleza física de estas protagonistas («bella como un sueño de amor», se dice, por ejemplo, de Paraguazú) se encuentra en relación directa con su superioridad moral, a diferencia de los personajes masculinos, europeos ambiciosos y débiles de espíritu. La oposición principal, de acuerdo con la construcción de la trama de ambos relatos, es la de género, seguida por la diferencia cultural: los indígenas son moralmente superiores a los colonizadores occidentales (españoles o portugueses). Sin embargo, la abnegación y la lealtad de los primeros es finalmente asimilada al proceso civilizatorio occidental gracias a la religión, y, por lo tanto, transformada en moral cristiana.

En segundo lugar, nos interesa relacionar estas leyendas con un texto más complejo: «Ccora Campillana», subtitulado «Romance histórico del tiempo de la Conquista». La diferencia más notoria es que «Ccora Campillana» es considerablemente más extensa; de hecho, aparece en cinco entregas y se acerca al formato de la novela, aunque la autora la titula «romance». Si nos atenemos a las diferencias que entre estos dos géneros se hizo en el romanticismo inglés (Peyrache-Leborgne, 2014), la novela tiende a ser una ficción inscrita dentro de los límites de la realidad contemporánea, mientras que el romance implica, por lo general, un desplazamiento hacia el pasado[140]. En el romance la fabulación une hechos verificables de la historia con elementos o ambientes terroríficos o sobrenaturales. Esta clasificación se cumple para la escritora, si tomamos en cuenta que su primera novela, *Un amor desgraciado*, representa hechos contemporáneos.

En «Ccora Campillana» nos encontramos, como en «La hija del Cacique», en el siglo XVI, en los primeros años tras la conquista, pero en el Cusco, donde el conquistador Pizarro ha acudido para coronar al Inca Manco y con ello apaciguar a los indígenas y consolidar su empresa. La extensión del relato permite una trama más compleja: una pareja ejemplar formada por la indígena Ccora y el conquistador Pizarro; y otra que reproduce el esquema de las leyendas antes mencionadas: la indígena Collana, de menor rango social que Ccora, y Álvaro, el español ambicioso.

Gracias a esta trama doble, la pareja ejemplar nos presenta la culminación de un proyecto ficcional iniciado en las leyendas antes tratadas. Tanto Ccora como Pizarro representan la pareja ideal en el mestizaje implícito en su enamoramiento, pero también en la excepcionalidad de sus rasgos morales. Así, a diferencia del resto de españoles y conquistadores representados en los textos de Freyre y caracterizados por su codicia, deslealtad y egoísmo, Pizarro es el abanderado de la civilización. Igualmente, obedece a sus sentimientos y sufre la traición de sus compatriotas. Ccora también se encuentra un paso más allá de las heroínas abnegadas: «la princesa era una mujer de gran

talento, poseía una inteligencia clara y bien cultivada, como su juventud no se había deslizado en devaneos amorosos, como había vivido entregada a la soledad, reunía un caudal de conocimientos no comunes y una madurez de reflexión digna de una mujer de gran mundo» (1873, p. 197). El valor moral de las mujeres no se explica por condicionamientos hereditarios, educativos o sociales, como ocurrirá en la narrativa posterior. Aquí la moral es innata, propia de su género y su cultura (la inocencia relacionada a la pureza de los pueblos indígenas como influencia del pensamiento de la Ilustración). La mención al talento vinculado a la soledad nos hace pensar en una defensa del estatuto de la escritora decimonónica. Esto se confirma cuando, tras la muerte de Ccora en 1549, se encuentra en una biblioteca de Puno un manuscrito en castellano titulado: «Memorias sobre la vida de Pizarro». A diferencia de Paraguazú, el proyecto de Ccora es ilustrado. Su origen noble —se puede establecer la relación con la composición socioeconómica de la élite ilustrada en el Perú decimonónico— le permite usar la escritura y establecer un documento de memoria histórica sobre la conquista, el acontecimiento fundador de la sociedad mestiza sobre la cual se piensa la nación peruana poscolonial.

2.3. Clorinda Matto de Turner y la leyenda surandina

En el proceso de la literatura peruana del siglo XIX, Clorinda Matto de Turner (Cusco, 1852 - Buenos Aires, 1909) es, sin duda, una de las intelectuales y escritoras más importantes. A mediados de la década de 1870, Matto comenzó su carrera literaria como prosista escribiendo y publicando narrativa breve: tradiciones, leyendas, relatos, biografías y hojas sueltas en las revistas literarias nacionales e internacionales bajo la influencia y guía de Juana Manuela Gorriti (en sus leyendas) y de Ricardo Palma (en sus tradiciones).

En sus textos, Matto escoge narrar las historias orales que le contaron sus paisanos y que escuchó desde la niñez. Muchas de ellas se enfocan en relaciones amorosas trágicas entre mujeres andinas y hombres blancos. En su primer libro *Tradiciones cuzqueñas. Leyendas, biografías y hojas sueltas,* publicado por la Imprenta de «La Bolsa», en 1884, Matto reunió cinco leyendas: «Cusiccoillor», «Frailes», «La peña del castigo», «Un festín de los Ttampas» y «Cchaska». Como ejemplo nos ocuparemos de tres de ellas: «Cusicoillor», «La peña del castigo» y «Cchaska». En estas leyendas Matto comienza a escribir el relato del sufrimiento del indígena y, a través del dolor motivado por las historias, intenta, por un lado, explicar las causas de su difícil situación, y por otro, reivindicar el lugar del indio en una nación que lo excluía (Ferreira, 2004).

En la primera leyenda, «Cusiccoillor», Matto narra la historia de «una de esas pocas familias, vástagos de los Incas, [que] vivía en una pobre cabaña situada en el trayecto de Urubamba a Ollantaytambo» (1884, p. 151) compuesta de dos mujeres cusqueñas, una madre, Cusihuanca, y su hija Cusiccoillor. Cusihuanca, una anciana que conocía los peligros por los que podía pasar una adolescente, resguardaba a su hija del vil hombre blanco. Sin embargo, una tarde la bella Cusiccoillor, con engaños, es seducida por el cazador Alejandro de Villacosta. Todas las tardes Cusiccoillor espera al amado en vano, porque nunca más regresa, pues, como la narradora informa: «la pobre niña ignoraba que los blancos se arrastran como reptiles, para alzarse después como tiranos» (p. 152). Cusiccoillor comienza a enfermar de dolor y de abatimiento y Cusihuanca, que ignora la causa del sufrimiento de su hija, también se enferma. Antes de morir y desconociendo la causa de la tristeza de su hija, la madre le ruega a que prefiera la muerte al amor de un español. Cusccoillor queda totalmente huérfana y poco a poco su enfermedad empeora hasta perder la razón. La única solución que encuentra para terminar su sufrimiento es unir su cuerpo con la naturaleza andina; se lanza al río para ser recibida por Pachacamac. A través de las intervenciones de la narradora, Matto critica el comportamiento del hombre blanco, subraya la dignidad de la mujer

indígena y evidencia la orfandad en la que se encontraba: «¡Oh! la pobre Cusiccoillor, la paloma que alegraba los bosques de Urubamba; hija de una raza de hombres por cuyas venas circula la sangre del poderoso Manco-Capac, mendigó el cariño de un blanco, ¡del exterminador de sus padres! ¡Ay! ... ¡y el pérfido cediendo a su instinto perverso asesinó á la virgen de las riberas del Huilca!» (pp. 155-156). Como se ve, la leyenda también denota la imposibilidad de una unión fructífera entre los dos distintos grupos étnicos; por otro lado, muestra cómo la mujer indígena marginada por su género, etnicidad y clase social, tampoco puede sobrevivir sola, desamparada y fuera de la sociedad.

En otra leyenda, «La peña del castigo», Matto le da un giro diverso a la historia de la mujer indígena con el hombre «blanco». En esta leyenda, como en las leyendas andinas de Gorriti, Matto muestra la codicia del europeo. Sin embargo, la escritora cusqueña se esmera en comunicarle al lector que ella, como el Inca Garcilaso, recogió estas leyendas de los ancianos en sus viajes locales. En la introducción de la leyenda, la autora autoriza su palabra y valida la fuente de la leyenda con un testimonio en primera persona:

> Viajando por el interior de la provincia de Calca, llegamos á un lugar de pendientes cortadas en picos gigantescos y desiguales, á cuyos pies se precipita torrentoso el Vilcanota, levantando tumbos de espuma al chocar contra los peñascos que invaden su cauce….
>
> —Esa peña debe tener su historia —nos dijimos, y no anduvimos descaminadas, pues en la pascana de Huichu encontramos un anciano que respondió con voluntad al interrogatorio á que lo sometió nuestra avidez por saber la historia de aquella llama petrificada (p. 165).

En efecto, «La peña del castigo» es la historia de Sumacc-Soncco, una mujer indígena huérfana. Vive en total soledad en las alturas de Calca y es la única que conoce el lugar donde está enterrado el tesoro de su abuelo Ollanta. Un día va a Calca a celebrar una fiesta y Jacinto López Robledo la ve y decide seducirla por codicia. Sumacc-Soncco se enamora de López, pero él no vuelve. Ella lo busca y se siente obligada a robar «oro» del tesoro de Ollanta para conservar el amor de su seductor. Sin embargo, antes de ir en busca del tesoro, la joven advierte a su amante: «¿Olvidas que es peligroso jugar con el amor de las indias? Una sola vez amamos nosotras, y ¡ay! de aquel que se burla de lo más santo que el padre Sol enciende en lo oculto del pecho» (p. 167). López, interesado únicamente en el oro y no en Sumacc-Soncco, planea quitarle el oro y matarla; pero, al ver que ella lo espera con todo listo y vive sola, decide dejarla con vida. Los dos huyen con doce llamas cargadas de oro por los linderos de un río muy caudaloso que tienen que cruzar. Pese al inminente peligro, el español, por codicia, insiste en cruzar a la otra orilla con los animales cuya pesada carga de oro los hunde y ahoga. Sumacc-Soncco también es arrastrada por el río y, «en vano imploraba los auxilios de Robledo, empeñado solo en salvar las cargas de metales, por los que luchaba con los caudales del Vilcanota» (p. 170). Afortunadamente, Warakka, un indígena honesto, de buenos sentimientos, siempre estuvo enamorado de Sumacc-Soncco, a quien cuidaba desde lejos, se lanza al río y la salva. López muere y la única llama viva en lucha con la corriente queda petrificada en el medio del río —la peña del castigo— «para eterna memoria del amor falso y de la codicia» (p. 170). En esta leyenda, Matto, por un lado, destaca la dignidad y la ética en las acciones de los dos indígenas sobre la falsedad y deshonestidad del europeo, y, por otro, muestra a la pareja indígena plenamente consciente de las artimañas del español.

Después de castigar al traidor y cumplir su advertencia, Sumacc-Soncco acepta el amor verdadero y digno del ejemplar Warakka, y renace la unión productiva entre los dos andinos. La pareja, a su vez, ejemplifica, a través de su alianza, su insumisión y cómo los dos juntos resistieron a la tiranía europea. En sus leyendas, Matto muestra la injusticia y codicia del hombre blanco durante la

Colonia. De este modo critica los abusos de poder con los indígenas, evidentes también durante la República, y se adelanta a lo propuesto en *Aves sin nido* (1889).

En «Cchaska», Matto relata la historia de amor entre dos huérfanos, la indígena Cchaska y el mestizo Oswaldo. La unión de la pareja enamorada no se puede consolidar debido al abuso de poder del Justicia Mayor de Puno. Para separar a los amantes y controlar a su amada, el Justicia encarcela a Cchaska en la isla Esteves y a Osvaldo en un calabozo en la pequeña isla Blanca, no muy distante. Sin embargo, con la ayuda de centinelas conscientes del sufrimiento de la «bella niña», la pareja puede comunicarse a través de mensajes. Osvaldo escapa de su prisión y va en una falúa a buscar a Cchaska, quien lo espera en la otra isla. Los amantes se reúnen y juntos comienzan a cruzar el lago Titicaca. Al poco tiempo son perseguidos por el Justicia, quien ordena que se les dispare. Pronto «Osvaldo cayó herido de muerte sobre la cristalina corriente que bien pronto se tiñó con su sangre» (1884, p. 184). En esta leyenda, Matto, además de mostrar el dolor del indígena, incluye el del mestizo. No solo se explotaba y abusaba del indígena y de la mujer, sino también del mestizo.

En lo referente a la relación sentimental amorosa, si bien la unión de la pareja se imposibilita con la muerte, Matto sugiere que, a pesar de todos los obstáculos, Cchaska y Osvaldo logran liberarse y unirse para siempre. La leyenda termina con el triunfo del amor de la pareja, pese a su fallecimiento. De este modo, se inscribe una tradición oral con matices cristianos, que denota la victoria de los virtuosos ciudadanos —mujer indígena y hombre mestizo— sobre el represivo poder y ambición del blanco.

En las tres leyendas románticas sur andinas analizadas, las relaciones amorosas sentimentales de gran pasión trágica sirven para manifestar la difícil relación histórica entre indígenas, mestizos y blancos, para defender a la mujer, para desmentir ciertos estereotipos creados sobre los indígenas y mostrar su superioridad moral, para recordar que el empobrecimiento y la situación actual del indígena se debe a la explotación del orden patriarcal en el poder. A Matto le interesa convencer a sus lectores de que «el problema del indio» no yace en su condición únicamente; está arraigado en las estructuras de poder republicanas, continuadoras de la opresión a los sujetos marginados, ya sea por preservar sus beneficios económicos, políticos o sexuales.

Gorriti, Freyre y Matto a través de sus leyendas sentimentales, y a pesar de los estereotipos difundidos por la literatura de la época sobre la representación del otro, diseñaron un indígena representante orgulloso de su pueblo y su cultura, y en conflicto con el mundo occidental. En este universo contradictorio es de destacar el papel protagónico de la mujer, ya sea para conciliar o para consolidar un proceso reivindicativo.

3. El legado de Ricardo Palma en las tradiciones de Clorinda Matto

A mediados del siglo XIX, el escritor (poeta, periodista, ensayista, dramaturgo y narrador) limeño Ricardo Palma (1833-1919) inició su incursión en la narrativa breve escribiendo, como ya practicaba Juana Manuela Gorriti, leyendas y romances históricos en los cuales se perciben la influencia del romanticismo europeo (francés e inglés) sin abandonar las características del costumbrismo hispanoamericano[141]. Palma, perteneciente a la segunda generación romántica, fue formando un estilo personal con la incorporación de la tradición oral popular peruana a través de sus lecturas de los románticos españoles hasta adquirir un género narrativo innovador. En efecto, en Palma la «tradición» es un género que linda con el cuadro de costumbres y el relato corto histórico. En la tradición Palma relata de manera amena sucesos de distintas etapas de la historia peruana. Suele intervenir un narrador que explica el origen de dicha costumbre con un lenguaje coloquial y estilo mordaz e igualmente critica ciertas prácticas sociales. A diferencia de las leyendas, romances y

relatos decimonónicos, cuyo artificio se delata a través del uso, y en algunos casos abuso, de elementos fantásticos y hechos inverosímiles; las tradiciones de Palma apuestan por generar en los lectores un efecto de verosimilitud gracias a sus fuentes históricas, a la creación de un estilo popular que apela a formas de expresión limeñas (que forman parte del acervo criollo) y al empleo magistral de recursos como la ironía y el sarcasmo.

En el caso particular de Clorinda Matto, cuando la joven autora empezó a incursionar en la escritura de la tradición, a diferencia de Palma, que se ocupa sobre todo de sucesos limeños, ella se dedicó a contar historias de Cusco, su ciudad natal. Las tradiciones cusqueñas mattianas, si bien se inspiraron en las palmianas, lograron su propia marca en cuanto a los temas y al estilo. Matto se dedicó a desenterrar sucesos históricos de los archivos de Cusco y a plasmarlos de manera concisa y fehaciente en tradiciones breves que poco se comparan con el humor cáustico y la agilidad narrativa y riqueza lingüística de Palma. Ahora bien, Ricardo Palma alabó la producción de Matto en el «Prólogo» que escribió para la publicación de *Tradiciones cuzqueñas…*:

> Como labor histórico [sic] hay que convenir en que la señora Matto de Turner ha sabido explotar el rico filón de documentos escondidos en los empolvados archivados de la imperial ciudad de los Incas; tarea patriótica que hombres han desdeñado acometer y que, con tan cumplido éxito, ha conseguido realizar mi predilecta amiga. ¡Cuántas noticias y fechas históricas, salvadas para siempre del olvido, va a encontrar el lector en las preciosas páginas que entre las manos tiene! La autora sabe hacernos vivir en el pasado, en un pasado embellecido por no sé que mágico y misterioso hechizo que adormece en el ánimo los dolores del presente y cicatriza las heridas de nuestros recientes e inmerecidos infortunios, haciéndonos alentar la esperanza en mejores días y la fe en que llegarán tiempos de reparación y desagravio para la honra de nuestra abatida nacionalidad. Lo repetimos: el libro de Clorinda, es digno de ser gustado y saboreado con deleite (1886, pp. III-V).

En cuanto a la estructura, las tradiciones cusqueñas conservan el formato tripartito (introducción, párrafo histórico e historia ficcional) e incluyen una fuerte crítica social a la época colonial y, sobre todo, a la época republicana; por tanto, desaparece la mirada nostálgica hacia el pasado predominante en Palma (Velázquez, 2015). Otro interés de Matto fue la autorrepresentación de su función de escritora e investigadora. En muchas tradiciones ella se incluye como sujeto de la escritura y de esta forma intenta validar la función social de la mujer de letras. Veamos cómo ocurre esto en «Una mujer en sus calzones».

En dicha tradición hay un desplazamiento entre la función moralista de la corregidora que le da una lección a su marido, un funcionario público, y la narradora presentada al inicio como «la revistadora de pergaminos» (1886, p. 113). La historia nos habla de la debilidad por las mujeres del corregidor del Cusco, el marqués del Moscoso, y cómo su propia mujer puso remedio a sus faltas. Para ello, la corregidora, doña Juliana, paga los servicios de Gabriel de Castilla quien también servía al marido infiel. Este servidor va a favorecer a quien le pague más, es decir, a doña Juliana. A propósito de esto, la narradora no pierde la ocasión de ironizar sobre la conducta de Castilla: «¡Siempre condescendiente y amable el sexo fuerte con el débil!» (p. 114). El plan consiste en disfrazar de hombre a la esposa y hacer que el marqués declare su infidelidad frente a ella en medio de una salida clandestina. Cuando esto ocurre, Juliana se quita el antifaz y dice: «Sabed que es necesario corregir esta vuestra vida disipada y no chistéis, porque sabéis bien que cuando «una mujer se mete en sus calzones es inflexible en sus resoluciones, y yo estoy ahora en los míos» (p. 115). La esposa dispuso tres meses de arresto parroquial para su marido y, mientras tanto, lo reemplazó en el cargo convirtiéndose, en los hechos, en una corregidora. La polisemia de esta

palabra, extendida aquí del ámbito público al privado, afecta a la propia narradora quien se presenta como una escritora al servicio de sus lectores, con la función de corregir el presente gracias a las lecciones de la historia.

Esta tradición de Clorinda Matto le da voz a la mujer con el fin de hacer una crítica social sobre el comportamiento masculino. Además, muestra la influencia de Ricardo Palma en cuanto la autora aprovecha un material histórico para mezclarlo con anécdotas populares y mostrar el origen de un refrán. Sin duda, Ricardo Palma fue una figura fundacional de la literatura peruana y un maestro para escritores nacionales e internacionales inclusive[142].

4. Otras formas del relato breve romántico

4.1. Teresa González de Fanning

De Teresa González de Fanning (Áncash, 1836 - Lima, 1918) se han estudiado sobre todo sus primeras novelas y sus artículos sobre el trabajo y la educación femenina. Esta destacada escritora y educadora, publicó, en 1886, las novelas *Ambición y abnegación* y *Regina*. Recién en 1904 volvió a publicar las novelas *Indómita* y *Roque Moreno*[143]. Durante la década de 1890 destacan sus dos ensayos: *Trabajo para la mujer* (1892) y *Educación femenina: colección de artículos pedagógicos, morales y sociológicos* (1898). Además, en 1893, apareció la compilación *Lucecitas* en la que recoge su obra publicada hasta el momento. En el prólogo de esta compilación, escrito por Emilia Pardo Bazán, la escritora gallega afirma: en González «hay cierta sumisión y dulzura que delatan la adaptación del espíritu femenino al molde en que lo han vaciado tantos siglos de sujeción moral y material» (1893, p. VIII). Para ejemplificar cita parte de su artículo «Las literatas» (1876), precisamente el texto más temprano de la escritora y, por lo mismo, el más ingenuo en cuanto al lugar de la mujer de letras en la sociedad.

Es necesario destacar que la escritura de González de Fanning se desencadena tras la trágica experiencia de la invasión de Lima en el contexto de la Guerra del Pacífico. En esta contienda, perdió a su marido, el capitán de navío Juan José Fanning (1824-1881). Muchas de sus historias están inspiradas en mujeres que sufren pérdidas familiares y dificultades económicas a causa de la guerra. La gran cantidad de viudas y huérfanos que provocó la guerra y la desatención del Estado la llevaron a revisar sus ideas acerca de la necesidad de trabajo y de reforma de la educación para las mujeres.

De la colección *Lucecitas*, hemos excluido las novelas y los artículos, y establecido un corpus importante de narrativa breve formado por una leyenda dedicada a Clorinda Matto de Turner, «La viuda»; una anécdota, «Un episodio novelesco»; un relato de historia contemporánea, «El comandante Espinar»; una secuencia de cuadros sobre la invasión de Lima, «Dios y patria»; y los cuentos «El tesoro», «La cita en el cielo», «Refugito», «Estela», «Isaacsito» y «El doctor Albino».

A diferencia de las leyendas de Freyre, «La viuda» no es una leyenda histórica. Se trata de una historia reciente ambientada en Arequipa. En un segundo nivel de la narración, el narrador introduce la historia, con evidentes elementos fantásticos. El primer nivel le sirve como introducción y allí se crea el artificio de veracidad de la historia y se involucra al narrador. Esta operación se repite en «Un episodio novelesco».

Cuando la escritora quiere dialogar con la historia utiliza dos estrategias. En primer lugar, representa el universo cercano de la guerra con Chile involucrando su propia experiencia personal en sus relatos (autoficción). En segundo lugar, se refiere a algunas costumbres de las primeras décadas del siglo XIX para compararlas con los tiempos «modernos» y llamar la atención sobre lo que ella llama la «era de la electricidad» y sus consecuencias en la sociedad.

Ejemplo de lo primero son «El comandante Espinar» y «Dios y patria». «El comandante Espinar», subtitulado «Historia contemporánea», nos presenta a Manolita, viuda de un jefe del Ejército peruano. Ella representa a las mujeres pobres y virtuosas, las heroínas que la sociedad ignora: «La mujer que, joven y hermosa, lucha con la pobreza, contrariando su natural inclinación a los goces, a las comodidades y al lujo que tanto deslumbra a los corazones débiles, es una heroína que la sociedad desconoce» (1893, p. 106). Manolita se casa con el comandante Espinar, quien muere en un acto heroico. Tras este hecho trágico, la joven tampoco encuentra justicia social ni para ella ni para sus hijos a causa de la magra pensión que recibe: «La familia del comandante Espinar vive ignorada y cuenta, para entretener su hambre, con las dos terceras partes del sueldo de Sargento mayor» (p. 116).

En «Dios y la patria», subtitulado «Reminiscencias», la narradora presenta distintos cuadros de la ocupación de Lima por el Ejército chileno, en enero de 1881. Chile es «el Caín americano»; Perú, «la indefensa y codiciada presa»; y la guerra, «la lucha del caballero con el ganapán». Las descripciones y la aparición súbita de algún personaje (una madre, una novia, un soldado) no le dan unidad narrativa al texto. Sí queda clara la voluntad del narrador de honrar a los soldados y también a las mujeres anónimas que socorren a los heridos a través de distintas organizaciones de caridad. La defensa de la caridad va de la mano con los ideales proclamados en el título. La autora defiende la civilización contra la guerra —para ella se oponen como la luz a las tinieblas—, en este sentido recordemos que el seudónimo, con el cual firma muchos de sus textos, fue «María de la Luz». En González, como antes en Freyre, la mujer guía y organizadora de la nación en reconstrucción debía ser una mezcla entre la mujer de letras y la caritativa cristiana.

En cuanto a la segunda estrategia, en «El tesoro», en el que se narra la llegada, por primera vez a Lima, de una joven, se dice: «tales carruajes ofrecían al mal venturado viajero que recorría en dos mortales horas, contando la parada de ordenanza en el tambo de la Legua, el trayecto que recorre hoy el ferrocarril en veinte minutos» (p. 171). De la misma manera, en «Isaacsito», en el que se narra el enamoramiento de un niño de cinco años, el narrador señala: «[…] y esta generación eléctrica dista tanto del niño Goyito de otros tiempos, como el ferrocarril del balancín» (p. 211) y termina diciendo: «[…] ha de llegar el día en que el hombre, como ciertos insectos, haga todas sus evoluciones en veinticuatro horas» (p. 214). La modernidad de la que da cuenta la autora, temida en sus primeras novelas por las protagonistas (*Regina*), en estos relatos parece fascinarla. La sensación de pertenecer a una nueva época y el imperativo de ser modernos, desarrollado muy temprano en el romanticismo europeo, se introduce paulatinamente en los autores del romanticismo peruano y no espera la llegada del positivismo ni las posturas políticas radicales de finales de siglo. Teresa González muestra cómo la conciencia de modernidad puede muy bien conjugarse con una visión conservadora, por ejemplo, de la virtud y la abnegación femeninas.

Como en los casos anteriores, en muchos de sus relatos se verifica la dicotomía entre civilización y barbarie, pero actualizada en el contexto peruano en términos de civilización y guerra. Para ello, la autora escoge el escenario urbano como centro de sus historias. Lima y, en algunos casos Arequipa, serán las ciudades representadas; en ellas las clases altas se observan con más detenimiento. Así, sus protagonistas son descritas como: «de esbelto talle, blanca tez» (p. 105) para Manolita en «El comandante Espinar», y «[…] era una linda moza, rubia como un rayo de sol» (p. 201) para Estela en el texto del mismo título. Su belleza física está de acuerdo con su posición social, linaje y virtud. En algunas ocasiones se representan las dificultades económicas y las injusticias sociales; sin embargo, estas se resuelven a través del matrimonio, como ocurre en «Estela», a quien su educación no la preparó para el trabajo y esperó el momento de seducir a un hombre acaudalado que le

aseguraba reposo en Chorrillos y viajes a Europa. Acerca de este final, el narrador nos dice: «Estela es la verdadera mujer feliz» (p. 208). Por su parte, «El doctor Albino» cuenta las dificultades de Tula, una mujer de escasos recursos quien tuvo un hijo con un hombre pudiente. Para no perturbar al niño no le revela quiénes son sus progenitores y este crece convencido de que ella es solo su nodriza. Tula se hace costurera y sufre física y espiritualmente la marginación social y el rechazo de su hijo, quien se ha convertido en un reputado médico. El narrador justifica el carácter de Tula en las leyes de la herencia: «A la vez que las virtudes de su buena madre, Tula había heredado el carácter débil y apocado de su padre; de allí provino que, amando apasionadamente a su hijo, todo se lo sacrificara» (p. 233) y, de esta manera, evita la denuncia social. Una vez más, la referencia a explicaciones científicas propias de la época puede muy bien formar parte de una visión conservadora del rol de la mujer en la sociedad.

4.2. Luis Benjamín Cisneros

Algo similar ocurre con el famoso cuento «Amor de niño. Juguete romántico», de Luis Benjamín Cisneros (Lima, 1837-1904), admirable texto si tomamos en cuenta la fecha temprana de su publicación (1864), precisamente cuando apareció su segunda novela, *Edgardo o un joven de mi generación*, y tres años después del éxito de su primera novela, *Julia o escenas de la vida en Lima*, ambas publicadas en París. La historia es muy sencilla: Ricardo, un niño limeño de buena familia (y representante del mestizaje perfecto entre una peruana y un italiano), de tan solo siete años, se enamora de su vecina Virginia, hija de un alto funcionario trujillano, de dieciocho años. Cuando Ricardo se entera del matrimonio de la joven, enferma y muere de una «hipertrofia al corazón» (1864, p. 21). El narrador crea un ambiente idealizado en que los sentimientos del niño se exacerban gracias al arte (tendencia heredada de sus orígenes italianos que lo convierte en un ser especialmente sensible). También, le rinde homenaje convirtiéndolo en una suerte de héroe sentimental cuando, conmovido, deshoja una rosa blanca frente a su tumba.

Fácilmente se puede ubicar este relato como antecedente de «Isaacsito», de Teresa González, en que la narradora atribuye el enamoramiento precoz de un niño de cinco años a la rapidez con que cambia todo en los tiempos modernos. De esta manera, el narrador en «Amor de niño» dice: «Yo me pregunté si la naturaleza, que presenta fenómenos de precocidad en todo, no podía presentar el de la precocidad de sentimientos» (p. 22). En ambos casos, la niñez les permite acceder a una etapa de pureza emocional que los narradores románticos admiran. La niñez es, además, una puerta de entrada para iniciar una reflexión acerca de la importancia de la educación sentimental de los futuros ciudadanos, una pregunta que intentarán resolver con claridad los autores decimonónicos que avancen hacia el realismo.

5. De la narrativa breve de tendencia realista al cuento moderno

5.1. La crónica de costumbres de Mercedes Cabello de Carbonera

Las crónicas de Mercedes Cabello de Carbonera (Moquegua, 1842 - Lima, 1909) aparecieron entre abril de 1888 y octubre de 1890 en el *Correo de París*. Fue este un proyecto editorial transatlántico continuador del iniciado a mediados del siglo XIX por *El Correo de Ultramar*. Allí aparecieron su primera novela, *Los amores de Hortensia* (1884), artículos como «La novela naturalista» (1887), fragmentos de su novela *Blanca Sol* (1889) y de sus ensayos *La novela moderna* (1892) y *El conde León Tolstoy* (1893). No es de extrañar, por lo tanto, que haya sido ella la elegida para narrar, a través de crónicas, las novedades sobre la cultura y la sociedad peruana. De manera alternada, cada

uno de los escritores invitados a colaborar y a narrar la actualidad de sus países en el *Correo de París* asumía la redacción de la columna «Colaboración americana».

La crónica, género híbrido en el que se privilegia la mirada personal, pero que, al mismo tiempo, busca narrar un hecho de interés público, alcanzó popularidad en Latinoamérica durante el modernismo (Rubén Darío, José Asunción Silva, Leopoldo Lugones, Zoila Aurora Cáceres, Ventura García Calderón, Enrique Gómez Carrillo, y un largo etcétera) por su relación con el cosmopolitismo, los viajes, el dandismo, en fin, con la experiencia moderna. Sin embargo, esta necesidad de narrar lo inmediato de forma breve y anecdótica aparece muy temprano, con el inicio de la prensa comercial en la década de 1830, en Europa. La información contada en primera persona por un testigo, observador y analista del fenómeno social, tuvo pronto éxito y se convirtió en columna imprescindible de diversas publicaciones periódicas.

Cercana al positivismo comteano y gran admiradora tanto del romanticismo social como de la novela moderna y experimental desarrollados en Francia, Cabello utiliza la crónica para reflexionar acerca de la política peruana tras la Guerra del Pacífico, las transformaciones en las costumbres limeñas, las novedades literarias y el estatuto de la mujer escritora en el mundo hispanohablante. Estas reflexiones, a diferencia de lo comentado en sus artículos, están acompañadas por anécdotas; tienen un carácter de pinceladas porque tratan varios temas en una sola entrega.

Comentaremos brevemente su mirada acerca de los cambios en las costumbres limeñas, pues muestran su relación con la modernidad. Si imaginamos Lima a través de la crónica de Cabello, a finales de la década de 1880, esta es una ciudad que ha recuperado su dinámica cultural tras la guerra: las fiestas patrias se celebran con pompa, son de admirar los certámenes de textos y la exposición escolar promovidos por el Ateneo de Lima, la «aristocracia limeña» acude masivamente a los espectáculos de toros —sobre todo cuando se trata de recaudar fondos para alguna obra de caridad—, el teatro se ha democratizado y delata un cambio en las aficiones de la «gente del pueblo». Esta democratización de la alta cultura va de la mano con la transformación de una de las prácticas populares más representativas: el carnaval. La cronista afirma: «[…] el carnaval tiende a civilizarse, y si bien en una descripción detallada puede aparecer grotesco o poco delicado, no lo es, cuando en los salones se juega con el recato y elegancia propios de la gente culta». Se valora como una muestra de progreso el hecho de que cada vez sean más escasos los incidentes protagonizados por «negras, indias o zambas»[144], quienes solían rodear a un transeúnte hasta obtener de él algunas monedas. Esta misma mirada elitista de la cultura le hace admirar el éxito de la zarzuela la «Gran Vía», sus virtudes artísticas: «la música, si bien ligera y pegajosa, es sumamente armoniosa, expresiva, simpática». Empero su rol de educadora la obliga a extender estos gustos hacia distintos estratos sociales: «[…] no haya quedado un solo quisque ni rapazuelo que por la calle no vaya cantando algún aire de la Gran Vía»[145].

La pluma civilizadora de Cabello reafirma su función social como cronista y moralizadora de una nación joven en la cual las costumbres no están arraigadas (como Europa por leyes de la herencia): «En estas repúblicas jóvenes estos cambios son tan rápidos, que de padres a hijos, hay un tan largo trecho, que se diría un siglo de por medio»[146]. La necesidad de ser modernos en el Perú no está garantizada, como en Europa, por las transformaciones materiales de una sociedad industrial y capitalista que cambien las relaciones sociales precedentes, sino por las posibilidades de renovación de la educación al crear nuevas morales y sensibilidades.

Como ejemplo final, nos referiremos al relato en primera persona que a manera de crónica de costumbres Cabello titula «Una fiesta peligrosa en un pueblo del Perú». Fue publicado primero en *El Ateneo de Lima* en junio de 1885 y pocos días más tarde en la sección «Literatura americana» de *El*

Correo de Ultramar. En él se narra una fiesta popular en la cual se celebra el nacimiento de Jesús y fue vista por la narradora en un pueblo al sur de Lima. En esta fiesta hay música, danza, se recitan versos y los participantes beben chicha y aguardiente. Para la narradora, la música es «discordante», los versos no son poesía: «no sabré a qué género pertenecen» (1885, p. 178) y, en suma, la celebración le parece una muestra de «exceso, envilecimiento y degradación» (p. 178). A los atributos y virtudes de la raza indígena del tiempo de los incas, se opone la realidad actual de las provincias con población mestiza y nativa cuyas prácticas de sincretismo cultural no son aceptadas por la visión civilizatoria occidental de la escritora. Desde su punto de vista, tras la desaparición del Estado inca, no ha habido ninguna organización disciplinaria capaz de guiar adecuadamente a estos pueblos, razón por la cual se han envilecido y caído en el desorden moral. La norma moral impuesta por las élites educadas al resto de las clases sociales se verificará a través del papel de las mujeres. Para Cabello, la realidad de la mujer provinciana está representada en el triste rol de la rabona, fémina sin disciplina ni rol social, porque ha abandonado su hogar: «El tipo de la amorosa e inocente ñusta ha sido reemplazado por el degradado de la rabona que abandona su hogar por ir detrás del batallón» (p. 179).

En los años siguientes, a través de sus novelas, y concentrada en la mujer de clase media alta, los planteamientos de Cabello respecto al rol de la mujer en la sociedad se harán más complejos y reivindicativos en la conquista de nuevas formas del espacio público.

5.2. Clorinda Matto y el camino narrativo hacia el Modernismo

Si bien Clorinda Matto se hizo conocida por sus leyendas románticas y tradiciones cusqueñas y luego famosa por su novela indigenista *Aves sin nido* (1889), poco se conoce acerca de su incursión en el cuento moderno. Sin embargo, escribió relatos cuyos temas de actualidad despliegan su interés en escribir sobre la modernidad de fin de siglo; por lo que podemos entenderlos como precursores al cuento moderno. Matto retrata en ellos situaciones contemporáneas que se desarrollan en su mayoría, en la gran ciudad de Lima con sus nuevos negocios y clubes (vidrierías, heladerías, «Foto Club») e inventos (*tramways*). Matto relata experiencias de la migración interna a la urbe; de las miserias y estragos que dejó la Guerra del Pacífico en los combatientes y sus familias; de las relaciones amorosas, ya no de una mujer indígena con un español sino ahora de un hombre andino con una mujer criolla de clase alta, o de un inglés con una peruana; de la importancia de la contemplación del arte (el retrato); de la tecnología moderna (la fotografía); y de las prendas de moda que esclavizan a la mujer (el corsé), por ejemplo. Estos relatos, como veremos, muestran, sin duda, la habilidad de Matto de ser una de las primeras escritoras de crear un género nuevo: el cuento moderno en el Perú.

En este sentido, la narrativa breve de Clorinda Matto se adelanta al proceso que veremos en sus tres novelas: el paso de la representación del universo andino a la de la nueva experiencia de los migrantes serranos en la ciudad moderna. Sus cuentos empiezan a privilegiar un punto de vista realista para dar cuenta de la dificultad en la asimilación de nuevas costumbres y la incorporación en la vida cotidiana de saberes y artefactos modernos. Así, por ejemplo, «Amor de redondel», publicado en el segundo tomo de *Tradiciones cuzqueñas. Crónicas, hojas sueltas* (1886), es considerado el primer cuento peruano en que el migrante triunfa en la capital (Velázquez, 2015).

En él, Matto narra en cuatro partes la historia de un hombre andino mestizo, Francisco Ccolqque, quien después de haberse hecho famoso en su pueblo como torero, «con la fiereza de su instinto» (2015, p. 248), siente la necesidad de emigrar a la capital en busca de una mejor oportunidad de vida y lo logra. En la primera parte se relatan las características de Ccolqque, su fisonomía agraciada, su falta de dinero y sus ganas de vivir una buena vida en Lima. Asimismo, en esta parte se describe

cómo se le presentó la oportunidad de ir a la capital, cuando, debido a la guerra civil, se topó con un general en Apurímac. Así, Ccolqque le pidió permiso para unirse al batallón Junín y llegar a Lima. En la segunda parte, el narrador describe Lima como el lugar de «placer y felicidad» (p. 249) donde cohabitan distintos grupos sociales: un «gringo», un «chino», etcétera. Retrata a la mujer limeña de manera idealizada como «heroica», generosa, caritativa y a la vez caprichosa y siempre vestida a la moda con «sus elegantes sombreros» para pasear por los lugares de moda como «las vidrieras de Bacigalupi» y «la heladería de Capella». Dentro de los lugares más aclamados por la sociedad limeña, sobresale Acho: «[e]l pueblo enloquece para dirigirse a la plaza histórica» (p. 250). La narración continúa con la descripción de una corrida de toros donde Paco Ccolqque hace su debut y termina siendo el ídolo del público. Curiosamente, a su llegada a Lima, el protagonista cambia su apellido indígena traduciéndolo al español como Plata y el pueblo lo aclama como Paco de Plata, «el gallardo, el fachoso, el inmortal» (p. 251).

El migrante andino es exitoso en la capital, sin embargo, en la cuarta parte del relato se presenta la caída del protagonista. Paco se dedica a tomar «mosto» con amigos en la «pulpería del italiano Ravich» la noche anterior a su décima corrida, pues quiere morir porque su amor no es correspondido: «Esta es mi última noche. Mañana dormiré bajo tierra…» (p. 252). Efectivamente, Paco se deja levantar por «el furioso animal que, entre el polvo y la espuma de su boca, arroja chispas de fuego» (p. 253). En el clímax, aparece una mujer que «recoge el cuerpo ensangrentado del torero» (p. 253). El torero arriesga su vida por amor, porque, según el narrador, «los amores de los toreros son fieros, terribles, como el oficio» (p. 253). La última parte del relato cuenta el desenlace de la historia; es decir «el amor de redondel». El relato termina con la aceptación de Paulita Laredo, «de posición medianamente ventajosa» (p. 254), del amor del torero: «el amor tiene héroes aun en las clases desheredadas» (p. 254). La mujer por la cual se arrojó al peligro en Acho, finalmente, en su lecho de muerte, le da su mano y se puede dar la relación erótica entre dos grupos étnicos y socioeconómicos distintos. En este caso, se habla ya de una relación amorosa en el espacio urbano contemporáneo de la capital.

Por otro lado, en el relato «La vuelta del recluta» publicado en diciembre de 1887 en *El Perú Ilustrado*, Matto pretende representar desde una mirada realista la triste situación de la «raza proscrita» durante el periodo de la posguerra del Pacífico. En este relato, la autora emplea la técnica de la écfrasis para contar una historia en la cual la semántica entre la palabra y lo visual se unen con el fin de condenar el reclutamiento forzoso y los horrores de la guerra. La escritora escoge un cuadro del litógrafo ayacuchano Paulino Tirado para escribir un cuento en el que, a partir de su imaginación, recrea la vida del «recluta serrano» contemplado en la imagen. El cuadro retrata la escena final de la vida del soldado, es decir, cuando retorna a su hogar después de haber peleado en la guerra con Chile (los combates de Tarapacá, San Juan, Miraflores y Huamachuco) y solo encuentra una abandonada choza en ruinas donde «se alza modesta cruz de leño, y a cuyo lado asoma la silvestre campánula azulina como la flor que lucha con la yerba del olvido, para enseñar al recluta el sepulcro de su amada» (2015, p. 256). El relato reconstruye la vida del protagonista, antes de la leva que lo desarraigó de su hogar, como paradigma de la de muchos hombres andinos que sufrieron en carne propia la guerra. La narradora nos dice que Huamán es

> la fotografía del tipo peruano, que fue arrancado de la alegre choza, por los esbirros de la leva, salió dejando allá su mundo todo, encerrado en la cabaña donde quedaban su madre, su hermana, su tato cenizo acurrucado junto al fogón, el buey castaño atado a la estaca, el gallo ajiseco alegrando con su canto la madrugada, sus hermosas chacras sembradas de maíz y habas; y el alma de su alma, Juanacha, tejiendo la honda para la carrera del Malccoy (p. 256).

El *beatus ille* de la vida andina en el campo de la familia se quiebra con la partida del joven a la guerra. Esta experiencia lo marca y solo desea retornar al hogar donde se encuentran sus seres queridos. El cuento termina con la propia descripción dramática de la tristeza del recluta quien al llegar a su choza «no encontró ya nada» sino «[r]uinas, desolación, muerte; ¡he allí la obra de la guerra!...» (p. 258). A su vez la intervención de la voz narrativa, reitera la importancia del mensaje del cuadro. Esta voz les recuerda a los peruanos, en el presente de la escritura, la vulnerable condición en que quedaron los soldados que pelearon; asimismo, resalta la latente preocupación de la derrotada nación ante la pérdida del territorio nacional de Arica y Tacna.

En el relato «¡Pálida!... ¡Pero es ella!», publicado en *El Perú Ilustrado* en abril 1889, vemos el interés de Clorinda Matto por utilizar como metáfora de representación un objeto de la tecnología moderna: la fotografía. Esperanza, en su lecho de muerte, le deja su tarjeta de visita, especie de retrato, a Aurelio en el cajón del velador. Sin embargo, este no puede obtenerla porque la madre ya la ha tomado. A partir de este momento, el marco escénico del relato se desplaza a las calles de Lima, donde Aurelio vagabundea hasta encontrar a un amigo, Luis. Este lo va a ubicar en el mundo moderno de la ciudad por donde transitan «los coches y los *tramways*» y donde las actividades se rigen alrededor de las nuevas «sociedades» formadas para incrementar el conocimiento y progreso del hombre. A través de estos personajes se presentan los dos puntos de vista sobre la función de la ciencia y el progreso discutidos en la sociedad decimonónica de fin de siglo: Luis cree ciegamente en la ciencia y entiende que «la fotografía es la inmortalidad de lo que nace para fenecer; es la lucha titánica del hombre contra su Creador» (2015, p. 263); por su parte, Aurelio, adoptando la ideología de Matto, el positivismo cristiano, cree que, por el contrario, la ciencia y la religión son «dos extremos [que] se tocan» (p. 264). A partir de este momento, Aurelio se dedicará a encontrar, a través del avance tecnológico, la fórmula por medio de la cual la cámara oscura pueda copiar la imagen y el alma del ser; «el espíritu motor». Aurelio solo podrá recobrar la fe en la religión que perdió con la temprana muerte de su novia a través de la ciencia. El relato culmina con las frases de Aurelio: «¡Pálida!... ¡Pero es ella!.. ¡Dios mío, creo en ti…!» (p. 265) cuando logra recuperar la imagen de Esperanza.

En el relato «El corsé», publicado en *El Perú Ilustrado* en mayo de 1890, con un cambio de registro y a modo de columna editorial, Matto censura la esclavizante y dañina moda femenina importada de Europa: «…contra lo que protesto —y paso a dar razones—, es contra aquella modificación que la mujer del siglo ha introducido en el corpiño primitivo, convirtiéndolo en instrumento de martirio y también en la fuente de las más feas decepciones» (p. 271). En este relato, dirigido a sus lectoras, Matto usa un tono humorístico y recurre a su propia biografía para narrar una historia convincente en contra del uso del corsé. La autora y narradora cuenta cómo una amiga suya, María Luisa, se enamora de un joven inglés amigo del esposo de la narradora (de la misma nacionalidad), «míster Thomas», quien quiere casarse con ella, pero desiste debido a su «aliento envenenado». El inglés le pide a la novia que se deje de poner el corsé por seis meses para casarse con ella. Cuando la narradora le pide una explicación al inglés, este le da «el recorte de una gaceta médica, bastante apachurrada y sucia» (p. 273), donde un doctor alemán explica: «Mis largos estudios ginecológicos, me llevaron a otra observación importante sobre las funciones del hígado, cruelmente torturado por el ajuste del corsé, y descubrí como causa única del aliento fétido en las mujeres, la comprensión dada a la cintura, que estanca la bilis y degenera las funciones anexas a la circulación de la sangre» (p. 274). A través de la anécdota personal y gracias a la prueba científica, Matto cree convencer a sus lectoras del perjuicio de abusar del uso de tal prenda que, al parecer, se había convertido en un imperativo de la moda limeña. De esta manera, cada vez más identificada

con los cambios de fin de siglo, la narradora adquiere destreza en la representación de personajes citadinos que darán paso a experimentaciones como la llevada a cabo en «Espíritu y materia», en el que presenta personajes alegóricos en la ciudad de Buenos Aires.

Curiosamente estas contradicciones con la modernidad se pondrán también en evidencia en la propia experiencia de viaje de la autora por Europa. Muestra de ello es la publicación póstuma, titulada *Viajes de recreo* (1909), en la que la gran admiradora de las civilizaciones europeas lleva a cabo una investigación sobre la educación de las mujeres, da muestra de su gran erudición, pero también se sentirá agredida. De acuerdo con algunos pasajes de estos relatos de viaje, su salud física y mental sucumbirá al movimiento y la soledad de las grandes capitales del viejo continente.

5.3. Otras propuestas de tendencia realista: Paulino Fuentes Castro

Paulino Fuentes Castro (Cajatambo, 1854 - Callao, 1924) perteneció a la segunda generación de escritores románticos en el Perú (Moreano, 2000). Sin embargo, su labor política, profesional (como jurista) y editorial (fundó *El Diario Judicial*, en el que publicó importantes e innovadores tratados de criminología como *Envenenamiento de Doña Isabel Lewis*, 1893, y *Rojas y Cañas condenado a pena de muerte*, 1894) lo familiarizaron con peripecias administrativas y económicas de las clases medias y bajas. Como señala Manuel González Prada en el prólogo de *Notas literarias y hojas para el pueblo*: «el autor de este libro entra de lleno en un campo menos infecundo, hace su cosecha, y dedica las mejores espigas a la parte desheredada del mundo, al pueblo» (1882, p. 20). En el prólogo de la segunda parte «Hojas del pueblo» el autor reconoce que sus escritos fueron compuestos en tiempos de guerra mientras otros preferían callar. No obstante, en contraste con muchos de los escritores del periodo posbélico, no intenta un balance general ni una propuesta totalizadora de la realidad peruana. Como es propio de los narradores de relatos cortos, su visión se declara aficionada de las anécdotas y de los detalles. Sus relatos, nos dice: «no encierran las palabras de uno de esos apóstoles que pretenden dirigirlo sino la conversación de un amigo en los momentos que descansa de las rudas faenas del trabajo» (1882, p. 33).

Así, en esta sección encontramos los relatos: «Consejos a Enrique», «Los ricos», «Los enlaces», «El trabajo», «Sociedades de templanza», «Colonos, máquinas, capitales», «Lo que es el derecho». En ellos se mezclan referencias a algunos casos, breves anécdotas con reflexiones sobre las costumbres y las condiciones sociales de la sociedad urbana. Por lo tanto, no pueden todavía denominarse propiamente cuentos. Por el contrario, aparecen sí bajo esta denominación: «Un amor en sueños», «Los pies del banco», «Empresarios de obras» y «Aventuras de un patriota». El primero había sido publicado ya en 1878 en los *Anales de la Sección de Literatura del Club Literario de Lima* y los otros tres, de acuerdo con Cecilia Moreano, se publicaron también, entre 1888 y 1889, en el semanario *El Perú Ilustrado*.

«Un amor en sueños» fue presentado como el primer cuento moderno (Moreano, 2000). Veamos por qué. Fue publicado muy temprano en 1878 y se presenta como una narración en primera persona. El narrador protagonista es un joven estudiante de Derecho en cuyas vacaciones se dirige, con sus pocos recursos, a los baños de Chorrillos en busca más de salud que de diversión. En el tren, lo distrae de la lectura de la novela *Un amor en sueños* la belleza de una joven. Su enamoramiento y la superación del obstáculo social entre ambos (él, un pobre estudiante; ella, una rica dama) formará parte de una historia soñada que termina violentamente cuando el tren llega a su destino. «La viudita del coche» lo despierta para devolverle el libro que había caído de las manos del durmiente y rodado hacia las de ella.

Queremos destacar tres elementos del cuento: la distinción entre la realidad y la fantasía (o el sueño) que supedita las ilusiones amorosas del protagonista a su situación económica gracias a una

mise en abyme, la importancia de la lectura que valida el rol del intelectual como el constructor de la patria, y la incorporación de un léxico moderno en la comprensión del funcionamiento de los individuos, las relaciones interpersonales y la sociedad.

En el cuento, la *mise en abyme* que hace que su título corresponda al del libro que el protagonista lee y gracias al cual se provoca un sueño en el que se desarrolla la historia de amor, coloca el encuentro y la aceptación social de una relación amorosa desigual en el plano de la fantasía. Este plano es diferente al de la realidad en la que el joven estudiante de Derecho busca salud, calcula escrupulosamente su presupuesto mensual y reflexiona acerca de la primacía entre el sentimiento, por un lado, y la razón, los estudios y el trabajo, por el otro.

Acostumbrados a escenarios pasadistas o a protagonistas cuya elevada clase social iba a juego con su atractivo físico, el cuento de Fuentes propone algo diferente. Ahora es un estudiante sin recursos quien representa al ciudadano ejemplar. En sueños, una de las cartas que Rosa le envía dice: «[…] tiene U. no solo un corazón noble que sabe amar con lealtad, lleno de grandes y generosos sentimientos sino también una inteligencia destinada a dar a su patria días de felicidad» (p. 171). En el cuento, además, la lectura no solo es presentada como un medio de entretenimiento o distracción (aunque la novela se presenta como la «única clase de lectura que puede tolerarse en un viaje por ferro-carril» [p. 169]), sino también un medio de comunicación y de conciliación, o reconciliación, entre los dos protagonistas pertenecientes a mundos socioeconómicos diferentes. Esto último ocurre gracias al libro que rueda de las manos del joven hacia las de ella, y a las cartas, el medio a través del cual intercambian sus sentimientos e ideas dentro de la historia soñada.

Finalmente, las referencias científicas y la alusión a la técnica moderna evidentes en los textos de Mercedes Cabello y Clorinda Matto durante la década de 1880 tienen aquí una utilización temprana. El narrador protagonista compara el funcionamiento nervioso de la fisiología humana con el del telégrafo. Así: «Del corazón a la cabeza hay una distancia que solo se mide por el nervio eléctrico del deseo; por consiguiente, no hay distancia en realidad, como no la hay entre dos puntos unidos por el alambre telegráfico» (p. 168).

A lo largo de este artículo hemos presentado un recorrido por las principales formas breves de la literatura decimonónica peruana: la leyenda, la tradición, el relato, la crónica y el cuento moderno. En este recorrido nos han guiado tres finalidades: acercar al lector textos poco difundidos y en algunos casos inéditos (ya que se encuentran solo en la prensa de la época); conocer mejor a los autores tratados muchos de los cuales son reconocidos en el canon de las letras peruanas por sus novelas (Clorinda Matto y Mercedes Cabello); y finalmente, descubrir a otros poco leídos y comentados como Paulino Fuentes o Carolina Freyre. Como dijimos en la introducción, a pesar de que el romanticismo es el gran movimiento que recorre todo el siglo, este se transforma y adquiere nuevas formas, por lo que, hemos dividido el capítulo en acápites que siguen una línea evolutiva que se acerca, a finales del siglo, a formas de composición ficcional más modernas como la crónica y el cuento.

Muchos de los relatos que hemos comentado están atravesados por intereses éticos y políticos, y por preocupaciones históricas que giran en torno al gran trauma del siglo XIX peruano, la Guerra del Pacífico, y al proyecto de reconstrucción nacional que le siguió. Gracias al estado actual de los estudios literarios en el Perú, no sorprende la gran cantidad de escritoras que son citadas en este artículo y que se ocupan de esta problemática. Sin embargo, la escritora no solamente se involucró en la actualidad política, sino que reivindicó su propia posición social como productora cultural y, de esta manera, participó activamente en la modernización de la literatura decimonónica.

Bibliografía

Cabello de Carbonera, Mercedes (1885). Una fiesta peligrosa en un pueblo del Perú. *El Correo de Ultramar*, 28 de junio, 178-179.

Cárdenas Moreno, Mónica (2013). «Genre et société à Lima pendant la seconde moitié du XIXe siècle. Analyse de l'œuvre de Mercedes Cabello de Carbonera (1842-1909)» (tesis de doctorado). Université de Bordeaux Montaigne.

Cárdenas Moreno, Mónica (2019). Mercedes Cabello de Carbonera en el Correo de París: Lima en la prensa internacional decimonónica. *Polygraphiques.Travaux et documents hispaniques*, *10*. http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=399

Cisneros, Luis Benjamín (1864). *Amor de niño. Juguete romántico*. Buenos Aires: Imprenta de I. Roblot.

Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas.* Lima: Horizonte.

Cortez, Enrique E. (2014). Prescott y los incas de Garcilaso en el siglo XIX. En Laura M. Martin (ed.), *New Reading in Latin American and Spanish Literary and Cultural Studies* (pp. 101-120). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Denegri, Francesca (1996). *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

Ferreira, Rocío (2004). Amores traicionados, pasión, género, etnicidad y nación en las leyendas y drama sur andinos de Clorinda Matto de Turner. En *Escritura femenina: diversidad y género en América Latina* (pp. 75-95). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Ferreira, Rocío (2007). Transacciones de amor y dinero: oro, género y domesticidad en las leyendas andinas de Juana Manuela Gorriti. En Sara Beatriz Guardia (ed.), *Mujeres que escriben en América Latina* (pp. 163-175). Lima: CEMHAL.

Freyre de Jaimes, Carolina (1872 [1868]). *Un amor desgraciado*. Lima: *La Bella Limeña*.

Freyre de Jaimes, Carolina (1873). La hija del cacique. *Revista de Lima*, 1° de abril.

Freyre de Jaimes, Carolina (1873). Andrea Bellido. *Revista de Lima*, 1° de abril.

Freyre de Jaimes, Carolina (1873). Ccora Campillana. *Revista de Lima*, 1° de abril.

Fuentes Castro, Paulino (1882). *Notas literarias y hojas para el pueblo*. Lima: Imprenta Calle de la Unión.

Garcilaso de la Vega, Inca (1967). *Comentarios reales de los Incas*. Lima: UNMSM.

Guerra-Cunningham, Lucía (1987). Visión marginal de la historia en la narrativa de Juana Manuela Gorriti. *Ideologies and Literature New Series, 2*(2), 59-76.

González de Fanning, Teresa (1893). *Lucecitas*. Madrid: Ricardo Fe.

Gorriti, Juana Manuela (1865). *Sueños y realidades*. Tomo primero. *Obras completas*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo de C. Casavalle.

Gorriti, Juana Manuela (1876). *Panorama de la vida: colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas.* Dos volúmenes. Buenos Aires: Imprenta y Librerías de Mayo.

Gorriti, Juana Manuela (1878). *Misceláneas: colección de leyendas, juicios, pensamientos, discursos, impresiones de viaje y descripciones americanas*. Buenos Aires: Imprenta Biedma.

Gorriti, Juana Manuela (1888). *Oasis en la vida*. Buenos Aires: Félix Lajouane.

Kristal, Efraín (1987). *The Andes Viewed from the City. Literary and Political discourse on the Indian in Peru 1848-1930.* Nueva York: Peter Lang.

Larriva de Llona, Lastenia (1919). *Cuentos*. Lima: Imprenta del Estado Mayor General del Ejército.

Liendo, Laura (s.f). *Carolina Freyre de Jaimes (1844-1916). Esbozo biográfico*. http://eladd.org/autoras-ilustres/carolina-freyre-de-jaimes/

Matto de Turner, Clorinda (1884). *Tradiciones cuzqueñas. Leyendas, biografías y hojas sueltas.* Primer tomo. Arequipa: Imprenta de «La Bolsa».

Matto de Turner, Clorinda (1886). *Tradiciones cuzqueñas*. *Crónicas, hojas sueltas*. Segundo tomo. Lima: Imprenta de Torres Aguirre.

Matto de Turner, Clorinda (1893). *Leyendas y recortes*. Lima: Imprenta La Equitativa.

Matto de Turner, Clorinda (1902). *Boreales, miniaturas y porcelanas*. Buenos Aires: Imprenta de J. A. Alsina.

Matto de Turner, Clorinda (2015). *Narrativa breve. Tradiciones, leyendas y relatos.* Edición de Marcel Velázquez. Lima: Editorial San Marcos y Casa de la Literatura Peruana.

Moreano, Cecilia (2000). El primer cuento peruano: «Un amor en sueños» de Paulino Fuentes Castro. *Ajos y Zafiros, 2*, 159-190.

Palma, Ricardo (1884). Prólogo. En Clorinda Matto de Turner, *Tradiciones cuzqueñas. Leyendas, biografías y hojas sueltas*. Arequipa: Imprenta de «La Bolsa».

Peyrache-Leborgne, Dominique (2014). Le récit romantique (Allemagne-Anglaterre Victorienne). En Philippe Postel (dir.), *Vers et Prose: formes alternantes, formes hybrides (Atlantide*, *1*). http://atlantide.univ-nantes.fr/Le-recit-romantique

Schefer, Olivier (2013). *Mélanges romantiques. Hérésies, rêves et fragments*, París: Éditions du Félin.

Tauzin-Castellanos, Isabelle (s.f). Acerca del conformismo de Lastenia Larriva de Llona. *HAL. Archive ouverte en Science de l'Homme et de la Société*. https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00465602

Velázquez Castro, Marcel (2015). La narrativa breve de Clorinda Matto: de la tradición y leyenda románticas al cuento modernista. En Clorinda Matto de Turner, *Narrativa breve: Tradiciones, leyendas y relatos*. Lima: Editorial San Marcos y Casa de la Literatura Peruana.

Voisine, Jacques (1992). Le récit court, des Lumières au Romantisme (1760-1820). I. Du conte à la nouvelle, *Revue de Littérature Comparée*, *66*(261), 105-129.

[138] Así, por ejemplo, Walter Scott reescribió baladas de la antigua tradición juglar y compuso poemas narrativos propios en los que se incluye la novela de caballería en verso, en *The Lay of the Last Minstrel*, de 1805.

[139] Gorriti había acompañado a su marido, el militar y político boliviano Manuel Isidoro Belzú, al Perú en su exilio, en 1845. Allí empezó a publicar sus escritos y entabló relación con algunos escritores e intelectuales peruanos. Tras su separación, en 1847, ella se trasladó con sus hijas primero a la ciudad de Arequipa y luego a Lima.

[140] No hay que olvidar el origen medieval, popular y la forma original versificada del romance. Será por la vía del verso y de la música que ingresa al romanticismo, y poco a poco se irá adaptando a la prosa.

[141] El relato basado en la anécdota, el uso de descripciones de lugares o prácticas características de un pueblo, región o país, la mirada sarcástica, el uso de la moraleja al final del relato.

[142] Como ejemplo podemos mencionar a Juan Vicente Camacho (Venezuela), José Antonio de Lavalle (Perú), Acisclo Villarán (Perú), Pastor S. Obligado (Argentina), Rubén Darío (Nicaragua) y Clorinda Matto de Turner (Perú), entre otros.

[143] Para más detalles respecto a las fechas de publicación de las cuatro novelas de Teresa González de Fanning y a su obra novelística, ver la reciente edición de *Ambición y abnegación*, *Regina*, *Indómita* y *Roque Moreno* preparada por Mónica Cárdenas Moreno (2020).

[144] *El Correo de París*, 197, sábado 19 de abril de 1890.

[145] *El Correo de París*, 180, p. 378, sábado 14 de diciembre 1889.

[146] *El Correo de París*, 192, p. 147, sábado 8 de marzo de 1890.

Manuel González Prada:
la beligerancia del intelectual moderno

Marcel Velázquez Castro
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Los discursos políticos y la escritura literaria de Manuel González Prada (1844-1918) ocupan una posición central en el escenario ideológico de las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del siglo XX en el Perú. Él es nuestro primer intelectual moderno, no solo por su lúcido diagnóstico y su intransigente crítica a nuestras instituciones sociales y políticas, sino también por las contradicciones que desgarran su trayectoria vital y sus ideas.

En términos culturales y de cohesión nacional, los proyectos políticos liderados por el caudillo militar tradicionalista Ramón Castilla (1845-1851 / 1855-1862) y por el republicano civilista Manuel Pardo (1872-1876) fracasaron política y narrativamente porque se gestaron desde espacios criollos urbanos que siempre estuvieron deseosos de formar parte del horizonte cultural europeo, y cuya participación en la esfera política respondía a una lógica patrimonialista premoderna o a un liberalismo paternalista de raíces ilustradas. Ambos esfuerzos son altamente reveladores de los conflictos entre la precaria modernidad política y la insuficiente modernización social. Desde ese lugar y bajo esas condiciones no podían ser narraciones intersubjetivas, sino ejercicios de una posición de poder simbólico y material, derivados de un paradigma social (varón, blanco, occidental e ilustrado) casi inexistente en el Perú. La derrota militar y el desastre político por la guerra con Chile (1879-1883) agudizaron la experiencia de un Estado fallido y de una clase política fracasada.

La obra de González Prada enfrentó a esta tradición política y a las secuelas de la guerra con agudeza y beligerancia: constituyó el esfuerzo intelectual más complejo para combatir a la oligarquía y, simultáneamente, pensar críticamente el Perú, enfrentando el problema de las prácticas corruptas y la dominación sociocultural. Después de la ocupación chilena, acusó a la oligarquía de la derrota por su incapacidad de forjar una nación, promovió la educación del indio y defendió la autonomía de la mujer. Su texto más conocido es el «Discurso del Politeama» (29 de julio de 1888), manifiesto punzante por la derrota ante Chile que conmovió a la juventud limeña y que, pese al silencio de la prensa fiel al presidente Cáceres, se reprodujo innumerables veces en hojas volantes en las escuelas y en muchas provincias. En ese texto sentencia que la ignorancia y el espíritu de servidumbre fueron las armas del enemigo y que no poseíamos una imagen nacional unitaria durante el conflicto, sino un «espíritu de bandería». Además, reclama amar y odiar con firmeza, y establece, en códigos viriles, la revancha militar.

La obra en prosa de González Prada fue múltiple y fragmentada, materializada en decenas de artículos, escritos con un estilo literario tributario simultáneamente de la retórica de la oratoria y del ensayo moderno. Apostó decididamente por una escritura innovadora, un lenguaje americano que se rebeló contra la normativa ortográfica de España. El conjunto de sus textos propone un archipiélago de sentidos que colisionan: un sujeto que emplea el poder del saber para socavar el saber del poder; alienta los procesos de modernidad política, pero vacila ante la radical modernización social; propone una literatura capaz de ejercer una crítica sociopolítica, pero gran parte de su obra poética funda la autonomía formalista del discurso literario moderno; realiza una nueva representación del indio y los Andes, sin liberarse de la cosmovisión racialista; adalid de la ideología individualista, cree que la filiación étnica influye en el carácter y el comportamiento del individuo; exige la recepción de las literaturas europeas, pero la ruptura radical con la cultura española; rechaza la

inmigración asiática, pero manifiesta implícitamente su deseo por el inmigrante europeo; anarquista convertido en bibliotecario público, radical que construye la conciencia crítica nacional. Fue librepensador devoto del positivismo, pesimista ante la realidad social peruana, pero optimista ante el progreso científico universal.

González Prada amaba la ciencia, el campo, los animales y la mermelada de naranja. Fundó el partido Unión Nacional (1891) y poco después viajó a Europa (1891-1898), y allí vivió en París, Bordeaux, Barcelona y Madrid. Retornó a Lima convencido de las explosivas ideas anarquistas. En su compleja trayectoria ideológica pueden distinguirse dos periodos hegemónicos: a) el republicanismo radical (1884-1902) y b) el anarquismo libertario hasta 1909. Además, mantuvo siempre algunos ideales del positivismo: la fe en la ciencia, la idea de la educación como medio de regeneración social, la confianza en los jóvenes y el optimismo en el futuro. Exhibió siempre un virulento anticlericalismo y bebió de las aguas del librepensamiento. Difundió sus ideas y atacó a sus enemigos desde la prensa y fue actor central de revistas políticas, como *Germinal* y *Los Parias*, entre otras.

Como muchos de los escritores del siglo XIX, cultivó varios géneros literarios: poesía, narrativa y ensayos. Su obra ha sido estudiada desde diversos ángulos, predominando las lecturas políticas y literarias: podemos consignar los tradicionales esquemas vida/obra, que tienen como paradigma los sucesivos trabajos de Luis Alberto Sánchez, que culminan con su libro definitivo *Nuestras vidas son los ríos... Historia y leyenda de los González Prada* (1986). Eugenio Chang-Rodríguez (1957) estudió los ensayos gonzálezpradianos desde su contribución a la literatura política y el análisis social. Por otra parte, Hugo García Salvattecci (1972) fue el primero en ofrecer una visión completa de su devenir intelectual; más adelante, tanto Thomas Ward (1998, 2010), como Isabelle Tauzin-Castellanos (2006, González Prada, 2009a) han construido nuevas perspectivas de lectura y han identificado inéditas fuentes. Finalmente, Hugo Pereyra Plasencia (2009) ha estudiado mediante publicaciones periodísticas el radicalismo del ensayista durante el segundo militarismo (1884-1895). En cuanto a las ediciones críticas de sus textos, cabe destacar la publicación de *Obras*, colección de siete volúmenes, preparada por Luis Alberto Sánchez (1985-1989); la antología de textos esenciales preparada por David Sobrevilla (González Prada, 2009b) y la edición íntegra de sus ensayos de Isabelle Tauzin-Castellanos (González Prada, 2009a).

En este capítulo estudiaremos cuatro problemas asociados, principalmente, a sus ensayos: a) los presupuestos y las contradicciones de la crítica antioligárquica; b) la imagen degradada de Lima y el desafío del cuerpo popular; c) la praxis y las ideas en la prensa libertaria y anarquista; d) el conflicto literario-cultural con Ricardo Palma.

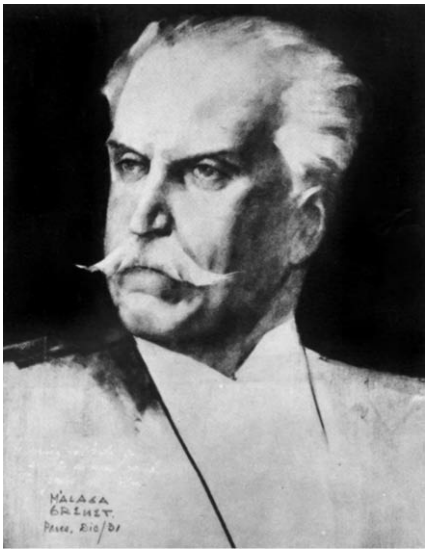


Imagen 1. González Prada. Carbón de Málaga Grenet, diciembre de 1931.

1. La prédica antioligárquica y el sujeto esclavista

Después de la derrota en la guerra con Chile, González Prada encuentra las condiciones sociales y morales adecuadas para plantear su acusación contra la oligarquía peruana; la derrota militar es signo de algo mayor, la descomposición de una clase dominante tradicional, lastrada por jerarquizaciones socioraciales y con intenso temor a la participación política de los indios, fuera de las relaciones serviles con hacendados y caudillos. Su crítica inicial teñida de revanchismo militar y nacionalismo, fue ampliándose gradualmente hasta alcanzar una dimensión integral: denunció el simulacro de las instituciones republicanas y el ejercicio abusivo del poder en las relaciones sociales. Los políticos civilistas y sus aliados militares (Piérola, Benavides) e ideológicos (sacerdotes y algunos profesores de la universidad de San Marcos) fueron el blanco preferido de la crítica gonzalespradiana.

Su adhesión al positivismo alentó la concepción de la educación como arma liberadora de la ignorancia. Sus posturas anticlericales se mezclaban con la defensa de la autonomía de la familia y de la mujer; en este contexto, el cura era un intruso que controlaba la mente y el cuerpo de las mujeres: la mantenía en estado de servidumbre y socavaba la autoridad del esposo. Su defensa de la mujer se inscribía en un orden liberal y secular en el que la autoridad masculina no se discutía ni se buscaba una reivindicación de lo femenino por ello mismo.

Un punto ciego es que en esa crítica antioligárquica reaparecen ideas, categorías y sensibilidades racialistas, aunque empleadas con ambivalencia por el escritor. En ese marco general, el discurso de González Prada sobre la cultura afroperuana es tributario de las siguientes fuentes: a) el orden simbólico colonialista propio del sujeto esclavista que construye una constelación semántica para todos los órdenes del esclavo y el negro (sexual, económico, social y político); y b) el discurso racialista de barniz científico preconizado por Gobineau y Renan, quienes establecieron un determinismo biológico y social y una jerarquización de las diferentes «razas» en el mundo. Estas ideas fueron divulgadas y enriquecidas por Le Bon, Spencer y otros pensadores positivistas. Estos dos marcos no son antagónicos, sino más bien complementarios. La argumentación del escritor peruano no se limita a inscribirse en estos marcos discursivos, sino que los cuestiona.

La descalificación a la aristocracia proviene de una acusación racialista: desde el virreinato, los sectores hegemónicos limeños están mezclados social y sexualmente con los esclavos y los afrodescendientes. Estas políticas de género y de reproducción sexual del orden social son abordadas con la beligerancia y la brutal sinceridad que caracteriza la prosa del ensayista, como cuando traza el programa sexual del sector hegemónico que empleó a las esclavas y a las mujeres afrodescendientes como compañeras sexuales. En esa misma línea condena a los mestizos y denuncia el conflicto entre apariencia/ser de los aristócratas. En «Nuestra aristocracia», ensayo que forma parte del libro *Horas de lucha* (*H. L.*), el ensayista quiere descalificar a los descendientes de los españoles que todavía conservan presencia en el espacio político, y acude al arsenal retórico del sujeto esclavista para mostrar su incapacidad como sector dirigente. Términos como «africanizados» o «berberiscos» no son meras categorías descriptivas pues poseen una clara connotación de deshumanización mediante la irracionalidad como significante hegemónico del África. No estamos ante un alegato multicultural, sino ante una constatación de un extenso mestizaje que es percibido como negativo: las voces despectivas «negroides» y «choloides» finalmente destruyen el condicional que plantea una síntesis donde predominan las mejores cualidades de cada una de las comunidades étnicas matrices.

La condena de González Prada se dirige contra las mezclas étnicas y el ascenso social por medio del dinero y el favor político. En lo primero sigue al racialismo y en lo segundo demuestra sus reparos a la movilidad social. Paradójicamente, en el artículo «Instrucción católica» de *Pájinas libres* (*P. L.*) condena el racismo de sujetos configurados discursivamente bajo ciertos presupuestos del propio *logos* racista. Emplear las voces «mulato» y «cuarterón» remite a un sistema de clasificación propio del virreinato y denota una perspectiva esencialista que intenta definir al sujeto por su pertenencia a una comunidad étnica. Además, la implícita asociación entre la mezcla étnica y el mal moral también es una operación propia del sujeto esclavista. Muchos de los anatemas del ensayista contra la oligarquía de su época están fundamentados en una visión racialista. La oligarquía ha incorporado la sangre, el lenguaje y las visiones de sus esclavos; por ello, sus yerros políticos y su miseria moral. Los campos semánticos que se adscriben a la oligarquía (ignorancia, inmoralidad, ocio, robo, sensualidad exacerbada, fervor supersticioso) están directamente correlacionados con la mirada del sujeto esclavista. La virulencia del ataque se puede explicar porque el altivo escritor se sentía parte de una comunidad étnica imaginaria que podía objetivar al otro aristocrático como si fuera una prolongación de lo afroperuano.

En «Los partidos y la Unión Nacional» (*H. L.*), el pensador esgrime argumentos contra las posturas hegemónicas de los sociólogos positivistas de la época. Apoyados en la biología y la teoría de la evolución, estos proclamaban la superioridad de las razas puras con elementos formativos europeos y la decadencia irreversible de las razas mezcladas con elementos negros y amarillos. Adelantándose a las lecturas contemporáneas, González Prada invierte el orden causal de la explicación y denuncia que las teorías raciales justifican el imperialismo y el colonialismo europeo.

> Riamos de los desalentados sociólogos que nos quieren abrumar con sus decadencias y sus razas inferiores, cómodos hallazgos para resolver cuestiones irresolubles y justificar las iniquidades de los europeos en Asia y África […] ¿Y las razas inferiores? Cuando se recuerda que en el Perú casi todos los hombres de algún valor intelectual fueron indios, cholos o zambos. Cuando se ve que los poquísimos descendientes de la nobleza castellana engendran tipos de inversión sexual y raquitismo, cuando nadie hallaría mucha diferencia entre el ángulo facial de un gorila y el de un antiguo marqués limeño, no hay para qué aducir más pruebas contra la inferioridad de las razas. (1924, pp. 21-22).

Este texto es capital porque marca una fractura con el discurso del sujeto esclavista. La sensibilidad moderna liberal aparece con toda fuerza: no hay nada predeterminado en los códigos genéticos, el fenotipo y la filiación étnica no influyen en el desarrollo de habilidades cognitivas e intelectuales. El sueño de la Ilustración aparece cumplido: todo sujeto puede autoperfeccionarse y educarse sin importar su procedencia cultural. Sin embargo, la contradicción estalla, pues la violenta comparación entre el gorila y el marqués limeño posee un implícito mensaje racista: en su afán de deslegitimar a la aristocracia limeña no se encuentra mejor camino que asignarles rasgos propios de animales.

En «Nuestra aristocracia» (*H. L.*) se denuncia la aporía del racismo limeño: esta no puede objetivar ni diferenciar radicalmente al sujeto víctima de la discriminación ya que la sospecha de poseer filiaciones con las comunidades subalternas es una realidad mayoritaria. Sin embargo, en el mismo texto, se burla de los «negroides [que] vociferaban contra los Yankees y se golpeaban el pecho, diciendo que para ellos la guerra hispano-americana era una cuestión de raza» (1924, pp. 211-212). No son españoles ni blancos étnicamente; por ello, esta pretensión de los cubanos genera burla y desprecio por parte del ensayista. En estas terribles líneas, González Prada advierte los simulacros de filiación étnica, pero en vez de intentar comprenderlos o combatirlos racionalmente,

solo le generan el placer perverso de mostrar el ridículo, regodearse en la llaga y no ofrecer un horizonte de comprensión integral. Sin perjuicio de lo anterior y demostrando la conflictividad de las visiones que habitan sus textos, en el mismo artículo encontramos la reivindicación de las comunidades subalternas solamente si han adquirido saber. Un negro ilustrado está situado en un escalón más alto que un blanco ignorante. Nuevamente el discurso moderno se instaura y los prejuicios étnicos abandonan la escena.

En el artículo «Españoles y Yankees», de *El tonel de Diógenes* (*T. D.*) se formaliza la contradicción que subyace a las representaciones del ensayista entre una concepción racialista tradicional y otra moderna en la que se asigna importancia a las relaciones sociales en el comportamiento de las comunidades étnicas.

> en la América Española hay millones de indios y miles de negros que no llevan en sus venas una sola gota de sangre castellana; pero verdad también que los negros y los indios han vivido por algunos siglos bajo la exclusiva dominación de España, de modo que intelectual y moralmente deben ser considerados como sus propios hijos. (1945, pp. 44-45).

No deja de ser interesante la comparación que establece entre las dos principales comunidades subalternas (negros e indios): «más reductible y asimilable que el indio, el negro criado en hogares bondadosos perdía el odio al blanco y se esforzaba por imitar a sus señores, principalmente en la urbanidad y el buen tono» (p. 27). El implícito en este párrafo es el siguiente: el negro no posee una consistencia ontológica que le permita conservar su especificidad; es mera materia asimilable, moldeada a voluntad por los detentadores de una identidad cabal.

Las lecturas y la trayectoria intelectual de González Prada están inscritas en el horizonte racialista propio de finales del siglo XIX. En el Perú, la ideología del civilismo finisecular se formula bajo los códigos del positivismo y del darwinismo social que conceptuaba al indígena como una raza decadente y endeble. El ensayista no puede aceptar la tesis que postulaba la degeneración y la decadencia de las razas porque dichas teorías no dejaban lugar para la agencia colectiva de los indígenas ni explicaban satisfactoriamente el intenso mestizaje producido entre los sectores blancos de la población.

Marcone distingue un punto de inflexión en la ideología del civilismo cuando fracasa el sueño de la inmigración extranjera; algunos pensadores como Luis Pesce y Francisco Graña en la primera década del siglo XX empiezan a considerar que el progreso y la civilización solamente se alcanzarán modificando las condiciones socioculturales del país. Para ellos la raza es un concepto histórico, y la superioridad de unas sobre otras no es un asunto intrínseco, sino dado por la proximidad al ideal de civilización hegemónico en ese periodo (Marcone, 1995, pp. 81-82). González Prada comparte esta postura histórica respecto de los indios; sin embargo, respecto de los negros conserva una visión esencialista y ahistórica. El indio es el futuro basamento de la nacionalidad soñada, el afroperuano es un rezago colonialista; el indio es irreductible, el afroperuano es moldeable; el indio es enemigo mortal del blanco, el afroperuano es su aliado porque está asociado histórica y sexualmente con la aristocracia; el indio vive fuera de la costa corrupta y corruptora, el afroperuano está asentado fundamentalmente en ella.

González Prada realiza una operación retórica propia del sujeto esclavista mediante la cual instituye lo abyecto, lo monstruoso y lo condenable en el campo semántico de lo afroperuano. Bajo los marcos discursivos del panfleto —caracterizado por su fuerte carga oral— la estrategia de ridiculizar el aspecto físico y moral de los rivales era harto común, incluso constituía una política de la Unión Nacional. En el número 27 de *Germinal*, del 20 de marzo de 1902, se planteaba que:

> Las campañas políticas no pueden ni deben circunscribirse al hundimiento de las doctrinas

> sustentadas por los adversarios: para ser fecundas necesitan producir la destrucción personal de sus contendientes […] la Unión Nacional no establece la menor diferencia entre la propaganda de sus ideales y el descrédito personal de sus adversarios[147].

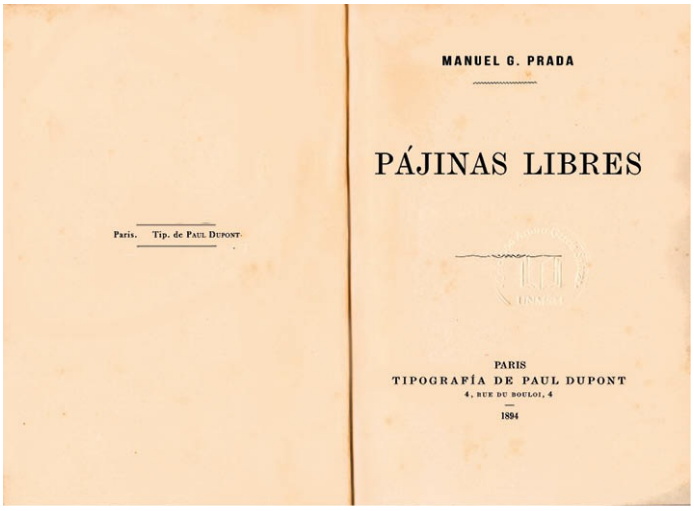
En los textos del ensayista hay un goce evidente cuya explicación solamente se encuentra en la inscripción de la producción y recepción de sus textos en un horizonte de dominación sociocultural tradicional donde los negros se colocaban en el último lugar de la escala humana. Esta operación retórica, pero principalmente ideológica se incrementa gradualmente en un conjunto de textos de sus últimos años, principalmente en sus anatemas contra la persona del general Benavides.

Como en muchos artículos políticos destinados a criticar a un rival, en «Dos pájaros de un tiro» (*T. D.*), el beligerante prosista no duda en adscribir a su enemigo al campo semántico de lo afroperuano para descalificarlo y deslegitimarlo: el argumento *ad hominem* esconde una práctica abiertamente racista. El adjetivo «africano» como sinónimo de violencia, caos e ilegitimidad se usaba frecuentemente en la prosa de combate de este escritor a veces panfletario. En el célebre editorial de *La Lucha* publicado el 12 de junio de 1914 en el cual condenaba acremente a Benavides, se llama a los ciudadanos a enfrentarse a la «ignominia de un régimen africano» (citado en Sánchez 1986, p 287). Estos casos de deslegitimación y ataque a una institución, práctica social o individuos, mediante la comparación con lo negro y lo africano, constituyen una manifestación evidente de racismo; amparada en el horizonte de comprensión racialista de la época, pretende generar el rechazo del lector hacia los objetos del ataque. El universo semántico de lo africano es un espacio con una fuerza gravitacional muy intensa y por tanto termina cancelando el significado de los elementos cercanos a él.

En síntesis, las críticas contra la oligarquía se conectan con las representaciones de la cultura afroperuana y constituyen tres polos de tensión: a) una fractura en el sujeto esclavista y simultáneamente una filiación en los códigos retóricos y semánticos del mismo, b) el reconocimiento y el igualitarismo formal de todos los individuos más allá de su filiación étnica, paralelamente a un logos racista que deshumaniza al afroperuano y lo instaura como el límite de lo abyecto, de lo que no debe ser, y c) la inscripción en el horizonte racialista de la época y su crítica a ciertos aspectos del mismo.

La imagen de la sociedad que los textos del primer intelectual moderno nos ofrecen está lastrada por la mirada del sujeto esclavista; muchos años después, Mariátegui y Basadre exhibirán el mismo lastre ideológico. La comunidad nacional está escindida entre el binomio social/sexual de la élite criolla blanca y los afrodescendientes, que condensa los males y los vicios del orden colonial, y una promesa que todavía no puede realizarse instalada en el mundo andino: entre el pasado colonial omnipresente y el futuro lejano solo queda la amargura y la diatriba para el presente.

Los textos de González Prada exhiben una ideología que no encuentra lugar para la comunidad afroperuana en la constitución del Estado republicano ni en la nación imaginada moderna y occidental. La gradual europeización de la élite decimonónica alentó la supervivencia de estos prejuiciosos códigos, intensificados y reformulados a finales del siglo XIX con la conflictiva apropiación del horizonte racialista de la época. El ensayista está colocado en esa encrucijada y su violencia verbal contra los sujetos afroperuanos formaliza —no sin fisuras— la nueva inflexión racista donde se los condena a un esencialismo sociocultural y a la vez se los expulsa de la historia moderna.



MANUEL G. PRADA

PÁJINAS LIBRES

Paris. Tip. de Paul Dupont.

PARIS
TIPOGRAFÍA DE PAUL DUPONT
4, RUE DU BOULOI, 4
1894

Imagen 2. Portada de *Pájinas libres*. París: Tipografía de Paul Dupont, 1894.

2. Lima o la ciudad degradada

En su prédica antioligárquica, la radical descalificación de la ciudad de Lima, multirracial, tradicional y religiosa le impidió observar a plenitud los ambivalentes procesos de modernización evidentes en esa misma ciudad, principalmente en los primeros años del siglo XX.

Un hombre que amaba más el campo que la urbe, que había padecido el daño de la hiperreligiosidad en su propia familia, que detestaba los excesos en comida y bebida, no podía comprender plenamente a una ciudad con una vital cultura popular, un cuerpo social criollo y sensual, que gozaba del chisme, el sexo y la comida.

Él mismo fue protagonista de esa modernización periférica. El fracaso de su soñada «ciudad anarquista», lo llevó a una actitud de intransigencia contra toda forma de modernización sociocultural. En varias ocasiones, su poderosa retórica es superior a la lógica argumentativa y sus hiperbólicas críticas terminan ocultando el sentido de su malestar. Dentro de estas características generales, «Lima» aparece como un significante que posibilita el estallido de una sarta de agravios, como un síntoma del mal. El mundo sociocultural y las prácticas políticas de la capital son los principales responsables de la derrota ante Chile, y enemigos directos de la utopía libertaria. Aprovechando todos los procedimientos clásicos de la sátira (la hipérbole, la parodia, lo grotesco, la invectiva, los refranes y la presentación escatológica), Lima se construye como una ciudad enferma; representada por el hospital y el cementerio, se instala en el horizonte semántico de la ruina y la degradación.

A diferencia de Ricardo Palma (ver ensayo de Elisa Sampson Vera Tudela en este volumen), quien ofrece un conjunto de figuras y de conflictos que encarnan el tiempo inmóvil de Lima, para González Prada la capital peruana se instala en un tiempo en el que no se avanza sino se retrocede, pues la urbe vive un prolongado proceso de descomposición: «vale tanto como una ciudad europea de tercer o cuarto orden. Tiene fisonomía vetusta, aire de cosa exhumada, aspecto de una Pompeya medieval. Aquí se asfixia el hombre organizado para respirar un ambiente moderno» (1933, p. 162). Para el autor, el pasado colonial de Lima, presente en su estructura urbanística y sus formas sociales, es el culpable de esas características anacrónicas. De esa perspectiva surgen dos problemas distintos: a) ¿es acaso posible que una ciudad renuncie a su tradición y memoria?, ¿cómo construir una ciudad sin pasado? Implícitamente, el ensayista está proponiendo la destrucción de una forma de sociabilidad, pero no detalla el proyecto urbanístico del porvenir; b) durante la última década del siglo XIX y las dos primeras del siglo XX, ¿fue Lima realmente una ciudad congelada en el tiempo?

El complejo y multifacético proceso de modernización de Lima entre 1895 y 1919 remite a una sociedad con una ciudadanía política restringida, pero donde las experiencias culturales empiezan a ser cada vez más transgresoras y liberadoras. La difusión de novedosos medios de comunicación, la multiplicación de periódicos y revistas, la aparición de flamantes espacios de sociabilidad, la práctica de nuevos deportes, el arribo del cinematógrafo, el incremento de las casas de tolerancia y de los fumaderos de opio, constituyen procesos que, en la lectura de Fanni Muñoz (2001), contribuyen a configurar una élite modernizadora, opuesta al criollismo tradicional defendido por una élite conservadora. Aunque la república de notables impone, mediante políticas de higienización y represión penal, formas de control sobre la población urbana popular, esta conoce la prédica anarquista y promueve la emergencia de nuevos sujetos sociales: obreros, estudiantes y mujeres profesionales. Durante las dos primeras décadas del siglo, se vive un significativo crecimiento demográfico fortalecido por la inmigración extranjera, principalmente asiática. Finalmente, el tranvía eléctrico y los automóviles posibilitan una mejor circulación y una mayor articulación entre la ciudad tradicional y los barrios aledaños. Como tantas veces en la historia limeña, esta ola de modernización crea una pátina de modernidad frágil y parcial.

Este proceso ocurre ante los ojos de González Prada, pero este lo descarta con una frase y una imagen desoladoras:

> Con la ridícula modernización de sus antiguallas inmodernizables y las nuevas casas de estilo rastá, nuestra capital es una vieja verde que se figura estar muy chic y a la moda con su traje de segunda o tercera vida, sus perifollos descoloridos y su relente a moho disuelto en naftalina (1933, p. 163).

La ciudad-mujer, ansiosa de ocultar vanamente sus años y su verdadera naturaleza tradicional bajo un traje moderno, se convierte en objeto de burla despiadada. Solo cabe condenar una modernización considerada como una pose femenina vacía, un signo hueco e incapaz de transformar las estructuras socioculturales coloniales.

Retomando la distinción propuesta por Gonzalo Portocarrero para la escritura de nuestro ensayista, podemos concluir que en el discurso sobre Lima asistimos a la irrupción de un goce satírico, una pulsión cruel y soberana por medio de la cual se desestabilizan los principios de la lucidez crítica que caracterizan a otros trabajos del autor (2006, p 142). A diferencia de Melgar Bao, quien sostiene que el discurso sobre Lima del ensayista configuró «una modernización negada, una modernidad ausente» (2006, p. 167), consideramos que su genio satírico le impide apreciar las posibilidades de una modernización del subdesarrollo, ajena al modelo europeo, caro al escritor libertario. Negar en bloque el nuevo proceso urbanístico, plagado de problemas, pero también de oportunidades, significó quedar atrapado dentro de las imágenes coloniales de la ciudad tan arraigadas en el propio discurso criollo que él mismo pretendía combatir. La obsesión por el pasado termina ocultando el futuro, la ira contra los fantasmas coloniales esconde también el miedo a un futuro diferente al soñado.

Bajo otro horizonte cultural y con una intención pragmática diferente vuelven a reaparecer las arraigadas imágenes de la tradición satírica anticolonial: la impostura, el oportunismo y la corrupción. Su escritura se ve dominada por el retorno de lo reprimido; aquellos significantes y sus contenidos, expulsados por la conciencia y la racionalidad modernas, asaltan y dominan el discurso de González Prada. En tanto él hunde el estilete en los males transhistóricos (psicológicos y espirituales) de la ciudad, un grupo de escritores empieza a ofrecer una narrativa con visos historicistas de Lima (Carlos Prince, Pablo Patrón y Enrique A. Carrillo). Mientras el furibundo ensayista prolonga las continuidades, otros empiezan a proponer un nuevo umbral que permite apreciar las rupturas desde la historia y la nostalgia.

En los ensayos gonzalezpradianos, la mujer criolla limeña condensa y encarna las características y los vicios de la capital: ignorancia, frivolidad, veleidad; ella cumple funciones meramente reproductivas, pero simultáneamente es una peligrosa fuente de placer sexual. En los ensayos, la mujer aparece como aliada del sacerdote. En la conferencia «Las esclavas de la Iglesia» (1904), incluida en *Horas de lucha*, el binomio mujer/sacerdote no solo se basa en una relación espiritual y moral sino, principalmente, en un lazo carnal y amoral. El guía espiritual conduce fervorosamente a la mujer al reino de la corrupción moral, ya que ella es débil de mente y manipulable. De este modo, la mujer representada en sus textos carece de voluntad y está sometida a los deseos del confesor y del marido.

La jerarquía sexual de la Iglesia se difunde en la sociedad y provoca que los católicos varones consideren a sus esposas como «la primera en la servidumbre, a no ser una máquina de placeres, un utensilio doméstico» (González Prada, 1924, p. 88). En consecuencia, «la elevación moral de un hombre se mide por el concepto que se forma de la mujer: para el ignorante y brutal no pasa de ser una hembra, para el culto y pensador es un cerebro y un corazón» (1924, p. 88). Nótese cómo para el hombre culto, la mujer recupera su dualidad (racional/sentimental) y la plenitud de su humanidad en una relación afectiva horizontal. Según el prosista, el progreso y la digna actitud de los varones redimirán en última instancia a la mujer y obtendrán la plena igualdad formal de ambos sexos y un equitativo acceso al control político. Mientras tanto Lima, en tanto sinécdoque de la mujer, oscila entre la aparente masculinidad de los militares y las falsas promesas de los políticos. Por ello, la ciudad capital es un objeto manipulable al deseo del dominador de turno y tiene como insignia la (in)moral religiosidad.

No obstante, la mujer también es agente de su propia libertad sexual. Ella ingresa al espacio público de la ciudad y se desplaza sin ataduras por diversos ámbitos sociales; por ello, es responsable de la multiplicidad racial. En el texto denominado «El Lima antiguo», se afirma: en la capital «abundan los mulatos, pues, merced a una aberración étnica las blancas han tenido inclinación a mulatos y negros» (González Prada, 1945, p. 218). Una ciudad degradada porque el deseo sexual está desenfocado y la mujer de la élite no busca reproducir su propio grupo, sino su propia satisfacción sexual que, finalmente, contribuye con las mezclas raciales.

La visión del ensayista sobre la mujer es maniquea y descalificadora, pues para él la mujer criolla es aliada de las instituciones tradicionales (Iglesia católica) y se halla «contaminada» por los sectores afrodescendientes que sustentan el orden oligárquico. En sus ensayos y su poesía satírica, la mujer criolla es agente del mal moral y agente reproductor de las formas sociales y de las ideas religiosas coloniales. No obstante, en algunos ensayos se concibe la esperanza de la mujer del futuro: libre, racional y emancipada del sacerdote; en contraposición, en su poesía no-satírica predomina la mujer incorpórea y ahistórica, con virtudes ideales como la fidelidad y la humildad.

En los textos de González Prada, el carácter del cuerpo popular nos remite directamente a la estructura del carnaval: el mundo al revés, el predominio de la carne, los excesos en la comida y en el coito. Desde el siglo XVII, Lima fue configurada como una ciudad en perpetuo carnaval. Sin embargo, la fuerza regenerativa de la cultura cómico-popular y la ambivalencia del registro de lo grotesco no lograron sobrevivir incólumes después de la hegemonía de los discursos ilustrados, racionalistas y positivistas. En los textos del ensayista encontramos solamente los restos de un discurso carnavalesco que funciona meramente como un archivo de imágenes juzgadas negativas y degradantes. No se trata de provocar la risa liberadora del carnaval, sino de crear una conciencia de rechazo hacia ciertas facetas abyectas de la ciudad de Lima.

En el artículo «Nuestros ventrales» de *H. L.*, sostiene lo siguiente: si en alguna parte del globo preguntaran «¿qué harán ahora en Lima?, […] nosotros no vacilaríamos en contestar: lo que en Lima hacen ahora es comer» (González Prada, 1924, p. 303). Por otro lado, con un enfoque más equilibrado insiste en el contraste entre estos suculentos banquetes y la miseria de la mayoría:

> Ese banquetear de Lima (digamos de una fracción limeña) contrasta con la miseria general del país, da la falsa nota de regocijo en el doloroso concierto del Perú, es un escarnio sangriento a los millares de infelices que tienen por único alimento un puñado de cancha y unas hojas (1924, pp. 304-305).

Dentro de las representaciones convencionales occidentales, el corazón es el lugar de los sentimientos, el lugar de la intensidad afectiva. Desplazar el corazón al vientre es una operación de inversión con carácter denigratorio que encontramos en un comentario sobre el golpe de Estado sufrido por Billinghurst en el artículo «La gran farsa» del libro *Bajo el oprobio* (*B. O.*): «Esas multitudes que tanto le debieron, permanecen impasibles, manifestando que el pueblo de Lima sabe amar con el vientre, mas no con el corazón» (González Prada, 1933, p. 48). Amar con el vientre señala, nuevamente, una inversión de la naturaleza humana, una incapacidad de elevarse sobre la necesidad básica de la pitanza. Es la derrota de la trascendencia y el triunfo de la mera materialidad. Esta imagen no era exclusiva del agudo intelectual. Anteriormente el positivista Joaquín Capelo, en su célebre trabajo *Sociología de Lima* (1895-1902), identificaba a los parásitos como un importante sector social caracterizado por la búsqueda de la exterioridad decente, «ya que otra no cabe desear, para un espíritu sin ideales y para un corazón sin virtudes. Hombre estómago únicamente cree que la vida es un fin y su objeto el placer» (1973, p. 143). La categoría descriptiva de hombre-estómago y la «exterioridad decente» se entroncan con las diatribas gonzalezpradianas.

En otro airado artículo, «Comer y callar» (*B. O.*), nuestro ensayista combina la primacía del estómago con la naturaleza servil. Los limeños, debido a una operación de deshumanización, son comparados con caballos dispuestos a soportar todo con tal de asegurar su ración de pienso. «Aquí no hay más que atiborrar a las gentes para verlas tranquilas, felices y mudas» (González Prada, 1933, p. 110). Esa pasividad, felicidad y silencio crean las condiciones para la opresión gozosa. Para el autor, el limeño criollo goza con la transgresión y también disfruta del dominio del amo que satisface sus necesidades elementales.

Como hemos visto en la sección anterior, una de las descalificaciones del libelista a la oligarquía criolla proviene de una acusación racialista: desde el Virreinato los sectores hegemónicos limeños están mezclados social y sexualmente con los esclavos y los afrodescendientes. En consecuencia, la sociabilidad de ambos compartía no solo espacios comunes, sino también formas y hábitos culturales muy arraigados. Paradójicamente, este intelectual parece anhelar en «El Lima antiguo» la distinción propia de la sociabilidad burguesa y la capacidad de autocontrol de las pasiones.

> Los comensales de etiqueta bebían en un solo vaso y se imaginaban superar a Lúculo cuando se atiborraban de puchero, tamales, sebiche, caucau y chicha de maní donde los saraos de las casas grandes solían concluir en tambarrias con tonadas de bozales, golpes de cajón, danzas del vientre, echadas de cintura… y no sabemos si apagado de luces para escoger parejas en la oscuridad (González Prada, 1945, p. 30).

La transición de los excesos de la comida al desenfreno sexual está planteada como inevitable y frecuente entre los limeños. En consonancia con la tradición colonial, las figuras de una Lima hipersexualizada abundan en la obra de González Prada. Quizá la estampa más recurrente sea la del sacerdote libertino que se aprovecha de las mujeres que se confiesan con él. Ora en la ciudad, ora en

el campo, los curas son depredadores sexuales encubiertos bajo la sotana y protegidos por su institución y la fuerza de las costumbres. En su registro hiperbólico, el autor sostiene que, para las limeñas, un desliz sexual con el cura no es considerado pecado. Nuevamente este es un rasgo proveniente del pasado.

En su descripción de la Lima colonial sentencia:

> Concupiscencia, no amor. Acaso florecerían idilios a lo Pablo y Virginia o tragedias a lo Julieta y Romeo; pero Lima en general presentaba el caso de una sociedad enferma de erectismo crónico. Y en vez de curarse, las gentes agravan su mal: en la casa, con los olores cálidos y violentos y las comidas excitantes; en la calle, con el meneo tentador de las caderas femeninas; en el templo, con el afrodisíaco perfume del incienso. Casados y solteros, sacerdotes y laicos, virreyes y cargadores, todos giraban alrededor del falo (1945, p. 22).

En la Lima contemporánea denuncia un frecuente convenio tácito: «la mujer, a iglesias y sociedades piadosas; el hombre, al garito, al lupanar o al retrete de su concubina» (1924, p. 254). El resultado es el mismo: el desenfreno sexual para ambos. En estos textos abunda el estilo grotesco con sus mecanismos de exageración, profusión y exceso, pero completamente subordinados a una crítica moral racionalista. No se trata de la celebración del principio material y el regocijo ante la universalidad de la comida y el sexo en abundancia como medios de instaurar un mundo al revés, sino de las pulsiones de un discurso obsesivamente alimentado de las imágenes del carnaval para desacreditarlas y presentarlas como fragmentos inconexos de una sociedad y cultura que se pretende desterrar.

Las imágenes de una cultura cómico-popular propias de una visión carnavalizada, sobreviven en la obra de González Prada, pero ya han perdido su primigenio sentido. Solo sirven para condenar las formas de la sociabilidad y las conductas del pueblo, muchas veces en alianza con la oligarquía criolla. Él se enfrenta a un conjunto de instituciones y prácticas socioculturales limeñas integradas a una tradición presente desde la colonia. El ensayista busca destruir mediante la palabra inflamada estas figuras del pasado. ¿Lo consigue? Él mismo vive atrapado en esa Lima criolla que detesta, pero no duda en defender su ciudad aun con riesgo de su vida; y la ciudad ocupada por el enemigo chileno será una herida simbólica permanente. En toda su obra hay ira y desdén por la Lima oligárquica y criolla, pero también imágenes desvaídas de una ciudad futura capaz de albergar al hombre moderno, racional y libre, y a la mujer educada y emancipada.

Como ya hemos visto por citas anteriores, el libro póstumo, *Bajo el oprobio*, escrito en 1914, durante la dictadura de Benavides, reúne un conjunto de textos agudos, de una virulencia extrema. En el ensayo «El núcleo purulento» consagrado a Lima, se destaca que de su seno brotan y se expanden los «gérmenes patógenos»; estos «malean» a quienes la habitan cualquiera sea su origen (1933, p. 168); la provincia vive fascinada con la capital y confiando ingenuamente en que la regeneración nacional provendrá de la juventud limeña (pp. 170-171). Grave equívoco, pues «la desinfección nacional no puede venir del foco purulento: la acción necesaria y salvadora debe iniciarse fuera de Lima para redimir a los demás pueblos de la odiosa tutela ejercida por los grupos de la capital» (p. 171). Ojo avizor el de González Prada pues anuncia el papel central de los futuros escritores de provincia en el campo letrado (Valdelomar, Vallejo, entre otros), la figura de Haya de la Torre y las futuras migraciones que transformarán la capital. La esperanza del ensayista radical en las provincias también presupone rezagos de un pensamiento romántico: la sociedad urbana como agente de corrupción, el hombre del campo como sujeto libre y moral, y la naturaleza como espacio de purificación y regeneración sociales.

En la propia nominación de la ciudad se encuentra el eje de la impostura. La denominación «Ciudad de los Reyes» encierra una terrible ironía: remite a una «población misérrima donde un presidente o virrey de medio pelo gobierna en una corte de libertos o manumisos encastados con franceses, alemanes, nipones, italianos, chinos, etcétera» (1933, p. 169). Nótese el eje del campo semántico de la esclavitud como símbolo de la identidad limeña y la visión negativa de la diversidad cultural y el mestizaje de los limeños.

Una forma extrema de la impostura es la copia mal hecha, el deseo abortado y ridículo de ser lo que no somos. Incluso en el ámbito político, no somos ni grandes ni genuinos; por ello, en el ensayo «El caporalismo» González Prada declara: «No existiendo en el Perú la carne para formar el césar o gran tirano clásico, tiene que surgir el tiranuelo de pacotilla, el coronel apache, el rata con charreteras, el troglodita galonado, más bien dicho, el caporal» (1933, p. 81). Sarta de agravios dirigidos contra Benavides, pero también contra Piérola, dos caudillos militares a quienes él detestó: no les concede siquiera el nombre de tiranos. Cabe sumar a lo anterior que una concepción presente durante todo el proceso intelectual de nuestro autor fue la estrecha correlación entre la vida y las ideas de sus héroes o adversarios. Para él existía una profunda imbricación entre la vida privada y los actos públicos de un personaje. Por ello, cuando elogió o cuando atacó con virulencia jamás dejó de mencionar el sustrato personal de las ideas, la historia íntima del personaje.

El procedimiento de la impostura se observa también en la dimensión social: los florecientes clubs de la época y la longeva afición taurina son malas copias y gustos aborrecibles de sociedades dominadas por el esnobismo. En «El núcleo purulento» de *B. O.*, encontramos una de las tantas frases retóricas que condensan, mediante un trío de imágenes, un argumento. Así se revela nuestra inserción en el mercado mundial de la época: «Vendedores de cobre, algodón y azúcar, compradores de manufacturas chillonas, baratijas de bazar aldeano y novelones de Montépin y compañía» (1933, p. 161). Somos meros exportadores de materia prima que compramos productos de calidad dudosa y brillo falso. En síntesis, intercambiamos trabajo y naturaleza por apariencia y diversión.

Uno de los aspectos más lúcidos y con mayor vigencia de la crítica gonzalespradiana sobre la ciudad es el conceptuar la corrupción como una consecuencia lógica y no un mero accidente de una sociedad regida por una articulación asimétrica con el capital extranjero, la cual termina deshumanizando a los ciudadanos: «la corrupción corre a chorro continuo […] los hombres se han convertido no solo en mercenarios sino en mercaderías» (1933, p. 167) «Admira que en las cotizaciones de la Bolsa no figure el precio corriente de un ministro, de un juez, de un parlamentario, de un regidor, de un prefecto, de un coronel, de un periodista» (p. 168). Todo tiene un precio en una sociedad que empieza a abandonar los vínculos sociales tradicionales y se embarca decididamente en el sueño moderno de la libre circulación de personas, ideas y valores.

En síntesis, la visión de Lima como escenario privilegiado de la impostura posee tres vectores entrelazados: a) la naturaleza falsa y oportunista de los limeños; b) la condena a una modernización considerada una pose vacía, un signo hueco incapaz de transformar las estructuras socioculturales coloniales; y c) la identificación de un incipiente sistema capitalista que refuerza y se nutre de las características de los limeños. La denuncia de la descomposición moral se convierte explícitamente en un llamado a la provincia e implícitamente en una crítica al sistema socioeconómico, pero las arraigadas imágenes culturales del pasado terminan bloqueando las salidas.

3. La experiencia radical y anarquista en la prensa

Como la mayoría de escritores del siglo XIX, González Prada mantuvo una intensa actividad en la prensa periódica de su país. Durante su viaje europeo, frecuentó círculos de librepensadores y de

anarquistas; por ello, retorna imbuido de ideas de ambas ideologías. Su presencia mediante seudónimos o solamente sus iniciales será muy frecuente en la prensa limeña vinculada con esas doctrinas, sobre todo, durante los últimos años de 1890 y la primera década del siglo XX.

Después de la Guerra con Chile y durante el segundo militarismo, él colabora con *La Revista Social* (1885-1888), *La Luz Eléctrica* (1886-1895), que publicó en varias ediciones su célebre «Discurso en el Politeama», *El Radical* (1889), órgano del Club Literario, *La Integridad* (1889-1895), dirigida por Abelardo Gamarra y vinculada a la Unión Nacional (Pereyra, 2009).

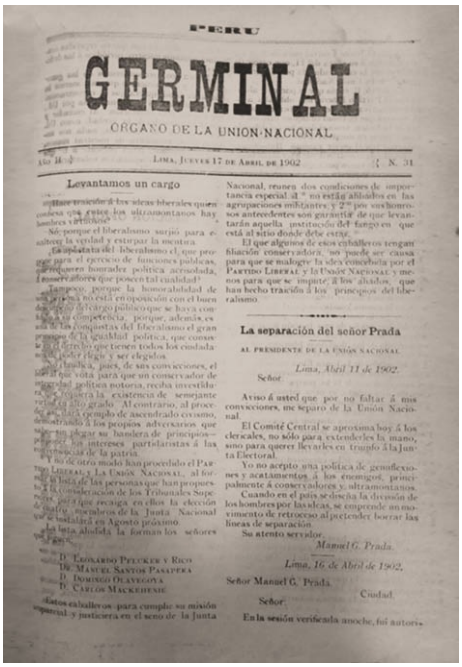
Hilario Melgarejo (2018) ha establecido los vínculos entre Christian Dam y González Prada. Dam, masón y dentista egresado de la Universidad de San Marcos, funda la publicación periódica *El Libre Pensamiento* y la Liga de Librepensadores del Perú el año de 1897. Esta Liga invita por su primer aniversario a González Prada a dictar una conferencia el 28 de agosto de 1898 titulada «El librepensamiento en acción», pero el gobierno de Piérola impide que se realice el acto.

Posteriormente, aparece *Germinal* el 1° de enero de 1899, cuyo nombre con evidentes tintes zolianos expresa la voluntad de un renacimiento sociopolítico del Perú. El nuevo orden permitirá el progreso moral en la sociedad; en este contexto, el periodismo crítico gozará de independencia y trabajará con seriedad. Su línea política fue de oposición al gobierno de Piérola y de denuncia de sus acuerdos políticos y comerciales. Además, esta publicación se caracterizó por un marcado anticlericalismo.

Germinal conjugó los ideales del radicalismo, el higienismo, el librepensamiento y la defensa de la inmigración europea «vigorizadora». Tuvo una periodicidad semanal (salía los sábados), contenía 8 páginas, el ejemplar costaba cinco centavos y estuvo en circulación hasta 1902 con no pocas interrupciones. Fue el órgano de la Unión Nacional, partido presidido por González Prada; si bien es prensa partidaria, se proyecta más allá como espacio para el pensamiento crítico y la denuncia social. El contenido regular del periódico consistía en un editorial, artículos de índole política o de carácter más informativo («Regeneración por la higiene», «La lucha contra el alcoholismo»), las secciones fijas «Gacetilla» (textos de opinión sobre la coyuntura política) y «Ecos de la semana» (recuento de eventos sociales y hechos diversos en el Perú, así como noticias destacadas de otros países). A lo anterior se suman las ocasionales secciones «Variedades» (columnas de autores invitados) y «Literatura» (artículos sobre literatura adaptados o traducidos, como «Michelet y la patria francesa»). También incluía selecciones de la prensa de Arequipa, Trujillo y una sección de «Correspondencias» con otras ciudades del interior. Casi no tenía publicidad, excepto avisos de venta de libros, como *Rasgos de pluma* de Abelardo Gamarra o de *El Diario de Buenos Aires*, revista ilustrada. González Prada publicó muchos textos de coyuntura política y también varios poemas, entre ellos la célebre letrilla satírica «Perinola» (6, p. 48), en la que se burla de su rival Piérola.

La abrupta renuncia al periódico de González Prada en 1902 significó un punto de inflexión en el estilo de enunciación de los artículos: los discursos y réplicas con la contundencia y beligerancia propias del anarquista peruano, que recuerdan la retórica empleada en el discurso en el Politeama (notorias sobre todo en los editoriales, notas de prensa y la sección «Gacetilla») dieron paso a una postura más conciliadora y contradictoria con los supuestos principios del partido radical (Rosario, 2010). Esta separación de la publicación fue anunciada mediante carta abierta (*Germinal*, *II*[31], 17 de abril de 1902), en la cual señalaba como motivos su rechazo hacia la nueva alianza entre la Unión Nacional y el Partido Liberal, negándose categóricamente a aceptar «una política de genuflexiones y acatamientos á los enemigos, principalmente á conservadores y ultramontanos». En esta carta él

ratifica su repudio al clericalismo y sus aliados, y marca su transición del radicalismo y el libre pensamiento hacia el anarquismo libertario.



PERU

GERMINAL

ORGANO DE LA UNION NACIONAL

Año II. | Lima, Jueves 17 de Abril de 1902 | N. 31

Levantamos un cargo

Hace traición á los ideas liberales quien cedes que entre los ultramontanos hay hombres ilustrados?

Nó; porque el liberalismo surjió para esclarecer la verdad y estirpar la mentira.

La bandera del liberalismo es el que proclama para el ejercicio de funciones públicas, no quiere honradez política acreditada, sino conservadores que poseen tal cualidad!

Tampoco, porque la honorabilidad de un hombre no está en oposición con el buen desempeño de cargo público que se haya confiado á su competencia, porque, además, es una de las conquistas del liberalismo el gran principio de la igualdad política, que consagra el derecho que tienen todos los ciudadanos de poder elegir y ser elegidos.

La República, pues, de sus convicciones, el que votá para que un conservador de mayor calidad política notoria, recha investidura, es negarse la existencia de semejante [illegible] alto grado. Al contrario, al proceder así, dará ejemplo de ascendrado civismo, demostrando á los propios adversarios que saben pagar su bandera de principios—[illegible] los intereses partidaristas á las necesidades de la patria.

Y no de otro modo han procedido el Partido Liberal y La Unión Nacional, al formular la lista de las personas que han propuesto á la consideración de los Tribunales Superiores, para que recaiga en ellos la elección de [illegible] miembros de la Junta Nacional que se instalará en Agosto próximo.

La lista aludida la forman los señores siguientes:

D. Leonardo Pflucker y Rico
De Manuel Santos Pasapera
D. Domingo Olavegoya
D. Carlos Mackehenie

Estos caballeros—para cumplir su misión especial—y justiciera en el seno de la Junta Nacional, reunen dos condiciones de importancia especial, 1.° no están afiliados en las agrupaciones militantes, y 2.° por sus honrosos antecedentes son garantía de que levantarán aquella institución del fuego en que está al sitio donde debe estar.

El que algunos de esos caballeros tengan filiación conservadora, no puede ser causa para que se malogre la idea concebida por el Partido Liberal y la Unión Nacional y menos para que se imputé á los citados, que han hecho traición á los principios del liberalismo.

La separación del señor Prada

AL PRESIDENTE DE LA UNIÓN NACIONAL

Lima, Abril 11 de 1902.

Señor.

Aviso á usted que por no faltar á mis convicciones, me separo de la Unión Nacional.

El Comité Central se aproxima hoy á los clericales, no sólo para extenderles la mano, sino para querer llevarles en triunfo á la Junta Electoral.

Yo no acepto una política de genuflexiones y acatamientos á los enemigos, principalmente á conservadores y ultramontanos.

Cuando en el país se diseña la división de los hombres por las ideas, se comprende un movimento de retroceso al pretender borrar las líneas de separación.

Su atento servador.

Manuel G. Prada.

Lima, 16 de Abril de 1902.

Señor Manuel G. Prada.

Ciudad.

Señor:

En la sesión verificada anoche, fui autorizado

Imagen 3. *Germinal*, *II*(31), 17 de abril de 1902.

A pesar de la importancia capital de *Los Parias* en la historia de las ideas en el Perú, ha merecido todavía muy pocos estudios, destacan entre ellos, un artículo de Joël Delhom (2001), una sección del libro de Gabriela Machuca (2006) y la tesis de Jesús Ballivian (2011). Fue un periódico gratuito que apareció en marzo de 1904. De cuatro páginas, se distribuía entre obreros, artesanos, estudiantes e intelectuales; tenía periodicidad irregular y salía bajo la dirección del artesano de joyas y comerciante Pedro Pablo Astete. Sin embargo, fue González Prada el principal impulsor intelectual del proyecto, debido tanto a su conocimiento de las ideas anarquistas y libertarias como a sus vínculos con los intelectuales radicales de la época. La cabecera de *Los Parias* incluía el lema «Por la redención social», la publicación circuló entre la clase trabajadora peruana, convirtiéndose así en el primer medio impreso del país en adherirse abiertamente a la ideología anarquista. De este modo, forjó una estrecha relación con el desarrollo de la lucha de los movimientos obreros y sus organizaciones sindicales, como la antigua Sociedad de Panaderos Estrella del Perú, fundada en 1887 por Manuel Caracciolo Lévano (ver Liendo en este volumen) o nuevos grupos organizados de trabajadores mineros en Cerro de Pasco. En su labor política pedagógica, insistió en la difusión de los derechos de los trabajadores y en la huelga general como estrategia para luchar contra la dominación social.

Si bien fue propuesta inicialmente como una publicación transitoria, su distribución terminó extendiéndose hasta 1910, cuando su actividad se interrumpe por falta de recursos económicos; no obstante, durante sus dos primeros años su tiraje alcanzó picos de entre 3000 y 6000 ejemplares, más del doble de la distribución usual de otras publicaciones de la época (Ballivian, 2011). Al final de cada número se incluía una breve nota:

> Esta hoja no sirve de vehículo a personales ambiciones ni está vendida al oro burgués. Cuenta, para sostenerse, solo con las erogaciones voluntarias de aquellos que, preocupándose de la futura suerte de la humanidad, quieran contribuir a preparar el grandioso día de la aurora social, ayudándonos con nuestra propaganda[148].

«Oro burgués» y «aurora social» son imágenes típicas de la prensa anarquista del periodo en diversas partes del mundo: la batalla del presente contra el orden socioeconómico capitalista y la promesa de una emancipación social de todas las clases.

Aunque la mayoría de los que colaboraba económicamente con la revista empleaba siglas o seudónimos, se puede constatar que importantes personajes del librepensamiento aparecen en la lista de los suscriptores, como Cristian Dam y Francisco Loayza, ambos ligados a la publicación ilustrada de carácter anticlerical *Fray K. Bezón* (1907-1910)[149]. Estas «erogaciones voluntarias» se publicaban al final de cada número, entre ellas se puede mencionar también a la denominada Lista de Juventud Roja y a listas de donantes de Arequipa y Cerro de Pasco[150].

La prueba más contundente de los vínculos entre Francisco A. Loayza, abierto simpatizante del Partido Liberal de Augusto N. Durand, y el declarado anarquista González Prada se encuentra en las consecuencias de la conspiración del Partido Demócrata contra el presidente Leguía en mayo de 1909. Este intento fracasa y varios seguidores del caudillo Nicolás de Piérola son apresados en Lima. Días después, Loayza, en la revista *Fray K.Bezón*, explica cómo se rompió el pacto entre los liberales y los demócratas y concluye que el Partido Liberal no ha participado de esta conspiración y, en consecuencia, la prisión contra sus miembros es injusta. Sin embargo, el gobierno asalta las oficinas de esta revista ilustrada y detiene a Loayza, director propietario. Posteriormente, Manuel González Prada extiende una fianza, firmada el 19 de junio de 1909, y en ella solicita la excarcelación de Loayza, lo que finalmente se consiguió[151]. En *Fray K.Bezón* se publican varios poemas y artículos de González Prada; además, sus páginas anuncian frecuentemente los libros publicados por él. Este estrecho vínculo entre esta revista ilustrada y el pensador libertario se corrobora con el homenaje que recibe en el núm. 93 del 7 de noviembre de 1908.

Imagen 4. *Fray K.Bezón*, 49, 1908, p. 1.

Imagen 5. ***Fray K.Bezón,*** **6, 1907, p. 1.**

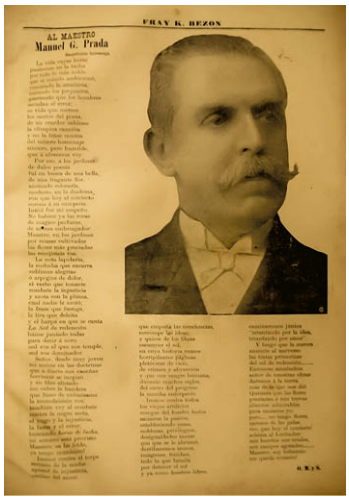


Imagen 6. ***Fray K.Bezón*****, 93, 1908, p. 5.**

Imagen 7. ***Fray K.Bezón*****, 152, 1910, p. 7.**

Como en otros países del Cono Sur, la influencia de activistas de origen italiano es significativa en la publicación anarquista *Los Parias*. En su recuento de los personajes de la revista, Ballivian menciona a Pietro Ferrari, quien tradujo varios textos del italiano al español; a Angel Origgi Galli, que financió parte de esta publicación y creó una red de soporte económico entre los simpatizantes y contribuyó con diversos textos; a Alfredo Baldessari, colaborador en la producción y distribución, y a Glicerio Tassara, autor de varios textos (2011, pp. 29-30, 34).

Las colaboraciones de González Prada en *Los Parias*, firmadas con los siguientes seudónimos: Luis Miguel, L.M., S.D., y D.S. (Sánchez, 1986, p. 364), muchas veces fueron el artículo principal, el que abría la primera columna. La mayoría de textos cumple con las siguientes tareas: difusión de ideas, propaganda política y ataque feroz a sus adversarios mediante un lenguaje sencillo, frecuentemente con pasajes humorísticos de grueso calibre (sobre todo en artículos anticlericales), prueba indiscutible de la versatilidad y la elevada conciencia estilística de nuestro autor. Publicó textos políticos doctrinarios, poemas, epigramas, diálogos satíricos, traducciones, notas críticas y bibliográficas, y aforismos seleccionados de otros autores, que él admiraba como Jean-Marie Guyau.

Los Parias desarrolló una labor pedagógica política significativa entre la población letrada de Lima, y también vinculó a sus lectores con las nuevas voces de intelectuales y escritores europeos: incluyó fragmentos y referencias de Max Nordau, Taine, Anatole France, Bakunin, Kropotkin, entre muchos otros. Adicionalmente, informaba mediante los cables de noticias de la agitación anarquista y las huelgas en diversas partes del mundo, por ejemplo, Italia, España, Argentina, entre otros.

Uno de los textos más populares de González Prada en *Los Parias* fue su discurso de mayo de 1905, titulado «El intelectual y el obrero»; apareció en el número decimocuarto de la publicación y luego fue incluido en *H. L*. En ese texto, concluyó que la propiedad es el asesinato. Por otro lado, en «Socialismo y Anarquía» (publicado con el título «Después de la fiesta» en *Los Parias*, 25, junio de 1906), traza con visión de futuro la diferencia entre socialismo y anarquía:

> Los libertarios deben recordar que el Socialismo, en cualquiera de sus múltiples formas es opresor y reglamentario, diferenciándose mucho de la Anarquía, que es ampliamente libre y rechaza toda reglamentación o sometimiento del individuo a las leyes del mayor número[152].

El vínculo de *Los Parias* con la Liga de Librepensadores ha sido destacado por Hilario Melgarejo: varios de sus colaboradores habituales eran miembros de la Liga, como Glicerio Tassara, Carlos del Barzo, Alfredo Baldassari, Pedro Pablo Astete (2018, p. 186). Como es bien conocido, esta publicación buscó una articulación real entre un grupo de intelectuales y los activistas del naciente movimiento obrero en el Perú. En «Antipolíticos» (*Los Parias*, 35, junio de 1907), nuestro ensayista clama «Desheredados del Perú, uníos todos» y ratifica su confianza en la invencibilidad de una huelga de toda la comunidad de trabajadores, que se impondría sobre guardias civiles y soldados.

En síntesis, el anarquismo de González Prada enarbola las banderas generales de este movimiento político internacional: niega leyes, religiones ejércitos y nacionalidades; enaltece la potestad del individuo; propone la abolición del Estado; divide el mundo en dos patrias: la de los ricos y la de los pobres; alienta la emancipación de todas las clases y rechaza la perspectiva socialista de una revolución exclusivamente obrera; defiende los atentados terroristas, como medio de lucha política contra el despotismo; propone la huelga general y armada para luchar contra el capitalismo; condena la propiedad privada y desprecia tanto la voluntad de mando como la servil obediencia.

Consciente de la enorme brecha de los ideales del anarquismo y el desarrollo social del Perú, concede que se requiere de una serie de revoluciones parciales acordes a la singularidad de cada sociedad. En las naciones sudamericanas más rezagadas se necesita una revolución religiosa, política y social. Por ello, «el anarquista deba ser irreligioso, batallador y anticlerical agresivo» («El deber anárquico», 1986, p. 242).

En «El comienzo» se observa un tono esperanzador respecto del avance de la celebración del primero de mayo en el Perú, fecha conmemorada «no solo en Lima sino en algunas otras ciudades o pueblos de la República». Sin embargo, destaca la contradicción entre los discursos internacionalistas, la bandera roja y la música y los versos del himno nacional. Esta celebración prueba que «todo el pueblo no es la canalla venal de los tabladillos eleccionarios; que hay una gran

parte sana y deseosa de orientarse hacia algo nuevo y fecundo» (1986, p. 255). Nótese este juicio positivo de una fracción del pueblo, que distingue este nuevo periodo ideológico.

En sus textos de este periodo, el anarquista limeño celebra a diversas figuras y mártires internacionales del anarquismo, entre ellos a la activista Luisa Michel. Cabe destacar que frente a su anterior antihispanismo, surge la reivindicación de otra España, una delineada por hombres y mujeres que luchan contra la monarquía —hay varias alusiones a Pi y Margall (a quien conoció personalmente en España) y a Fermín Salvochea, le dedicó una emocionada semblanza—.

Gradualmente, esta militancia en pro de la revolución anarquista y este activismo desafiante en prensa van decayendo. Delhöm establece con precisión que el ensayista ejerció una «influencia directa en el incipiente movimiento anarquista» durante el periodo de octubre de 1904 a julio de 1909 (2002, s.p). El primer intelectual moderno pierde las ilusiones o, como lo plantea elegantemente David Sobrevilla, «sucumbe al escepticismo». Finalmente, termina de director de la Biblioteca Nacional desde 1912 hasta su muerte, salvo durante el gobierno populista de Billinghurst. En esta calidad de funcionario público vuelve a enfrentarse a su antiguo rival, Palma.

4. La disputa con Palma y el campo literario

La disputa entre Ricardo Palma y Manuel González Prada es la más importante de entresiglos. El origen del conflicto no se reduce al incidente burocrático con tintes políticos de 1912: renuncia de Ricardo Palma a la dirección de la Biblioteca Nacional, apoyo de los civilistas al autor de las *Tradiciones* y manifestaciones de la élite letrada en contra de Leguía, aceptación de González Prada del cargo y presentación de un informe denunciando ciertas irregularidades en la administración anterior.

Este conflicto está imbricado con dos proyectos opuestos que pretenden obtener la hegemonía del campo literario y fijar los límites de ese espacio en la endeble nación peruana de las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del siglo XX. El Club Literario, después El Ateneo de Lima en 1885, y la Academia Peruana de la Lengua, instalada el 30 de agosto de 1887, son los espacios oficiales de la ciudad letrada donde la literatura es una actividad institucional auspiciada por los gobiernos y consagrada a un grupo privilegiado, incapaz de imaginar discursivamente una conciencia de lo nacional. Palma era el ícono de este proyecto que se negaba a romper las vinculaciones culturales con el pasado virreinal y con España. En contraposición a ellos, el Círculo Literario (1885-1891) regido por González Prada propone una literatura que ejerza una crítica sociopolítica en los marcos del radicalismo e intenta una representación de los invisibilizados sujetos y escenarios de la época (el indio y los Andes). Finalmente, exige la recepción de otras literaturas europeas y la ruptura plena con la cultura española.

Entre ambos escritores, se desarrolló una animadversión, que fue creciendo y se manifestó violentamente en variados textos de ambos. González Prada rompe los fuegos apelando a sus recursos oratorios en su «Conferencia en el Ateneo de Lima»: «arcaísmo implica retroceso: a escritor arcaico, pensador retrógrado» (1894, p. 22). Además, alude al conjunto de los románticos peruanos y a sus pactos con los sucesivos gobiernos: «quizá sufrimos dos calamidades: la protección oficial y desproporcionada al libro fósil o hueco, y el acaparamiento de los cargos públicos por las medianías literarias» (p. 33).

Dirigiendo sus baterías contra el producto artístico de su rival, declaró que «en la prosa reina siempre la mala tradición, ese monstruo engendrado por las falsificaciones agridulcetes de la historia y la caricatura microscópica de la novela». Más adelante, sentencia: «hay gala de arcaísmos, lujo de refranes y hasta choque de palabras grandilocuentes; pero ¿dónde brotan las ideas? Se oye ruido de

muchas alas; mas no se mira volar el águila». Estos son fragmentos de su célebre discurso en el Teatro Olimpo de 1888 donde la condena de la obra de Palma es ideológica y literaria. Indigna a don Manuel que la tradición tergiverse la historia; para una mentalidad positivista y cientificista como la suya, esta es un conjunto de acontecimientos serios y unívocos que deben enseñarnos los errores del pasado. Adicionalmente, como a todo racionalista, le perturban los monstruos, o sea, las formas híbridas imposibles de reducir a categorías claras y distintas. Por último, en el último discurso, se burla abiertamente de la poesía romántica peruana y de sus tardíos cultivadores, así sostiene que «al chubasco de las doloras, a la inundación de los sonetos sigue hoy la garúa de las poesías homeopáticas y liliputienses». Se refiere a la tendencia extendida de escribir dos cuartetos con rima asonante a imitación de Bécquer, entre los escritores de la generación romántica de Palma.

En un artículo anónimo publicado en *El Comercio*, el 3 de noviembre de 1888, Palma critica el discurso del Politeama y el del Teatro Olimpo. En ese texto calificaba la consigna «los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra» de «frase de chacales». Posteriormente, replicó a los sucesivos ataques recibidos con menciones indirectas: «detesto la crítica malévola e intransigente que, desdeñando las bellezas, goza en rebuscar lunares y aquilatar defectos» (en Matto de Turner, 1884). Quizá refiriéndose implícitamente a las maromas verbales de González Prada escribió: «no me gustan rodeos para expresar mi pensamiento, que los rodeos no son sino ampulosidad pretenciosa, rebuscamiento amanerado y hasta pobreza de idioma» (Palma, 1945, I, pp. 305-308).

Palma publica el folleto «La Biblioteca de Lima» en 1912 para contrarrestar las acusaciones administrativas, y —siguiendo a Mariano Lino Urquieta— califica a su rival de «Catón de alquiler» por aceptar el nombramiento de director de la mencionada institución. Paralelamente, Clemente Palma, hijo del tradicionista y director del semanario ilustrado *Variedades*, publicó el 16 de marzo de 1912 una caricatura titulada «El alma de los perros», que presentaba un ejemplar de *Pájinas libres* encadenado a la Biblioteca Nacional y un perro socarrón que le decía al libro: «Más libre soy yo, y eso que soy perro» (*Variedades*, 211, p. 337).

Imagen 8. Caricatura contra González Prada. En *Variedades*, 211, 1912, p. 337.

La disputa que hemos reseñado se proyectó en el tiempo más allá de los principales actores. La influencia literaria de González Prada fue decisiva en los jóvenes escritores que buscaban experiencias cosmopolitas y experimentar intensamente la modernidad, como Abraham Valdelomar

y César Vallejo. Por su parte, la figura de Palma fue canonizada por la Generación del 900, a través de la obra crítica de José de la Riva-Agüero y Ventura García Calderón.

Reflexión final

Los discursos, artículos y ensayos de González Prada constituyen un momento privilegiado en la historia de la literatura en el Perú, pues conjugan el nacimiento del intelectual y el ensayo moderno. En tanto intelectual, ingresa al espacio público y se enfrenta con las armas de la palabra escrita y el pensamiento crítico al orden social y a sus males institucionales. Es el primero en identificar tajantemente a Lima, como el centro que irradia la purulencia político-cultural sobre el Perú. En tanto ensayista, es un explorador de las posibilidades verbales de la prosa, sus ritmos internos y la fuerza semántica de la frase aforística con audaces metáforas y frecuentes tríadas.

La vasta y heterogénea obra de González Prada expresa dos etapas ideológicas bien definidas: radicalismo liberal y anarquismo libertario. Después de 1912 se intensifica su amargura y se solaza en la mera agresión verbal a sus enemigos. Sus ensayos, marcados en la estructura y en la retórica por la oratoria, crean la conciencia crítica nacional, devuelven valor político a la literatura y recuperan al indígena para el imaginario peruano, pero son incapaces de evitar el tradicional rechazo a la cultura popular afroperuana. Como intelectual, asimiló, recreó y fue mediador de diversos legados ideológicos (racialismo, librepensamiento, anticlericalismo, anarquismo) a los cuales les imprimió una formulación personal mediante una prosa artística, los códigos de la propaganda y ataque, y una elevada conciencia lingüística. Su legado se proyectó directa o indirectamente en diversos autores (Dora Mayer, José Carlos Mariátegui, María Jesús Alvarado, Víctor Raúl Haya de la Torre), que recuperaron la modernidad de su escritura y los problemas que exploró en clave ensayística. Después de González Prada, la crítica radical, como estrategia de comprensión de la sociedad peruana, adquirió plena legitimidad. Por ello, sus ideas y muchas de sus amargas diatribas contra nuestra historia y cultura conservan plena vigencia.

Bibliografía

Ballivian, Jesús O (2011). «Anarchism and the press in Lima: the case of *Los Parias*». Tesis de maestría, Universidad de Illinois.

Capelo, Joaquín (1973). *Lima en 1900.* Estudio crítico y antología de Richard M. Morse. Lima: IEP.

Chang-Rodríguez, Eugenio (1957). *La literatura política de González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre*. Ciudad de México: Studium.

Delhom, Joël (2001). *El movimiento obrero anarquista en el Perú (1890-1930)*. https://es.scribd.com/document/12391584/Movimiento-Anarquista-Peru

García Salvattecci, Hugo (1972). *El pensamiento de González Prada*. Lima: Editorial Arica.

González Prada, Manuel (1894). *Pájinas libres*. París: Tipografía de Paul Dupont.

González Prada, Manuel (1924). *Horas de lucha (1908)*. Callao: Tip. «Lux».

González Prada, Manuel (1933). *Bajo el oprobio*. París: Tipografía de Louis Bellenand et Fils.

González Prada, Manuel (1945). *El tonel de Diógenes.* Ciudad de México: Tezontle.

González Prada, Adriana de (1947). *Mi Manuel*. Lima: Cultura Antártica.

González Prada, Manuel (1985-1989). *Obras*. Prólogos y notas de Luis Alberto Sánchez. 7 volúmenes en tres tomos. Lima: COPÉ.

González Prada, Manuel (1986). *Anarquía.* Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. En *Obras*, Tomo II, Vol. 3 (pp. 219-364). Lima: COPÉ.

González Prada, Manuel (2009a). *Ensayos (1885-1916)*. Edición, introducción y notas de Isabelle Tauzin-Castellanos. Lima: Universidad Ricardo Palma.

González Prada, Manuel (2009b). *¡Los jóvenes a la obra! Textos esenciales*. Estudio preliminar, selección y notas de David Sobrevilla. Lima: Fondo Editorial del Congreso.

Hilario Melgarejo, Juan Carlos (2018). Del radicalismo liberal al anarquismo: vidas paralelas de Christian Dam y Manuel González Prada. *Desde el Sur, 10*(1), 177-197.

Machuca Castillo, Gabriela (2006). *La tinta, el pensamiento y las manos. La prensa popular anarquista, anarcosindicalista y obrera-sindical en Lima 1900-1930.* Lima: Universidad de San Martín de Porres.

Marcone, Mario (1995). Indígenas e inmigrantes durante la República Aristocrática: población e ideología civilista. *Histórica, XIX*(1), 73-93.

Matto de Turner, Clorinda (1884). *Perú. Tradiciones cuzqueñas: leyendas, biografías y hojas sueltas*. Prólogo de Ricardo Palma. Arequipa: Imprenta de La Bolsa de Arequipa.

Melgar Bao, Ricardo (2006). América Latina en el pensamiento de Manuel González Prada. En Isabelle Tauzin-Castellanos (ed.), *Manuel González Prada: escritor de dos mundos* (pp. 157-198). Lima: IFEA, Embajada de Francia, Universidad Michel de Montaigne Bordeaux 3, BNP.

Muñoz Cabrejo, Fanni (2001). *Diversiones públicas en Lima, (1890-1920: la experiencia de la modernidad*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico e Instituto de Estudios Peruanos.

Palma, Ricardo (1945). *Epistolario*. Edición de Raúl Porras Barrenechea. 2 vols. Lima: Cultura Antártica.

Pereyra Plasencia, Hugo (2009). *Manuel González Prada y el radicalismo peruano. Una aproximación a partir de fuentes periodísticas de tiempos del Segundo Militarismo (1884-1895).* Lima: Academia Diplomática del Perú.

Podestá A., Bruno (1972). Ricardo Palma y Manuel González Prada: Historia de una enemistad. *Revista Iberoamericana, 78*(38), 127-132.

Portocarrero, Gonzalo (2006). La (im)posibilidad de un positivismo criollo. En Isabelle Tauzin-Castellanos (ed.), *Manuel González Prada: escritor de dos mundos* (pp. 129-156). Lima: IFEA, Embajada de Francia, Universidad Michel de Montaigne Bordeaux 3, BNP.

Rosario, Emilio (2010). Prensa política. Manuel González Prada, *El Germinal* y la *Unión Nacional* (1899-1902). *Investigaciones sociales*, *14*(24), 171-187.

Sánchez, Luis Alberto (1986). *Nuestras vidas son los ríos... Historia y leyenda de los González Prada*. Lima: Fundación del Banco de Comercio.

Tauzin-Castellanos, Isabelle (ed.) (2006). *Manuel González Prada: escritor de dos mundos.* Lima: IFEA, Embajada de Francia, Universidad Michel de Montaigne Bordeaux 3, BNP.

Velázquez Castro, Marcel (2004). *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo (1775-1895)* (pp. 249-264). Lima: UNMSM, BCRP.

Velázquez Castro, Marcel (2013). *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobr*e *Lima (1640-1895)* (pp. 273-300). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Velázquez Castro, Marcel (2019). Las encrucijadas de la modernidad criollo-popular: la revista limeña *Fray K.Bezón* (1907-1910). *Reflexiones Marginales 52*. https://revista.reflexionesmarginales.com/etiquetas/fray-k-bezon/

Ward, Thomas (1998). *La anarquía inmanentista de Manuel González Prada*. Nueva York: Peter Lang.

Ward, Thomas, ed (2010). *«El porvenir nos debe una victoria». La insólita modernidad de Manuel González Prada*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

[147] *Germinal*, 20 de marzo de 1902, 27, pp. 217-218.
[148] *Los Parias*, 1904, 8, p. 4.
[149] La revista ilustrada *Fray K.Bezón* expresó una modernidad criolla mediante un espacio de enunciación marcado por la sensibilidad popular, la crítica anticlerical y el humor grotesco. Además, enarboló las ideas del librepensamiento y el racialismo antichino (véase Velázquez Castro, 2019).
[150] *Los Parias*, 1907, 25, p. 4.
[151] El primero en identificar este dato fue Raúl Rivera Escobar en una conferencia en la Biblioteca Central Pedro Zulen de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el 24 de abril de 2019. La noticia sobre la fianza está registrada en *Fray K.Bezón*, 124, p. 3.
[152] *Los Parias*, 1906, 25, p. 1.

Regionalismo y cosmopolitismo en Clorinda Matto de Turner

Ana Peluffo
University of California, Davis

En 1889, con la publicación de *Aves sin nido*, Clorinda Matto de Turner cambió el curso de la literatura peruana. Es cierto que la novela no es la primera ni la única obra que la autora publica y que Clorinda Matto se acercó a este género desde la plataforma híbrida de la tradición, no a la sombra sino en discrepancia y diálogo con la obra de Ricardo Palma. Sin embargo, la novela causó, por su éxito rotundo, y por la incursión de la autora en el indigenismo y el anticlericalismo, todo tipo de controversias en la república de las letras que a la larga acabaron opacando el resto de su producción cultural. Dar una visión de conjunto de la vasta producción cultural de Clorinda Matto de Turner, con particular atención en las estrategias que utiliza para insertarse en debates políticos sobre la construcción y modernización del Estado nación, es uno de los objetivos de este ensayo. Otro, no menos importante, es reflexionar sobre el lugar que su obra ocupa en el imaginario crítico desde fines del siglo XIX hasta nuestros días.

Las entradas y salidas del canon de Clorinda Matto de Turner coincidieron con la cómoda inserción de su obra en debates sobre raza, nación, y género. Dentro de un primer momento de visibilidad crítica, que privilegió la cuestión racial, y que estuvo marcado por los desacuerdos entre Concha Meléndez y Aída Cometta Manzoni sobre si *Aves sin nido* era una novela indigenista o indianista, se destacan las lúcidas lecturas de Antonio Cornejo Polar que recurrió a esta novela para desarrollar su teoría de la heterogeneidad cultural[153]. Aunque Cornejo Polar no prestó suficiente atención al explosivo lugar que el género ocupa en el binomio raza-clase desde el cual lee su obra, las lecturas y reediciones que hizo de ella fueron importantes para rescatar su corpus del anonimato y el olvido. Otro momento de espesor teórico ocurrió en los años noventa, cuando la crítica feminista, preocupada por recuperar y teorizar las contribuciones de «la primera generación de mujeres ilustradas» (Denegri, 1996) a las historiografías nacionales, propuso leer la obra de Matto desde una mirada de género que hacía hincapié en la necesidad de repensar la nación a partir de las contribuciones de las escritoras del siglo XIX (Torres Pou, 1990; Reisz, 1992; Denegri, 1996; Meléndez, 1998; Peluffo, 1998). Así como la visión sentimental y necrosubjetiva de la raza indígena que Matto propone en *Aves sin nido* provocó no pocos desacuerdos en la crítica indigenista, la fetichización que hace en muchas de sus novelas de un sujeto femenino angelical, nacido para «poetizar la casa» fue igualmente controvertida para la crítica feminista.

Raza, nación y género son, entonces, las ópticas zigzagueantes desde las cuales se ha leído, y se sigue leyendo, la obra de Matto de Turner, en una crítica abocada a pensar las identidades a partir de sus múltiples intersecciones. En los últimos años, han surgido nuevos abordajes a una obra aún sin editar en su totalidad, para desentrañar, no solamente el lado lacrimógeno o sentimental de su indigenismo, sino también el carácter transatlántico, urbano o cosmopolita de su trayectoria. Si bien *Aves sin nido* es la novela más leída y estudiada del corpus mattiano, algunas obras soslayadas de su archivo han comenzado a adquirir protagonismo. Tal es el caso de la narrativa breve de Matto de Turner, editada y estudiada por Marcel Velázquez Castro; de *Viaje de recreo*, un texto analizado por Vanesa Miseres, Olena Shkatulo y Mariselle Meléndez; de las veladas literarias de Lima trabajadas por María Vicens, Nelly Goswitz y Evelyn Sotomayor; del epistolario a Palma recientemente editado por la Red Interdisciplinaria de Estudios Latinoamericanos (RIEL), así como también de la

obra suelta de la cual se ocupa Miguel Vargas Yábar. Es importante, asimismo, reconocer, en este nutrido corpus crítico, los esfuerzos de Mary Berg y Thomas Ward por digitalizar, visibilizar y estudiar el legado intelectual y biográfico de Matto de Turner. A partir de estas lecturas sobre el fluctuante lugar que la autora ocupa en la historiografía cultural, hablaré brevemente de la biografía de Matto de Turner, para luego detenerme en su obra y activismo cultural tanto dentro como fuera del Perú.

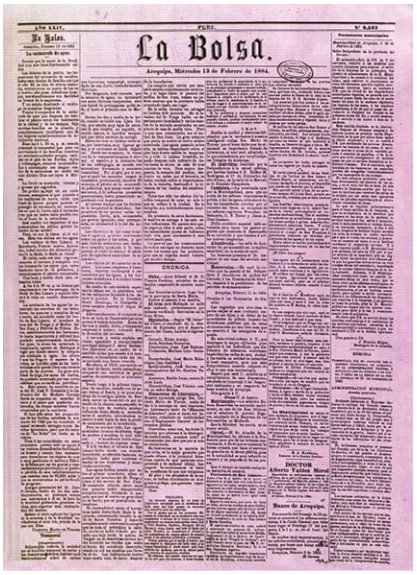
1. Bilingüismo e infancia andina

Grimanesa Martina Mato Usandivares, que luego cambiaría su nombre al de Clorinda Matto, nace en el Cusco, el 11 de noviembre de 1852[154]. Hija de Ramón Mato Torres y Grimanesa Concepción Usandivares, pasa su infancia en Paullu-Chico, el fundo paterno donde aprende tempranamente a hablar quechua, un idioma al que siempre se referirá como su «lengua madre». Esta temprana experiencia con el quechua la llevará más tarde a cuestionar el monolingüismo imperante de los proyectos hegemónicos de nación en los que el castellano era el único vehículo lingüístico para la formación de la nacionalidad[155]. El 27 de setiembre de 1862, Matto queda huérfana de madre y entra como pupila al Colegio Nacional de Educandas del Cusco o Colegio de Nuestra Señora de las Mercedes, donde notables figuras del feminismo peruano, como Trinidad María Enríquez y Antonia Pérez, son sus maestras. Luego de su casamiento con Joseph Turner, el 27 de julio de 1871, Matto se instala en Tinta, un pueblo a cien kilómetros del Cusco —según algunos críticos es el modelo para el Killac de *Aves sin nido*-—. Es allí donde Clorinda Matto de Turner empieza a escribir sus primeras tradiciones, ensayos y biografías publicados en *El Eco de los Andes*, *El Heraldo*, *El Ferrocarril*, *El Mercurio* y *El Rodadero* con los seudónimos de Mary, Rosario, Lucrecia, Betsabé, Adelfa y Carlotta Dimont. También en Tinta inicia su larga y fructífera carrera periodística, con la fundación y dirección de la revista semanal *El recreo del Cuzco* en 1876[156].

En 1879 estalla la guerra con Chile, un parteaguas histórico que pone en evidencia no solo la debilidad del Ejército peruano, sino también «la muy endeble construcción de la sociedad peruana, su desintegración sin atenuantes y el fracaso sustancial de los distintos, pero muy parecidos, proyectos nacionales que habían sido asumidos hasta entonces por las diversas (aunque también muy parecidas) facciones de la clase dirigente» (Cornejo Polar, 1992, p. 55). Durante el conflicto, Clorinda Matto convierte su casa en hospital de guerra, atiende a los heridos de la campaña del sur, hace donaciones al ejército y organiza una colecta para ayudar al batallón «Libres del Cuzco». La repentina muerte del marido, el 3 de marzo de 1881, la deja en una situación económica precaria que la obliga a sumergirse en el mundo de los negocios primero, con la dirección de un molino, y en el de las letras después, con una formación intelectual mayormente autodidacta e inferior a la de sus colegas masculinos. Esta situación de desventaja intelectual la llevará a luchar por la educación femenina durante toda su carrera.

Matto de Turner produce su obra desde un lugar inestable en la pirámide social, marginal por género pero privilegiado por raza y clase. Por ser mujer y serrana en una época en que las primeras estaban excluidas de la ciudadanía, coloca a la autora en una situación periférica y marginal respecto a las ideologías hegemónicas. Por otro lado, su pertenencia a la élite andina le garantiza acceso a ciertos cenáculos y espacios de la sociabilidad letrada a los cuales no podían acceder los indios. Si bien muchos críticos señalan que Matto pertenecía a una clase terrateniente serrana empobrecida en la época del guano y del salitre, Nelson Manrique cuestiona esta idea porque dice que Matto de Turner desciende de clase social cuando el padre le deja la hacienda a la segunda familia (Manrique, 1999, pp. 48-49). Por otro lado, existen discrepancias entre sus biógrafos respecto a la profesión de

Joseph Turner. Mientras algunos investigadores se refieren a él como un comerciante precapitalista de lanas de alpaca que por ser representante de la compañía Stafford en Tinta le permitió a Matto conocer de cerca los abusos que estos comerciantes cometían con los indios, Federico Sosa, en una biografía escrita en 1889 con materiales proporcionados por la autora, afirma que el esposo no era empresario sino médico de ojos. Es indudable, por otro lado, que la profesionalización temprana de Clorinda Matto en los terrenos del periodismo, las letras y la enseñanza coincide con un estado de viudez prematura que la obliga a transgredir el espacio doméstico asignado a las mujeres en el siglo XIX, y a irrumpir en la esfera pública. En 1884, Matto de Turner se muda a Arequipa y asume la jefatura del diario *La Bolsa*, al mismo tiempo que publica el primer tomo de las *Tradiciones cuzqueñas*.


La Bolsa.

Arequipa, Miércoles 18 de Febrero de 1884.

Imagen 1. Cabecera de *La Bolsa*.

2. Sororidad y veladas literarias

En «Apuntes de viaje», un artículo biográfico fechado en 1883, Abelardo Gamarra se refiere al viaje consagratorio de Matto de Turner a Lima en 1877, y a la velada literaria en la que Gorriti y sus discípulas la coronaron como una gran «notabilidad literaria». Los miembros de esta tertulia-homenaje, entre quienes figuraban Manuela Villarán de Plasencia, Numa Pompilio Llona, Ricardo Palma, Mercedes Cabello de Carbonera, entre otros, formarían parte más tarde de la red intelectual de Matto de Turner, un sistema de vinculación transnacional con nodos en diversas ciudades de Europa y América Latina[157]. En 1886 Clorinda Matto de Turner se mudó a Lima donde se convirtió en miembro del círculo literario que presidía Manuel González Prada y del Ateneo de Lima. Inspirada por el modelo de las veladas literarias creadas por Gorriti antes de la guerra, decidió formar sus propias tertulias literario-musicales reunidas semanalmente desde el 12 de noviembre de 1887 hasta 1891. Las veladas de Matto de Turner fueron una plataforma importante desde la cual las escritoras se insertaron en el debate sobre la reorganización nacional luego de la pérdida de la guerra. Su principal diferencia respecto a los espacios institucionalizados de saber masculinos (universidades, ateneos, círculos, clubes) era que las lideraba una anfitriona o *salonnière* y se admitían mujeres en una época en que muchos de estos cenáculos usaban el género como mecanismo de segregación. En este sentido, las veladas literarias operaron como espacios compensatorios de saber desde los cuales las mujeres se proporcionaron el apoyo y el estímulo intelectual del que carecían en la cultura masculina. No obstante el modelo de velada propuesto por Matto seguía muy de cerca el de Gorriti, en las de Matto se le dio más lugar a lo que Mariátegui

llamó «el problema del indio» en el Perú (Tamayo Vargas, 1947; Denegri, 1996; Sotomayor, 2013). La publicación de *Aves sin nido* un año después de que Matto inaugurara la versión andina de estos encuentros establece una línea de continuidad con los debates sobre raza y género que eran tan frecuentes en estas reuniones. Si bien estas veladas fueron reseñadas en *El Perú ilustrado*, las discusiones que tuvieron lugar en ellas nunca llegaron —como las de Gorriti— a ser compiladas en forma de libro.

En *El taller de la escritora* (1999), una antología crítica de los ensayos leídos en las veladas de Gorriti, Graciela Batticuore estudió estas formas de vinculación intelectual y su traslado de la oralidad a la escritura. Según ella, una diferencia importante entre los cenáculos masculinos y los liderados por mujeres consistió en que en estos últimos se privilegiaban los acuerdos por encima de los desacuerdos, al mismo tiempo que se evitaban temas políticos que pudieran dividir a la audiencia. En una reseña publicada en *El Perú Ilustrado* el 5 de junio de 1888, un escritor —o escritora— anónimo capta con agudeza el clima sororal, o armónico, que Matto trataba de imponer en las veladas. Dice:

> Hay juego, pero no de naipes, sino de ingenio; crítica, pero no de personas, sino de libros; improvisaciones, pero no con campanillazos, sino con consonantes forzados, y donde todos reunidos en esa fraternidad literaria departen ya un consejo, ya una palabra de aliento y en donde el triunfo de uno es triunfo de todos. ¿Habráse visto forma más encantadora que ésta para reunirse desterrando todo comentario político, toda alusión personal que no sea literaria?[158].

En la misma reseña se dice que en esta velada «concurridísima» se exhibieron pinturas indigenistas («Los funerales de Atahualpa» y «Santa Rosa de Lima»), se leyó una tradición indígena de Eleazar Boloña titulada «Saiccusca-rumí» y una crítica de Gerardo F. Chavez a la obra teatral *Hima-Sumac*.

3. Cuerpo, territorio y saqueo en Hima-Sumac

El 16 de octubre de 1884 se estrenó en Arequipa el drama en tres actos y en prosa *Hima-Sumac,* con un argumento recogido por Matto de *El tesoro de los Incas*, de Juana Manuela Gorriti, a manera de homenaje y «con venia de su autora»[159]. Ambas versiones de la leyenda se basan en la obra del Inca Garcilaso y en el drama quechua *Ollantay*, traducido al castellano en 1868. La obra de teatro que Matto compuso en homenaje a la actriz peruana María Barrantes de Pérez alude a la conocida leyenda del tesoro oculto de los incas según la cual estos decidieron esconder una buena parte de sus riquezas cuando se enteraron de la traición de Pizarro a Atahualpa. En la versión de Matto de Turner, la princesa Hima-Sumac es la prometida de José Gabriel Túpac Amaru y es la heredera de una de las cien llaves del tesoro de los incas. Aunque en un principio se deja engañar por Gonzalo de Espinar, un conquistador español que finge estar enamorado de ella para extraerle información sobre el lugar donde está escondido el tesoro, vuelve sobre sus pasos cuando elige morir torturada por las autoridades españolas antes que traicionar a los incas.

AÑO 1885

LA REVISTA SOCIAL

Se publicará el 1°, 8, 16 y 24 de cada mes.

JOSE A. FELICES
Director—Fundador—Propietario.

CARLOS REY DE CASTRO
Redactor—Propietario.

Año II. Lima, 16 de Agosto de 1886 Núm. 6 2

Su mario.—Sección editorial.—*El Patriotismo*—Suelto.—*El Patriota*

Si la virtud es la base, ó mejor dicho, el alma del patriotismo, ya el pueblo puede fácilmente distinguir al verdadero

piran la justicia y el cumplimiento del deber, y no recurre al medio terrible de la revolución; sino en casos extremos,

Imagen 2. Cabecera de *La Revista Social*.

En la versión de Matto, el heroísmo de Hima-Sumac (llamada Rosalía en la obra de Gorriti) está ligeramente opacado por su hermano Kis-Kis, teniente de Túpac-Amaru, que finalmente mata al español para evitar el saqueo. Dentro de una serie de claroscuros románticos que estructuran la diégesis (indios-blancos, virtud-vicio, lealtad-traición, incas-españoles), Hima-Sumac es un personaje ambiguo que no puede volver a su cultura una vez que su cuerpo ha sido contaminado por el contacto con los españoles. Gracias al autosacrificio final de Hima-Sumac que elige «sufrir y callar», revirtiendo la traición inicial a su raza, el tesoro queda en manos de los indígenas en una alegoría sobre sexualidad y nación con frecuentes cruces entre cuerpo, violación y depredación territorial. Si al principio de la obra Gonzalo de Espinar dice «Este tesoro será nuestro» «en el momento que Hima-Sumac sea mía» (Matto de Turner, 1892, p. 45), la intervención heroica de Kis-Kis primero, e Hima-Sumac después, corta de raíz la posibilidad del saqueo.

La función en Arequipa fue tremendamente exitosa y seis semanas más tarde, el 27 de noviembre, se presentó otra vez, en honor de la batalla de Tarapacá, en el Club Patriótico[160]. En «Pasión y nación en *Hima Sumac*», Mary Berg señala discrepancias entre esta obra y el original de Gorriti que incluye, en la versión de Matto, la quechuización de los nombres de los personajes y mayor atención a la oralidad andina. Es solo a partir de la desaparición del cuerpo contaminado de Hima-Sumac que la autora puede convertir a su princesa quechua en *moral exemplum* de virtud republicana. La asociación del español con vicios frecuentemente colocados por las escritoras republicanas del lado de la esfera masculina (el juego, el materialismo, el alcoholismo) remite en la obra a una idea negativa del mestizaje y a una visión alegórica de la nación en peligro, amenazada por la rapacidad sexual y económica de los conquistadores. Si del lado de la virtud Matto coloca un personaje femenino ambiguo que combina debilidad y fortaleza, el campo semántico del vicio está representado por una visión casi caricaturesca del conquistador blanco deseoso del oro de Hima-Sumac para volver a España, y acceder a la nobleza europea al casarse con una condesa.

4. Topografía andina: tradiciones y leyendas

Variaciones del tópico del tesoro escondido y de la vulnerabilidad afectiva y económica de las culturas andinas vuelven a aparecer en las *Tradiciones cuzqueñas* que Matto publica a lo largo de su carrera en revistas, y se recogen en dos volúmenes en 1884 y 1886 respectivamente. Para Manuel Cuadros, una gran parte de estos textos cortos, a caballo entre la ficción y la historia, están basados en los *Anales de Cuzco*, de Diego de Esquivel y Navia, los cuales cubren la época colonial entre los años 1600 y 1750. Por otro lado, Marcel Velázquez Castro menciona otras posibles fuentes de las tradiciones como la obra de Garcilaso de la Vega, fray Antonio de la Calancha, Miguel Antonio de la Coruña Solís, William Miller y W.H. Prescott, entre otros (2015, p. 33). Tanto en las tradiciones

como en las leyendas, Clorinda Matto de Turner estetiza lo que Cornejo Polar llama el doble estatuto socio-cultural de las literaturas andinas y «la relación de dominación y dependencia» entre sistemas culturales criollos y andinos que conviven tensamente en perpetua disonancia y conflicto. Es este carácter heteróclito y plural de las culturas andinas el que, según Mariátegui, impide la formación de la nacionalidad orgánica en el Perú.

Las tradiciones de Matto han sido leídas erróneamente como una copia desafortunada y deslucida de las de Palma, su pretendido maestro. Sin embargo, así como este hace un recorte urbano del Perú virreinal que privilegia temas limeños y religiosos, las de Matto, más serias y severas en el estilo, ficcionalizan la historia serrana soslayada por Palma[161]. Velázquez Castro identifica en este corpus ecléctico y dispar, dentro del cual se destacan las leyendas, algunas obsesiones recurrentes que atañen a la visión no idealizada del pasado colonial, al fracaso de las uniones interraciales, a la centralidad de lo andino y a la crítica a la «violencia institucionalizada contra los indios y las mujeres» (2015, p. 29). Según este crítico, las tradiciones tratan de demostrar que «la promesa emancipatoria del proyecto republicano no se ha cumplido y la sociedad decimonónica no solamente prolonga los males de la Colonia, sino que ha creado nuevos vicios sociales» (p. 29).

Las tradiciones de Matto no solo dialogan con las de Palma sino también entre ellas sobre temas que, aún en estado embrionario, irán adquiriendo densidad y protagonismo en el resto de su obra. Tal es el caso del indigenismo de la tradición titulada «Vaya un decreto» en la que un corregidor corrupto llamado Paniagua promulga, en complicidad con el virrey, una ley para que los indígenas asistan a misa con anteojos «a pesar de que su vista es perfecta» (1954, p. 12). Esto ocurre porque en 1601 llegaron al puerto del Callao ocho cajones de anteojos procedentes de Cadiz «con orden de venderse lo más pronto posible» (p. 12). Matto usa la imagen casi vanguardista de los cientos de indígenas con gafas para criticar la rapacidad de los españoles que se aprovechan del indio como motor del capitalismo y transporte de mercancías: «[E]n ésta como en otras ocasiones, el sudor del indio pagaría los caprichos del amo, supliendo con la ligereza de la carrera la falta de los ferrocarriles que estaban destinados a ensanchar el comercio en el siglo XIX» (p. 13). Ecos semánticos de esta tradición aparecen en «Los siete cajones» que, si bien es menos combativa y política que la anterior, coloca al sujeto femenino en el mismo lugar de sujeto de consumo que antes ocupaban los indios. En este caso, la moda traída por los españoles al Cusco enceguece o «narcotiza» a las cusqueñas (como a las limeñas de su novela *Herencia*) quienes compraban «quincallerías que eran el enemigo malo de las señoras en estado productivo […]» (p. 59). En el irónico cierre de la tradición, Matto critica a un comerciante español, don Diego Sillerigo, que después de vender todo lo que puede desde sus tienduchas-cajones, vuelve a Madrid «para gozar en la corte del fruto de su industria y de su fortuna, dejando en el Cuzco la calle nueva que hasta el presente se llama de los siete cajones, que mejor hubiese cargado éstos quedándonos la plata que hartos servicios nos hubiese prestado […]» (p. 59).

Muchas de las tradiciones de Matto de Turner usan el pasado para debatir, de forma oblicua y desplazada, la corrupción, el racismo y el sexismo de su presente republicano de enunciación. En «La vuelta del recluta», la autora critica, a través del motivo del *ubi sunt* (¿dónde están las glorias del pasado prebélico?), el desastre afectivo de 1879 y la forma en que la guerra por Arica y Tacna saquéo las arcas del Estado y dejó a su paso «ruinas, desolación, olvido muerte» (1893, p. 43). En «La cruz de Sacsay-Huamán», Matto relaciona el origen de la cruz con la violencia de género y las luchas de fray Juan de Tadeo González con un diablo que él creía que lo perseguía e incitaba al pecado. Un día el cura golpeó brutalmente a una mujer «porque sintió que en el cuerpo de tan linda moza se encontraba nada menos que su perseguidor y mortal enemigo (1954, p. 22)». Lejos de ser

castigado por las autoridades, dice Matto, el acto de violencia «le ocasionó la suspensión de oficio y un pequeño proceso que terminó en 1702 de idéntica manera que en 1880; es decir, con unos cuantos escritos, rúbrica del señor juez y […] se perdonaron las partes cansadas de litigar (p. 22)».

Ficcionalizar la topografía regional descuidada por la historia oficial es otro objetivo de las tradiciones que proponen un origen andino para el sentimiento de la identidad nacional. Así como en las tradiciones de Palma —que según Cornejo Polar no deberían llamarse peruanas sino limeñas— se da una versión socarrona y ligera del coloniaje, en las de Matto se invoca la retórica de la compasión para que el lector sienta en carne propia los abusos a los que son sometidos los indios. En «Ccata Hueqqe», una leyenda publicada en 1884, Matto traza la genealogía del nombre de una cueva a donde el sujeto literario va todas las tardes a leer la obra del Inca Garcilaso. El título, «lágrima turbia» en quechua, alude al sufrimiento de los indios cuando se enteran de la traición de Pizarro y a que en las petrificaciones en forma de lágrimas de la cueva hay huellas del tesoro escondido «en mil subterráneos inaccesibles a la planta del europeo». Según Matto, esa lágrima quechua está «amargada por la desgracia sin remedio»; al mismo tiempo, lleva implícita la promesa de venganza contra los españoles (1954, p. 132). En la leyenda, la naturaleza se solidariza con el sufrimiento indígena y toma partido por su desgracia. «Acaso las piedras siguen llorando el duelo de Atahuallpa; acaso vierte la roca la lágrima turbia de una raza desheredada!!» (p. 133).

Imagen 3. Tarjeta de visita de Clorinda Matto (estudio Witcomb, Buenos Aires). En Clorinda Matto de Turner. *Narrativa breve. Tradiciones, leyendas y relatos*. Edición de Marcel Velázquez Castro. Lima: Editorial San Marcos, 2015, p. 303.

Por otra parte, en «Cchaska», una leyenda oral que Matto dice haber recogido de los indígenas «en el inimitable quichua, cuya dulzura de expresión aumenta el interés de cualquier relato» (1954, p. 173), el sujeto literario explica la luminosidad de la constelación Géminis, como el lugar póstumo donde se reencarnan los espíritus de Cchaska y su amante mestizo Osvaldo. Aunque el amor interracial no es posible en la tierra, debido a la maldad de un juez español que los encarcela en islas alejadas entre sí para separarlos, los amantes mueren juntos ahogados (y abrazados) en el lago Titicaca. En el cierre de la leyenda, Matto cuenta cómo los espíritus de los amantes suben al cielo donde desafían, despojados de sus cuerpos, el tabú del amor interracial. Cuenta también que, a raíz de la migración de sus almas, «desde esa noche fatal había aumentado el resplandor de las dos principales estrellas» (p. 180).

5. Aves sin nido: regionalismo y proyección transnacional

Aves sin nido fue un *best-seller* cuyo impacto cultural y político se proyectó más allá de las fronteras nacionales. A las dos ediciones casi simultáneas de la novela publicadas en Lima y Buenos Aires en 1889, le siguió una edición en Madrid para la editorial Sempere de Valencia[162]. Pocos años después, en 1904, se publicó una traducción de la novela al inglés con el sugerente y sensacionalista título de *Birds Without A Nest: A Story of Indian Life and Priestly Oppresion in Peru*. En *El Perú Ilustrado*, la revista dirigida por Matto a partir del 10 de octubre de 1889, se publicaron numerosas cartas y reseñas elogiosas de Emilia Pardo Bazán, Juana Manuela Gorriti, la baronesa de Wilson y Rubén Darío, entre otros; así como también, una carta de apoyo del presidente Cáceres en la cual se mostraba receptivo a la propuesta pedagógica de Matto. Por otro lado, hubo críticas que objetaron la forma despiadada en la que Matto representaba a los curas y la manera «no realista», o demasiado idealizada, por medio de la cual construyó al indígena[163]. Francesca Denegri llamó por primera vez la atención sobre algunos de estos ataques que casi siempre tomaban como blanco el género y la identidad serrana de la autora. Tal es el caso de los irónicamente llamados «chispazos» de Juan de Arona que anticipaban un castigo mediante frases como las siguientes: «Déjate de nidos y aves pues ni ortografía sabes» y «Te has metido a marimacho con los hombres en refriega, ya te darán un cocacho».

En 1890, la iglesia prohibió la lectura de *Aves sin nido*, excomulgó a Matto y quemó una cantidad de ejemplares en las calles de Arequipa. La excusa para censurar la novela fue la publicación en *El Perú Ilustrado,* el 23 de agosto de 1890, de un cuento titulado «Magdala», del escritor brasileño Henrique Coelho Netto, en el que María Magdalena trataba de seducir a Cristo[164]. A raíz de este episodio, las facciones religiosas más conservadoras de la comunidad nacional, entre las que figuraba una comisión de damas de la Unión Católica, circularon hojas sueltas en contra de la autora por considerar la historia «ofensiva» e «irrespetuosa» para la moral católica. Clorinda Matto de Turner trató de defender la jefatura de la revista y publicó una carta dirigida al presidente de la Unión Católica el 4 de octubre de 1890. Allí se autoproclamaba la directora del semanario «más católico» que existe en el Perú «cuyas páginas están llenas de retratos de Santos, Obispos, clérigos y frailes, vistas de templos y santuarios y descripciones de milagros»[165]. En esa misma misiva daba testimonio de la gravedad de la situación cuando decía: «No llevéis eso sí, vuestra impiedad y falta de religión hasta perseguir de muerte a mis deudos y reducir a ceniza nuestras propiedades, como lo habéis intentado: yo soy la única responsable de mis obras» (p. 891). Matto era consciente de que *Aves sin nido* era el verdadero motivo de la persecución y así lo explicita en una carta dirigida a Fernando Pacheco:

> [y] si por haber denunciado ante las autoridades eclesiásticas y civiles de la sociedad abusos que no tienen razón de ser en el Perú libre, se me persigue y calumnia y se quema mi busto, no importa señor, la semilla está sembrada […] *Aves sin nido* dirá ante las generaciones venideras: ¡salvad, redimid la raza indígena del poder del mal cura, del cacique y del alcalde!»[166].

A pesar de que se hicieron llegar voces de apoyo y la autora publicó otro cuento en la revista en el que se volvía a divinizar a Jesús, Matto tuvo que renunciar al puesto de directora de la revista el 11 de junio de 1891.

6. Indigenismo, sentimentalismo, feminismo

En *Transculturación narrativa en América Latina,* Ángel Rama se refiere al indigenismo como un movimiento de reivindicación social de las capas provincianas de clase media baja que se apropian de la voz indígena para legitimar su propio discurso de protesta. Refiriéndose a Arguedas, lo

caracteriza como un «mesticismo disfrazado de indigenismo» pues los escritores blancos se apropian de la voz de un otro racial en peligro para hacer sus propias reivindicaciones a un sistema oligárquico excluyente (1982, pp. 140-141). Al reflexionar sobre la feminización del indigenismo en la trayectoria cultural de Matto de Turner, se podrían plantear las siguientes preguntas: ¿qué papel juega el género en estos cruces entre raza y clase? ¿Ocurre un acercamiento mayor entre el productor cultural y el referente cuando el lugar de enunciación es femenino? Y, por último, ¿qué rol cumplen las emociones en esta alianza política entre grupos en distintos estados de marginalidad?

Más que de un «mesticismo disfrazado de indigenismo», tal y como lo plantea Rama en su lectura de Arguedas, la obra de Matto de Turner propone un «feminismo disfrazado de indigenismo». En esta feminización de la diferencia racial se producen frecuentes cruces entre las agendas de género y raza. Matto estetiza el sufrimiento de los indios (y de las indias en particular) no solo para combatir otras visiones del indígena que estaban en circulación en el imaginario posbélico, sino también para engrosar las magras fuerzas de un sujeto femenino, recientemente incorporado a la letra, contra un enemigo común. Mediante una alianza entre mujeres indias y criollas —que no debemos idealizar porque culmina, como todo indigenismo, en un proceso de apropiación cultural—, el sujeto femenino decimonónico consigue ensanchar los estrechos límites de su esfera doméstica para insertarse en el vedado campo de la política. A medida que Matto de Turner se aleja del entorno andino, en dirección a ciudades cosmopolitas como Lima y Buenos Aires, disminuirá el tenor de sus preocupaciones indigenistas para ampliar, tanto en la prensa como en sus novelas, sus preocupaciones feministas.

En el proemio de la novela, Matto se asigna un lugar marginal en la república de las letras cuando se refiere a su herramienta de escritura como «el descolorido lápiz de una hermana». A través de esta metáfora de la marginalidad, la autora se distancia de los escritores fundacionales que recurrían al lema de «ora la pluma ora la espada» para aludir a sus tareas modernizadoras. Matto se aproxima a la escritura desde el espacio «femenino» de la experiencia personal y los sentimientos que la cultura republicana le asigna. A partir de ese lugar de enunciación, la autora dice haber observado «multitud de episodios que, a realizarse en Suiza, la Provenza o la Saboya, tendrían su cantor, su novelista o su historiador que los inmortalizase con la lira o la pluma; pero que, en lo apartado de [su] patria, apenas alcanzan el descolorido lápiz de una hermana» (p. 28). En términos afectivos, Matto privilegia el amor de ternura que le generan los indios, por quienes desea que el lector sienta «conmiseración». Estas emociones «femeninas» y cristianas se mezclan con la indignación que Matto quiere provocar en los lectores para «mejorar la condición de los pueblos chicos del Perú». En la carta de Cáceres este hacía referencia a la productividad de esa emoción cuando comentaba: «No hay duda que se siente profunda *indignación* cuando se pasa la vista por aquellas líneas en que pinta usted con todo su colorido, el sacrificio del indio a manos del gobernador del juez o del párroco» (énfasis mío)[167].

En una época posbélica de crisis, cuando se medita obsesivamente sobre la desarticulación de un país dividido en varias regiones culturales, el discurso de la familia-nación se convierte en una herramienta homogeneizadora. En este sentido, la familia Marín representa, como lo demostró Cornejo Polar, el deseo utópico de una nación multicultural que incorpora la diversidad racial de los miembros (la diferencia mestiza e indígena) bajo la norma burguesa criolla (los Marín). En esa familia imaginada, todos los miembros (Fernando, Lucía, Rosalía, Margarita) abrazan un concepto «femineizado» de la virtud republicana. En realidad, es Lucía, y no «los Marín», la encargada de acabar con la barbarie y de arrojar la luz del progreso sobre los grupos subalternos que viven «explotados en la noche de la ignorancia, martirizados en unas tinieblas que piden luz» (s.f., p.

40)[168]. Es ella la figura-faro de esta «comunidad imaginada» (Anderson), a quien Matto le asigna el rol de iluminar no solamente a las hijas (Rosalía/Margarita), sino también, a Fernando.

Lucía Marín es un ángel del hogar serrano que habla un idioma carente de prestigio cultural (el quechua). Dice haber escuchado el relato de Marcela Yupanqui «en su expresivo idioma» (p. 41) y tener «un vivo interés en conocer a fondo las costumbres de los indios» (p. 42). Este bilingüismo se plasma en la inclusión de un glosario para explicar las palabras quechuas que salpican el texto. A partir de este gesto, Clorinda Matto postula un tipo de modernidad andina que acoge en su seno la diferencia indígena, aunque transculturándola por medio de su traspaso al castellano. En las antípodas de la fetichización de lo femenino y de la afirmación esencialista de que en Killac todas las mujeres son buenas se halla la construcción de una esfera masculina dividida en hombres bárbaros y civilizados. Si los hombres «malos» como el cura y el gobernador maltratan, violan y acosan a las mujeres de Killac, los «buenos» (Manuel, Fernando) son sujetos masculinos domésticos que calcan las virtudes del ángel del hogar y cuestionan el modelo marcial de la masculinidad republicana.

Aves sin nido es una novela pedagógica que busca formar políticamente a sus lectores mediante la enunciación de varias tesis donde se alude a la necesidad de elegir mejor a las autoridades andinas, de eliminar el celibato sacerdotal y de extender la educación a todos los sectores sociales. De todas ellas, la que fue más a contracorriente del horizonte de expectativas de la época fue la referida al matrimonio de los curas, una propuesta que colocaba a Matto en peligrosa cercanía con el protestantismo. Para Matto de Turner, si los curas se casaran, dejarían de acosar sexualmente a las mujeres porque tendrían sus necesidades sexuales satisfechas y porque estarían bajo la órbita moral del ángel del hogar. En la novela de Matto, el cura preside la «trinidad explotadora del indio» y es responsable de una serie de delitos económicos y sexuales que están en la raíz de muchas de las tragedias de la novela (el incesto, la orfandad, la violación). La estrategia de Matto para justificar su incursión en el ámbito público de la escritura es la siguiente: si las autoridades civiles y eclesiásticas violan en sus tareas modernizadoras los derechos de los oprimidos, es su obligación moral abandonar el espacio doméstico asignado para salir a defender públicamente a los indios.

Dentro de un mundo andino fracturado y distópico, donde conviven tres grupos sociales (indios, notables y forasteros), Matto quiere que el lector se identifique con la propuesta caritativa e integradora de los Marín, pareja foránea que actúa, junto con Manuel, como portavoz de los ideales modernizadores de una burguesía en ascenso. Para sugerir otras zonas de cruce entre la situación de las mujeres criollas y los indios en Killac, Matto usa un sistema de ecos visuales o *tableaux* por medio del cual los indios y las mujeres notables aparecen arrodillados frente a sus opresores. Al final de la novela, el lector descubre que tanto la mujer notable (Petronila) como la indígena (Marcela) han sido violadas por el mismo cura (el obispo español Pedro Miranda y Claro), en un crimen causante de la tragedia de las nuevas «aves si nido» en la segunda parte de la novela.

La metáfora sentimental del incesto juega un papel muy importante en la trama porque Margarita y Manuel (hijos de Marcela Yupanqui y Petronila Hijosa) se han enamorado sin saber que son hijos de un mismo cura. Frente al poder de la naturaleza, se interpone Lucía, heroína de la novela cuando les revela a los huérfanos el secreto de su filiación y la imposibilidad de institucionalizar la unión. Es ella la que impide la posibilidad de que Margarita y Manuel formen una pareja fundacional fallida que podría haber resultado en una descendencia monstruosa. El acoso sexual es lo que genera la solidaridad de género entre las mujeres de diferentes razas y clases que circulan por la novela (Petronila, Teodora, Marcela). Según el relato testimonial de Marcela, su resistencia a entrar como mitaya en la casa del cura Pascual, se debe a que «las mujeres que entran de mita salen… mirando al

suelo!» (p. 35). Dado que Matto no puede pronunciar la palabra violación, en una época de autocensura para el sujeto femenino republicano, recurre al eufemismo de los puntos suspensivos para darle a entender al lector los peligros sexuales que corren las mujeres indias en las casas parroquiales. La referencia a la mirada baja de Marcela alude también a la somatización de la vergüenza como emoción jerárquica que coloca el delito en el cuerpo de la víctima.

7. De la necrosubjetividad a la infantilización del indio

En *Aves sin nido*, el sujeto narrativo propone dos soluciones principales al problema indígena: una es el acceso a la necrosubjetividad, es decir, un estado *post mortem* de existencia en el que solo la desaparición del cuerpo racialmente otro le garantiza al indio el acceso a una utopía celestial cristiana en la que será premiado por los suplicios y sufrimientos que padece en la tierra. Este es el caso de Margarita y Juan Yupanqui, los padres de las dos «aves sin nido» (Rosalía y Magarita) de la primera parte de la novela, que mueren heroicamente al salir en defensa de sus protectores. La desaparición física de la pareja confirma a nivel utópico los párrafos de la novela en los que se clamaba que la muerte era la única salvación para los indios y que fueron censurados en la primera traducción inglesa de la novela. «¡Ah! Plegue a Dios que algún día, ejercitando su bondad, decrete la extinción de la raza indígena, que después de haber ostentado la grandeza imperial, bebe el lodo del oprobio. ¡Plegue a Dios la extinción, ya que no es posible que recupere su dignidad, ni ejercite sus derechos!» (p. 37). El hecho de que Juan y Marcela Yupanqui solo puedan acceder a la subjetividad a través de la muerte ha sido leído como una prueba del racismo o etnocentrismo de la novela. Sin embargo, creo que es necesario historizar esta tanatofilia y leerla como una estructura de sentimiento común a muchas novelas decimonónicas. En el siglo XIX, la muerte es la suprema forma de heroísmo (Jane Tompkins) porque no es el fin de la vida sino el comienzo de una existencia más justa que premia al oprimido por sus padecimientos en la tierra, según el lema cristiano de «Bienaventurados los que lloran porque de ellos será el reino de los cielos».

La segunda forma de homogeneizar a la sociedad peruana es más individual que colectiva y está relacionada con la incorporación del indio a una familia protoburguesa en calidad de huérfano o «ave sin nido», ahora cobijado por las alas de un ángel de caridad. En este caso, la incapacidad biológica de Lucía y Fernando Marín cuyas sangres no dejan descendencia (un fracaso representado por el embarazo perdido de Lucía) se articula, como lo notó tempranamente Cornejo Polar, con la formación de una familia multirracial y no biológica en la que los padres criollos (Lucía y Fernando Marín) adoptan a una niña indígena (Rosalía) y a otra mestiza (Margarita) respectivamente. La familia sentimental se forma entonces, no a partir del erotismo y la mezcla de sangres como lo propone Sommer en su conocida alegoría fundacional (1991) sino mediante otro tipo de liquidez —es decir, a partir de intercambios lacrimógenos que unen a los personajes virtuosos y sensibles de la novela en contra de la monstruosa «trinidad del indio» formada por el gobernador, el juez y el cura—. Se trata entonces de hiperbolizar el sufrimiento de las niñas Yupanqui como «aves sin nido» para que el lector *sienta,* junto con Lucía, la necesidad de proporcionarles un nido, entendido en su triple acepción de hogar, corazón y nación.

La metáfora de la adopción interracial es problemática porque depende de la infantilización de un indígena que solo en la etapa moldeable de la infancia puede ser aculturado y educado por las élites andinas. En esta estructura de sentimiento, Matto privilegia la ternura como una forma «menor» y desexualizada de amor que solo sentimos por alguien en una posición de inferioridad. Si por un lado Matto piensa que los indios son éticamente superiores a los personajes notables de Killac, también los construye como buenos salvajes que deben ser educados y civilizados por los personajes urbanos

e ilustrados de la novela. En realidad, solo la mujer criolla (y no la indígena) consigue acceder a un estatus de sujeto, a través de la politización de emociones femeninas como la ternura, la compasión y el amor por los débiles.

8. Clerofobia y género en Indole

En el periodo de la modernización nacional, los liberales intentaron limitar el excesivo poder cultural, político y económico de la iglesia, lo que provocó la radicalización de los sectores religiosos más conservadores (García Jordán, 1992). Dentro de este conflicto entre catolicismo y secularización, se colocó al sujeto femenino del lado de una arrinconada tradición religiosa. *Índole* (1892), la segunda novela de Clorinda Matto de Turner, se publicó en el marco de estos debates. Menos leída que *Aves sin nido*, en parte porque en ella se diluye considerablemente la cuestión indigenista, la novela continúa el ataque a la religión organizada emprendido por Matto en nombre del «cristianismo puro» en sus obras anteriores. En el centro de la trama, Matto coloca la tensa relación entre un cura y su confesada, una relación alegórica que en el mundo andino remite al conflicto entre iglesia y Estado en la época posbélica.

Es posible que para componer al personaje del cura Peñas, la autora se haya inspirado en un archivo anticlerical que incluye novelas como *El padre Horán* (1848), de Narciso Aréstegui; las *Tradiciones peruanas* (1872), de Ricardo Palma; y *La Faute de l'Abbé Mouret* (1874), de Emile Zola. Matto recoge, asimismo, *topoi* anticlericales de los epigramas de González Prada (ver Velázquez en este volumen) que circularon oralmente en la comunidad letrada y fueron publicados en 1902 con el título de *Presbiterianas*. En estos poemas humorísticos, Prada criticaba el celibato y alertaba a los maridos sobre la intromisión de los curas en los matrimonios. El cura pradiano es, en este orden de cosas, un sujeto masculino hiperviril que, amparado en la práctica del celibato, se apodera de las almas (y también de los cuerpos) de las mujeres católicas. La solución que González Prada proponía a esta triangulación del deseo era virilizar al sujeto masculino laico para que pudiera enfrentar a los curas y hacer ingresar a las mujeres a la corriente de progreso. Dice: «Los esclavos y los siervos deben su dignidad de personas al esfuerzo de los espíritus generosos y abnegados*; la mujer católica se emancipará solamente por la acción enérgica del hombre*» (1976, p. 240, énfasis mío).

Cornejo Polar subraya, en el prólogo a su edición de *Índole,* la hibridez estética de una novela entrecruzada por antinomias irresueltas e ideologías contradictorias: tradición y modernidad, romanticismo y naturalismo, positivismo y catolicismo. Señala también que, al comparar la novela de Matto con los escritos anticlericales de González Prada, es visible en ella «una menor agresividad y también menor coherencia ideológica» (1980, p. 39). Por otro lado, Efraín Kristal, en *The Andes Viewed From the City* (1987), asume una postura discrepante cuando apunta que *Índole* (1892) es muy anterior a «Las esclavas de la iglesia» (1902) y que, al menos en la cuestión anticlerical, Matto es más beligerante y combativa que su pretendido maestro. Para invertir la visión jerárquica de la relación entre Matto y Prada, Kristal afirma que González Prada recurrió a un seudónimo para publicar una gran parte de sus escritos anticlericales y que no fue hasta la muerte de la madre, fervientemente católica, cuando se atrevió a publicar sin seudónimo sus textos más radicales sobre la iglesia.

Matto recoge la visión pradiana del anticlericalismo cuando representa al cura Peñas como un rival de los maridos —en este caso Antonio— que «codiciaba» a Eulalia «con toda la fuerza de una corriente lujuriosa» (1974b, p. 127). Lo ve, asimismo, como «un cuervo de los cementerios vivos, dueño y señor de nuestros hogares, dominador de las esposas» (p. 127). El lema pradiano de «nadie

entre los dos» es el arma que Antonio utiliza para crear una barrera entre maridos y curas, hogar e iglesia. Matto contrasta la mayor igualdad (y felicidad) del matrimonio humilde de una pareja de mestizos (Ildefonso y Ziska) con el más problemático de las parejas «notables». Mientras que para Eulalia es la indiferencia de un marido que la infantiliza y la trata como objeto decorativo o joya lo que la empuja al confesionario; para Asunción es la violencia doméstica lo que la hace recurrir al confesionario para escaparse de un marido que era «un rendido devoto de las hembras» (p. 52). Ambas mujeres comparten, entonces, pese a su diversa índole, una situación de infelicidad conyugal que las obliga a recurrir al cura como «paño de lágrimas» (Villavicencio, 1992) en una época donde no existían los consejeros matrimoniales o los terapeutas. «[S]i no fuese por mi confesor», le dice en un momento Eulalia a Asunción, «estaría pasando la pena negra» (Matto de Turner, 1974b, p. 156).

Matto de Turner es consciente de estar violando los arreglos culturales sexo-genéricos, y por eso se muestra partidaria de efectuar un proceso de secularización parcial. Es decir, ataca a los malos curas y a la Iglesia pero no abandona nunca los preceptos del «cristianismo puro» que en el siglo XIX coinciden con atributos de la femineidad normativa (compasión, amor por los débiles, honestidad, lealtad). En una época en que el culto a la ciencia reemplaza el vacío espiritual dejado por la secularización, la autora llena ese hueco con el culto al ángel del hogar. En la novela de Matto ni la iglesia (Peñas) ni el Estado (Antonio) son opciones viables para la nación en peligro (Eulalia). En la última escena, Matto feminiza el conflicto pradiano cuando le niega al cura Peñas la posibilidad de apropiarse de Eulalia en cuerpo y alma, y al marido la posibilidad de rescatarla. Cuando el sacerdote se abalanza sobre ella para chantajearla y violarla es «la buena índole» de Eulalia lo que acaba salvándola. Dice el sujeto narrativo

> [Eulalia] sintió acudir en su auxilio una fuerza misteriosa como la impulsión de la índole de la persona nacida para el bien y *trocadas sus emociones en ira* dio una sacudida titánica y arrojó al cura lejos de sí, cayendo él de lleno sobre el canapé y rodando por el suelo su negro solideo; en momentos en que la figura simpática y noble de don Antonio López aparecía en el umbral de la alcoba (1974b, p. 194, énfasis mío).

Cabe destacar, en este pasaje, el uso de la ira, una emoción bajo sospecha en los grupos subalternos, por medio de la cual Eulalia gestiona de forma positiva su defensa; y por otro, la anticlimática aparición del marido al que Matto le niega la posibilidad de salvar a Eulalia. Matto de Turner cuestiona, entonces, el rol que Prada le asignaba al sujeto masculino laico en el proyecto de la secularización. Para salir del marasmo y de la crisis había que recurrir a la virtud femenina (representada en la novela por un tesoro desaprovechado que el marido usa para salir de la bancarrota) y a la feminización de la virtud nacional. Aunque el concepto de la índole está dotado de una ambigüedad semántica similar en muchos sentidos al significante «herencia» de la última novela de Matto, equivale, en su acepción final, a una fuerza moral femenina a la cual el ángel serrano del hogar —y la nación—, deben recurrir para secularizarse.

9. Naturalismo y sentimentalismo en Herencia

El título *Herencia*, publicado en 1895, de la tercera novela de Matto de Turner alude al conglomerado híbrido de factores que para los escritores naturalistas eran determinantes en la formación de la identidad nacional (legado genético, *milieu*, atmósfera social). Al mismo tiempo, la palabra herencia denota el entusiasmo por la ciencia y el biologismo que, en el contexto positivista de fines del siglo XIX, se utilizó como armazón ideológica para proponer nuevos modelos de nación conducentes a la modernidad y el progreso. Matto cuenta en el prólogo que originalmente había pensado titular la novela *Cruz de ágata*, en alusión a la cruz que Manuel le regala a Margarita al

final de *Aves sin nido*, pero que a último momento decidió ponerle *Herencia* para prevenir al público sobre «la dureza de [su] pluma» (1974a, p. 27). Ese llamado de alerta se refería posiblemente a la inclusión y peruanización de una serie de tópicos provenientes del naturalismo europeo (la prostitución, el alcoholismo, la degeneración, el determinismo).

La ciudad de Lima, idealizada a distancia en *Aves sin nido* como un lugar utópico al que se dirigía la familia-nación para escapar de Killac, es ahora un espacio distópico. En la Lima de *Herencia*, la cuestión indígena desaparece casi por completo y es reemplazada por otras problemáticas que atañen sobre todo a conflictos de clase entre una oligarquía criolla en decadencia (los Aguilera) y una burguesía andina en ascenso (los Marín)[169]. En la periferia de esta antinomia, Matto sitúa a una serie de personajes marginales deseosos de ascender la píramide social: un italiano pobre y ambicioso (Aquilino), una prostituta afrodescendiente despectivamente llamada «la mulata», una costurera tuberculosa (Adelina) y un carpintero llamado Pantoja. Entre las preguntas planteadas por el sujeto literario figuran las siguientes: ¿qué es lo que determina el ascenso o la caída de los sujetos en la pirámide social? ¿Es la virtud algo heredado genéticamente y se lleva en la sangre, o puede ser modificada culturalmente? ¿Cómo interactúan el *milieu*, el momento histórico y la clase social en la formación de la subjetividad?

La publicación de *Herencia* coincidió con la llegada del naturalismo al Perú y la polarización en la prensa de los defensores y detractores de esta corriente. Mientras algunos intelectuales celebraron la peruanización del naturalismo (Carlos Amézaga), otros atacaron a esta corriente por ser «amoral y enfermiza» y por llegar a «la nota pornográfica (Cabello de Carbonera). En el centro de esta polémica estaba Zola, acusado de pornógrafo en Francia, y en menor medida Cambaceres, quien enfrentó en Argentina similares acusaciones. Dado que el naturalismo fue en el siglo XIX una corriente contaminante para el sujeto masculino no es difícil imaginar el escándalo que habría causado que las mujeres experimentaran con los postulados de esta corriente. Para poder escribir novelas cercanas a la estética naturalista, las escritoras debían incluir en ellas temáticas moralizantes, siguiendo los consejos que les daba Gorriti de tapar el mal con nieblas (Batticuore, 2004, p. 56). En la dedicatoria a Nicanor Bolet Peraza, editor de la revista neoyorquina *Las tres Américas*, Clorinda Matto de Turner dice que la novela es «fruto de [sus] observaciones sociológicas y de [su] arrojo para fustigar los males de la sociedad, *provocando el bien en la forma en que se ha generalizado*» (1974a, p. 23, énfasis mío)[170].

En *Herencia*, Matto establece una antinomia entre Nieves (mujer masculina, dominante y corrupta) y Lucía (femenina, virtuosa y angelical) como representantes del vicio y la virtud, la costa y la sierra respectivamente. A medida que avanza la trama, la autora desplaza la mirada a sus hijas (Margarita, Camila) para usarlas como conejillos de indias en un experimento sobre la herencia. La meta sentimental del texto es casar a las heroínas para que puedan construir hogares virtuosos y desde ellos irradiar una virtud femineizada al resto de la república. Mientras Margarita, el «ave sin nido» mestiza ya «civilizada» por los Marín, consigue ascender de clase al casarse con un *flâneur* limeño llamado Ernesto Casa-Alta, Camila desciende de estatus al sucumbir a las artimañas de un pulpero italiano pobre, camuflado de conde, que la viola para casarse con ella y adueñarse de su fortuna. Según Matto arguye, el término herencia, bastante inestable a lo largo de la novela, es completamente matrifocal (como lo demuestra Sklodowska, 1997), y la predisposición al vicio no es genética sino cultural. Dice: «En el curso de la vida, a través de los sucesos, Margarita y Camila habían entrado en posesión de lo que les legaron sus madres, su educación, su atmósfera social, y más que su sangre era pues, la posesión de la HERENCIA» (p. 247).

10. Mujeres «públicas»: costureras y prostitutas

En *Herencia*, la esfera femenina que en Killac aparecía como un espacio homogéneo donde reinaba la solidaridad entre mujeres aparece fracturada por desigualdades de raza y clase. Dentro de ese abanico plural de identidades, la figura de la prostituta (Espíritu) es altamente compleja y contradictoria. Dado que el tema de la prostitución estaba en total contradicción con el culto a la pureza femenina de la cultura republicana, Matto lo comenta de forma oblicua y desplazada. El sujeto narrativo oscila entre considerar a la mujer pública como un personaje degradado por raza y clase (visión tomada del naturalismo canónico), o como una víctima cultural de la sociedad y la lujuria masculina. Esta sería la explicación, no solamente de la caída moral y económica de Espíritu, una «ex sirvienta mimada de casa grande» que se prostituye para mantener a sus hijas luego de la muerte de su patrona, sino también de aquellas «desgraciadas infelices» que frecuentaba el héroe de la novela en su vida de soltero, y a quienes el sujeto literario se refiere como «[c]riaturas desgraciadas, que tal vez no estén desterradas de la patria de la mujer —Virtud— pero sí encerradas por la sociedad en esa isla de ignominia sin redención —Vicio—» (1974a, p. 93).

El discurso sentimental sobre la prostitución que, con todo lo que tiene de problemático, plantea un cierto acercamiento a esta «ex sirvienta mimada de casa grande», se combina con otro igualmente conflictivo que des-individualiza a Espíritu recurriendo a epítetos racistas como «la mulata» o «la morena». Al mismo tiempo, Matto sitúa a Espíritu en el espacio cultural inferior del «callejón del Molino Quebrado» donde vive rodeada de «las de su ralea» (p. 137). A medida que avanza la novela, la caída moral y económica de Espíritu se va somatizando en su cuerpo hasta adquirir poco antes de morir un aspecto cadavérico, con «los ojos blancos», «la voz ronca» y «el pelo desgreñado» (p. 134). Así como en un principio el sujeto narrativo justifica la prostitución de Espíritu recurriendo a la ideología de la domesticidad republicana, porque «el amor de madre la impulsaba al bien, la obligaba a buscar el sustento [...] (p. 55)», cuando el personaje deja de cumplir con sus funciones maternales ya no es redimible para el sujeto literario. El alcohol y la tuberculosis aceleran una caída en picada explicada en términos sociales y no genéticos.

Otra «mujer pública» que hace su aparición en los márgenes de la ciudad oligárquica es la costurera Adelina. Matto sin duda usa a este personaje sentimental que muere tuberculosa, abandonada por el galán (Ernesto Casa-Alta), para reflexionar sobre su propia situación en la esfera pública como «obrera del pensamiento». Al igual que las escritoras, las costureras ocupaban un espacio fronterizo entre lo público y lo privado ya que podían insertarse en el mercado laboral desde el espacio recluido del hogar[171]. La costurera de *Herencia,* a quien Matto se refiere como «minera», es un personaje anómalo. Ante la carencia de un entorno familiar que la proteja, debe ganarse la vida en la gran ciudad desde un cuarto propio «mitad taller, mitad dormitorio» (pp. 142-143). El sufrimiento provocado por el aislamiento de la costurera la define como un personaje cercano a la escritora que subvierte, desde una deseada independencia económica, los modelos de femineidad normativos. En «Las obreras del pensamiento en América del Sur», Matto se refiere a la escritora como una «heroína» de la modernidad porque no solo lucha contra la calumnia y el indiferentismo, sino también porque corre «el riesgo de quedarse para tía, porque, si algunos hombres de talento procuran acercarse a la mujer ilustrada, los tontos le tienen miedo». A diferencia de la costurera imaginada por Cabello de Carbonera en *Blanca Sol* (1889), premiada como Cenicienta (LaGreca, 2009, p. 114) con un matrimonio que posibilita su migración de clase, la costurera de Matto sucumbe como Espíritu a una muerte por tuberculosis que la deja fuera de la trama fundacional.

11. La deshumanización del inmigrante

En la Lima de Matto de Turner el máximo peligro para la clase dirigente es Aquilino Merlo, un inmigrante italiano que funciona como motor de una ficción paranoica. La falsedad y la máscara son las armas que el pulpero usa para escalar posiciones en la pirámide social y para introducirse, ayudado por la sirvienta prostitutida, en los salones de la oligarquía criolla. La otredad del inmigrante que no habla bien la lengua y que tiene costumbres foráneas es difícil de asimilar a un proyecto nacional donde las diferencias de clase y raza se someten a un intenso proceso aculturador. En la antinomia que establece la novela entre formas virtuosas y anti-virtuosas de masculinidad republicana, Matto coloca a este inmigrante rubio pero malvado, del lado de la barbarie. En este sentido, Aquilino es una versión limeña del Genaro de *En la sangre*, de Eugenio Cambaceres, quien también viola a una chica de la clase dirigente llamada Máxima para casarse con ella y vengarse de la clase alta.

En *Clorinda Matto novelista*, Cornejo Polar afirma, siguiendo a Salazar Bondy: «el orden mixto que propone la obra de Matto de Turner representa bien la debilidad genérica del positivismo peruano y la timidez de sus planteamientos en el campo específico del arte de novelar» (1922, p. 22). Ampliando esta propuesta, creo que se podría decir que en las tres novelas de Matto de Turner esas tensiones surgen por el lugar conflictivo que la autora ocupa como sujeto letrado en la corriente liberal modernizadora. Para poder disentir con las ideologías de género hegemónicas tiene, paradójicamente, que asentir con algunos de sus postulados, en parte porque está tratando de construirse como sujeto político, intelectual y anticlerical en una época donde estos discursos son puestos del lado de la masculinidad republicana.

12. Redes continentales y «obreras del pensamiento»

En 1892, Clorinda Matto fundó una imprenta feminista llamada *La equitativa*, donde solo se empleaba a mujeres. Allí imprimió *Hima-Sumac; drama en tres actos y en prosa* (1892), *Leyendas y recortes* (1893) y el diario cacerista *Los Andes,* desde setiembre de 1892 hasta mayo de 1893. Cuando estalló la revolución pierolista en 1895, las montoneras del nuevo gobierno allanaron la casa de Matto y destruyeron la imprenta feminista fundada por la autora. Fue en parte a raíz de este brutal episodio que Matto decidió autoexiliarse en Buenos Aires, ciudad en la que residió desde 1895 hasta su muerte en 1909. En Buenos Aires, Clorinda Matto dejó de escribir novelas, aunque continuó su labor periodística y enseñó en dos liceos de señoritas, mientras traducía la Biblia al quechua para la Sociedad Bíblica Americana. En *Búcaro Americano*, un periódico de familias que Matto fundó y dirigió desde 1896 hasta 1909, radicalizó su lucha en el área de los estudios de género al mismo tiempo que dejó de escribir sobre los derechos de los indios. Influenciada por el clima positivista, proinmigratorio y antiindigenista de la Buenos Aires finisecular, Clorinda Matto cambió sus ideas sobre la inmigración europea. En un artículo publicado en *Búcaro Americano* el 25 de junio de 1907 afirma que los peruanos no deben combatir la inmigración italiana sino copiar «el milagro argentino». El inmigrante italiano que en *Herencia* es primitivo, salvaje y malvado se vuelve «hogareño» y «laborioso» porque adonde llega «planta sus árboles, cultiva sus hortalizas y conserva su amor por la música, la pintura, el modelado» («La inmigración italiana», 1907, p. 898). En el exilio, la creencia optimista en el progreso europeo reemplaza la exaltación anterior que Matto hacía del regionalismo cusqueño. El discurso a favor del blanqueamiento racial, posibilitado por la inmigración finisecular, no se hace para favorecer el mestizaje, sino, paradójicamente, para combatir un nuevo peligro que Matto registra a distancia: el aluvión de una nueva oleada inmigratoria china al Perú. «Gracias a la influencia italiana», dice en una editorial de *Búcaro Americano*, «el Perú contará

con una nueva generación de hombres sanos, robustos e inteligentes que sustituyan la enclenque progenie del chino, mercancía barata del presente y basofia [sic] del porvenir» (p. 898).

Imagen 4. ***Búcaro Americano*.**

El 14 de diciembre de 1895, Clorinda Matto dictó una conferencia en el Ateneo de Buenos Aires titulada «Las obreras del pensamiento en América del Sur», en la que celebraba la decisión de este cenáculo de abrirle sus puertas por primera vez a las mujeres intelectuales. Matto se autorrepresenta en este discurso como la figura-faro de una red transnacional de escritoras que tiene nodos en diversas capitales de América Latina. Si bien Matto invoca una estrategia sentimental de autorización que será ubicua en su producción cultural, y que remite a la necesidad de presentarse como pobre, viuda y peregrina, para borrar el miedo que podía generar su activismo intelectual, también es consciente del rol que ocupa como mentora de una cadena transnacional de escritoras. Es por la bondad de los colegas, dice, y no por su «merecimiento científico o literario» (1902, p. 245) que ha ganado acceso a este espacio de saber. Esta identidad bifurcada que oscila entre la autodisminución («Nada nuevo traigo», «soy la diminuta hormiga») y la conciencia de su importancia cultural es recurrente a lo largo de su obra. El catálogo de mujeres escritoras se inicia con un «homenaje agradecido» a Juana Manuela Gorriti, a quien Matto celebra por «haber ilustrado su época con multitud de libros cuyo número me excusa de la enumeración, Juana Manuela, rodeada del respeto y de la admiración, no por haber sido esposa y madre de presidentes de una república sino por haber sido escritora» (p. 252). La celebración que Matto hace de Gorriti, desde la misma ciudad en la que la autora salteña había muerto en la más absoluta pobreza tres años atrás, no está despojada de ironía. Un dato inescapable para Matto era que su propia carrera estaba siguiendo la misma trayectoria zigzagueante que la de su colega argentina y las escritoras mencionadas en el ensayo. En el caso de Matto de Turner, el movimiento de espiral descendente se remontaba a su afiliación política en el partido de Cáceres y a una voluntad secularizadora que la convirtió en persona *non grata* para la iglesia. La lectura del ensayo para una audiencia mayormente masculina y porteña («Caballeros, señoras», reza el encabezamiento) se puede leer entonces como parte de un esfuerzo de reinvención profesional, lejos de su patria, ahora articulado con la necesidad de empezar de cero una carrera truncada en el pico de su fama por el autoexilio político. Sin embargo, a principios del siglo XX, pocos lectores sabían quién era Gorriti y difícilmente hubieran estado de acuerdo con la idea de Matto de que que el nombre de Juana Manuela Gorriti era para la literatura argentina lo que el de Victor Hugo para la literatura francesa (1909b, p. 186).

13. Redes transatlánticas: Viaje de recreo

El nomadismo de Clorinda Matto de Turner, que organiza tertulias literarias en varias capitales de América Latina y dejó testimonio de sus viajes por Francia, Inglaterra, Italia, España y Alemania, contribuye a la elaboración de una red internacional con nodos en Cusco, Lima, Buenos Aires, Madrid y Barcelona. En «El Perú ilustrado», Matto reproduce las palabras elogiosas de Emilia Pardo Bazán sobre *Aves sin nido* y coloca su imagen en la tapa de uno de los números. Estas redes a distancia le abonaron el terreno para una futura visita a Europa en la que las autoras españolas le devolvieron el gesto y organizaron banquetes, conferencias, ofrendas y reuniones en su homenaje. Durante el viaje, Clorinda Matto mantuvo un diario que después se publicó póstumamente en forma de libro con el titulo de *Viaje de recreo*. El objetivo principal de esa visita, examinar el estado de la educación femenina en Europa por encargo de una comisión de señoras, cede paso en muchas de sus páginas a un impulso frenético por encontrarse con aquellas autoras y pensadoras a las que ha conocido desde América Latina a través de los libros. Dice: «Mis horas son preciosas, debo aprovecharlas conociendo a las mujeres de mayor reputación literaria […] (1909b, p. 305)».

En *Cuatro conferencias sobre América del Sur*, Matto se asigna «la gloria de ser la primera de mi sexo que ha venido cruzando los mares a iniciar la corriente de acercamiento entre las mujeres del Viejo y Nuevo continente y estrechar en fraternal abrazo a escritores y periodistas» (1909a, pp. 46-47). Según la escritora española Carmen de Burgos y Seguí, Matto de Turner era el «prototipo de la mujer moderna»: viajaba sola, daba conferencias para públicos mixtos, trabajaba como periodista y escribía novelas de gran circulación en España. El hecho de que Matto de Turner hubiera sido perseguida por las autoridades eclesiásticas y civiles en el Perú la convertía en un modelo de valentía para las escritoras del viejo continente identificadas con el lado transgresor de su trayectoria. Al presentarla ante el público madrileño, Burgos de Seguí se vincula con el rol de «paria» que la escritora se asigna y dice: «Perseguida por sus ideas liberales, la imagen de Clorinda Matto de Turner fue quemada en una plaza pública por el elemento obscurantista del Perú. Si no tuviera otros muchos méritos, ¿no bastaría esta persecución para hacerla simpática y querida?» (1909a, p. 6).

Viajera, escritora, *flâneuse*, turista del siglo XIX, conferencista, estas son algunas de las posiciones de sujeto que Matto se asigna a sí misma en esta narrativa de viaje, un texto híbrido que está a caballo entre el diario y el libro de viajes, la autobiografía y el documento histórico. En el capítulo dedicado a Francia, Matto se distancia de la francofilia modernista y dice haber perdido fe en el lema de la Revolución francesa: libertad, igualdad, fraternidad. Con un tono excesivamente triunfalista que hace eco de las ideas americanistas de Andrés Bello, dictamina que estas categorías han abandonado Europa para instalarse en América. Es allí «donde se puso la cuna mecida por el hada protectora del feminismo, o sea de la mujer persona, del ser consciente y libre» (1909b, p. 69). Si a fines de siglo XIX el ángel del hogar se ha impuesto como modelo de identidad dominante para las mujeres, Matto pone en circulación desde las páginas de *Viaje de Recreo* una amplia gama de identidades emergentes y residuales (la mujer política, la mujer profesional, la *femme des lettres*, la sufragista, la científica) que a veces mezcla con poses de género más conservadoras (la madre republicana).

Clorinda Matto murió en Buenos Aires el 25 de octubre de 1909 luego de someterse a una delicada operación quirúrgica. Las redes transnacionales que tejió a lo largo de su vida siguieron funcionando de manera póstuma, no solo cuando los editores españoles procedieron a publicar *Viaje de recreo* al enterarse de su fallecimiento, sino también cuando, gracias a los esfuerzos de otra escritora peruana, Zoila Aurora Cáceres, el gobierno de Augusto Leguía repatrió a Lima los restos

de la autora en 1924. Manuel Cuadros cuenta que, en su testamento, Clorinda Matto dejó estipulado: «[…] de la venta de su libro, *Viaje de Recreo* se aplique, una parte, para dotar completamente a la criatura mujercita, que ingrese en la Cuna de los huérfanos el día de su fallecimiento, y otra parte sea enviada al Cuzco para aplicarla al Hospital de Mujeres de su ciudad natal» (1949, p. 147). Pese a las oscilaciones y ambivalencias ideológicas de un pensamiento anclado en el nomadismo, el gesto vuelve a poner en el mapa las tres preocupaciones que ocuparon un rol fundacional en el cuerpo de la escritura de Clorinda Matto de Turner: la feminización de la cultura, el sentimentalismo y su compromiso político con la cultura andina.

Bibliografía

Aréstegui, Narciso (1948). *El Padre Horán, escenas de la vida del Cuzco*. Lima: Editorial Universo.

Arízaga, Manuel Nicolás (1891). Carta literaria. *El Perú Ilustrado, 191*, 24 de enero, 1385-1386.

Arribas García, Fernando (1991). *Aves sin nido*: ¿Novela indigenista? *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 34*, 63-79.

Batticuore, Graciela (1999). *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/1877-1892).* Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Batticuore, Graciela (ed.) (2004). *Juana Manuela Gorriti. Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Buenos Aires-Lima: 1882-1891*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

Berg, Mary (2003). Pasión y nación en *Hima-Sumac* de Clorinda Matto de Turner. En *Perú hoy. Primer Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero.* Universidad de Harvard, del 29 de abril al 1º de mayo de 1999. http://www.fas.harvard.edu/~icop/maryberg.html

Berg, Mary (2010). Prólogo. *Viaje de Recreo*. Florida: Stockcero.

Caballero, Milagros (1987). Clorinda Matto de Turner. En Íñigo Madrigal (ed.), *Historia de la literatura latinoamericana. Tomo II. Del neoclasicisiso al modernismo* (pp. 219-225). Madrid: Cátedra.

Cabello de Carbonera, Mercedes (1889). *Blanca Sol*. Lima: Carlos Prince.

Cáceres, Andrés (1890). Carta al Perú ilustrado. *El Perú Ilustrado, 156* (3 de mayo).

Cáceres, Zoila Aurora (s.f). *Mujeres de ayer y de hoy*. Paris: Garnier Hermanos.

Cambaceres, Eugenio (1988). *En la sangre*. Buenos Aires: Colihue.

Carrillo, Francisco (1967). *Clorinda Matto de Turner y su indigenismo literario*. Lima: Biblioteca Universitaria.

Cometta Manzoni, Aída (1960). *El indio en la novela de América*. Buenos Aires: Futuro.

Cornejo Polar, Antonio (1974a). Prólogo. En Clorinda Matto de Turner, *Herencia* (pp. 7-27). Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Cornejo Polar, Antonio (1974b). Prólogo. En Clorinda Matto de Turner, *Índole* (pp. 7-32). Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Cornejo Polar, Antonio (1980). *La novela indigenista*. Lima: Lasontay.

Cornejo Polar, Antonio (1992). *Clorinda Matto de Turner novelista. Estudios sobre Aves sin nido, Indole y Herencia*. Lima: Lluvia.

Cuadros Escobedo, Manuel E (1949). *Paisaje i obra... Mujer e historia: Clorinda Matto de Turner, estudio crítico-biográfico*. Cusco: H. G. Rozas Sucesores.

Denegri, Francesca (1996). *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

Denegri, Francesca (1997). Clorinda Matto de Turner. En Verity Smith (ed.) *Encyclopedia of Latin American Literature* (pp. 532-533). Chicago: Fitzroy Dearborn.

Ferreira, Rocío (2004). Amores traicionados: pasión, género, etnicidad y nación en las leyendas y dramas sur andinos de Clorinda Matto de Turner. En Gloria Hintze (ed.), *Escritura femenina: diversidad y género en América Latina*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Fox-Lockert, Lucía (1981). Contexto político, situación del indio y crítica a la iglesia de Clorinda Matto de Turner. En Keith McDuffie y Alfredo Roggiano (eds.), *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana: memoria del XIX Congreso (Pittsburgh, 27 de mayo -1 de junio de 1979)* (pp. 89-93). Madrid: IILI.

García Calderón, Ventura (1905). *Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos*. París: Librería Paul Ollendorff.

García Jordán, Pilar (1992). *Iglesia y poder en el perú contemporáneo 1821-1919).* Cusco: Bartolomé de las Casas.

García y García, Elvira (1925). Clorinda Matto de Turner. En *La mujer peruana a través de los siglos* (II, pp. 38-41). Lima: Americana.

Gelles, Soledad (2002). «Escritura, género y modernidad: Trabajo cultural de Clorinda Matto deTurner y Dora Mayer de Zulen» (tesis de doctorado). Universidad de Stanford.

González Prada, Manuel (1928). *Presbiterianas.* Lima: Librería Imprenta el Inca.

González Prada, Manuel (1969). *Baladas peruanas*. Lima: Benedezú.

González Prada, Manuel (1976). *Páginas libres/Horas de lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Gorriti, Juana Manuela (1892). *Veladas literarias de Lima 1876-1877).* Tomo I. Veladas I a X. Edición de Julio Sandoval. Buenos Aires: Imprenta Moreno.

Gorriti, Juana Manuela (1929). *El tesoro de los incas (leyenda histórica)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Gorriti, Juana Manuela (1991). *Lo íntimo*. Edición de Alicia Martorell. Salta: Banco del Noreste.

Goswitz, María Nelly (2012). De pizarras y pupitres a borrones y bosquejos: El rol de las veladas literarias en la escritura femenina peruana del siglo XIX. En Sara Beatriz Guardia (ed.), *Escritoras del siglo XIX en América Latina* (pp. 77-85). Lima: CEMHAL.

Gutiérrez de Quintanilla, Emilio (s.f.). Juicio crítico. En Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido* (pp. 1-26). Valencia: Sampere.

Hintze, Gloria María (2000). La revista *Búcaro Americano* y la presencia de la mujer en el periodismo literario. *Revista de literaturas modernas, 30,* 115-132.

Hurtado, Enrique G (1890). *Aves sin nido*. Novela peruana por la señora Clorinda Matto de Turner. *El Perú Ilustrado, 160*, 133-135.

Kristal, Efraín (1987). *The Andes Viewed from the City. Literary and Political Discourse on the Indian in Peru 1848-1930.* Nueva York: Peter Lang.

LaGreca, Nancy (2009). *Rewritting Womanhood: Feminism, Subjectivity and the Angel in the House*. Pennsylvania: Penn State University Press.

Lemoine, Joaquín (1887). Clorinda Matto de Turner. En Clorinda Matto de Turner, *Leyendas y recortes* (pp. II-XXXIX). Lima: «La Equitativa».

Lindstrom, Naomi (1996). Prólogo. En Clorinda Matto de Turner, *Birds Without a Nest: A Story of Indian Life and Priestly Oppression in Peru (1904)* (pp. 7-21). Traducción de J. G. H., enmendada por Naomi Lindstrom. Austin: University of Texas Press.

Manrique, Nelson (1999). *La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*. Lima: Sur.

Manzoni, Aída Cometta (1960). *El indio en la novela de América*. Buenos Aires: Futuro.

Mariátegui, José Carlos (1963). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.

Matto de Turner, Clorinda (1897). *Analogía. Segundo año de gramática castellana en las escuelas normales según el programa oficial*. Buenos Aires: Imprenta de Juan A. Alsina.

Matto de Turner, Clorinda (s.f.). *Aves sin nido*. Valencia: F. Sempere y Cía.

Matto de Turner, Clorinda (1884). *Elementos de literatura según el Reglamento de la Instrucción Pública, para uso del bello sexo*. Arequipa: Imprenta de «La Bolsa».

Matto de Turner, Clorinda (1888). Estudios históricos. *El Perú Ilustrado, 71*, 330-331.

Matto de Turner, Clorinda (1889). *Bocetos al lápiz de americanos célebres*. Lima: Peter Bacigalupi y Cía.

Matto de Turner, Clorinda (1892). *Hima-Sumac. Drama en tres actos y en prosa*. Lima: Imprenta «La Equitativa».

Matto de Turner, Clorinda (1893). *Leyendas y recortes*. Lima: Imprenta «La Equitativa».

Matto de Turner, Clorinda (1902). *Boreales, miniaturas y porcelanas*. Buenos Aires: Imprenta de Juan A. Alsina.

Matto de Turner, Clorinda (1909a). *Cuatro conferencias sobre América del Sur*. Buenos Aires: Imprenta de Juan A. Alsina.

Matto de Turner, Clorinda (1909b). *Viaje de recreo. España, Francia, Inglaterra, Italia, Suiza, Alemania*. Valencia: F. Sempere y Compañía.

Matto de Turner, Clorinda (1954). *Tradiciones cuzqueñas. Leyendas, biografías y hojas sueltas*. Cusco: Rozas.

Matto de Turner, Clorinda (1974a). *Herencia*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Matto de Turner, Clorinda (1974b). *Índole*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Matto de Turner, Clorinda (1996). *Birds without a Nest: A Story of Indian Life and Priestly oppression in Peru*. Traducción de J. G. H., enmendada por Naomi Lindstrom. Austin: University of Texas Press.

Matto de Turner, Clorinda (1998). *Torn from the Nest*. Traducción de John H. R. Polt. Nueva York: Oxford UP.

Meléndez, Concha (1934). *La novela indianista en Hispanoamérica*. Madrid: Casa Editorial Hernando.

Meléndez, Mariselle (1998). Obreras del pensamiento y educadoras de la nación: el sujeto femenino en la ensayística femenina decimonónica de transición. *Revista Iberoamericana, 64*, 573-586.

Miseres, Vanesa (2012). Discurso crítico e imaginario de Europa en Viaje de recreo de Clorinda Matto de Turner. En Sara Beatriz Guardia (ed.) *Viajeras entre dos mundos* (pp. 481-503). Dourados: Universidade Federal da Grande Dourados.

Montalvo, Artemio (1889). Aves sin nido. *El Perú Ilustrado, 131*.

Morales Pino, Luz Ainaí (2015). El Perú ilustrado: las visualidades en competencia en la articulación de un imaginario de nación. *Decimonónica, 12*, 151-170.

Moraña, Mabel (ed.) (1998). *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo* Polar. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana.

Ortega, Julio (1993). Las tradiciones peruanas y el proceso cultural del XIX hispanoamericano. En Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas* (pp. 409-438). Madrid: Archivos.

Ortiz, Carolina (1999). *La letra y los cuerpos subyugados: Heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas*. Quito: Magíster.

Palma, Ricardo (1964). *Tradiciones peruanas. Colección completa*. Madrid: Aguilar.

Peluffo, Ana (1998). El poder de las lágrimas: Sentimentalismo, género y nación en *Aves sin nido*. En Mabel Moraña (ed.), *Indigenismo hacia el fin del milenio* (pp. 119-138). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Peluffo, Ana (2000). El indigenismo como máscara: Antonio Cornejo Polar ante la obra de Matto de Turner. En Friedhelm Schmidt-Welle (ed.), *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos* (pp. 213-233). Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut.

Peluffo, Ana (2001). Reseña. *Torn from the Nest*, por Clorinda Matto de Turner. Traducción de John H.R. *Cultural Critique, 49*, 188-190.

Peluffo, Ana (2004a). Why Can't an Indian be More Like a Man? Sentimental Bonds in Manuel González Prada and Clorinda Matto de Turner. *Revista de Estudios Hispánicos, 38*, 3-21.

Peluffo, Ana (2004b). Bajo las alas del ángel de caridad: Indigenismo y beneficencia en el Perú republicano. *Revista Iberoamericana, LXX*(206), 103-115.

Peluffo, Ana (2005). *Lágrimas andinas: Indigenismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Portocarrero, Gonzalo (1996). *Entre la república aristocrática y la patria nueva*. Lima: Sur y Derrama Magisterial.

Pratt, Mary Louise (1993). Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 38*, 51-62.

Rama, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Reinaga, César Augusto (1997). *Clorinda Matto de Turner: Otras facetas biográficas*. Cusco: Municipalidad del Cusco.

Reisz, Susana (1992). When Women Speak of Indians and Other Minor Themes… Clorinda Matto de Turner's *Aves sin nido*: An Early Peruvian Feminist Voice. *Rennaissance and Modern Studies, 35*, 75-93.

Riva-Agüero, José de la (1962). *Estudios de literatura peruana: Carácter de la literatura del Perú independiente (1905)*. Lima: PUCP.

Salazar-Bondy, Arturo (1967). *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo*. Tomo I. Lima: Francisco Moncloa.

Sánchez, Luis Alberto (1981). *Indianismo e indigenismo en la literatura peruana*. Lima: Mosca Azul.

Sandoval, Julio (1954). La señora Clorinda Matto de Turner. Apuntes para su biografía. En Clorinda Matto de Turner, *Tradiciones cuzqueñas. Leyendas, biografías y hojas sueltas* (pp. XI-XVI). Cusco: Rozas.

Satake, Kenichi (1986). El mundo privado de Clorinda Matto de Turner en *Herencia*. *Revista de Estudios Hispánicos, 20*, 21-37.

Schneider, Luis Mario (1968). Prólogo. Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido* (pp. 7-46). Ciudad de México: Colofón.

Shkatulo, Olena (2012). Between Spanish America and Europe: Matto de Turner's (Inter)National Identities in *Viaje de Recreo.* http://www.hottopos.com/notand29/35-48Shkatulo.pdf Consulta: 29 de abril de 2017.

Shultz de Mantovani, Fryda (1968). Estudio preliminar. En Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido* (pp. 7-14). Buenos Aires: Solar Hachette.

Sklodowska, Elzbieta (1997). «Ya me verás también salir de mis hábitos…»: el afán disciplinario en *Herencia* de Clorinda Matto de Turner». En *Todo ojos, todo oídos. Control e insubordinación en la novela hispanoamericana (1895-1935)* (pp. 11-39). Amsterdam: Rodopi.

Sommer, Doris (1991). *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.

Sotomayor, Evelyn (2013). «Satisfecha y orgullosa aunque sea impropio. Las veladas literarias de Clorinda Matto de Turner» (tesis doctoral). Lima, PUCP.

Tamayo Vargas, Augusto (1947). Veladas literarias. En *Apuntes para un estudio de la literatura peruana* (pp. 212-219). Lima: s.e.

Tauro, Alberto (1976). *Clorinda Matto de Turner y la novela indigenista*. Lima: UNMSM.

Tauzin-Castellanos, Isabelle (2003). La imagen en *El Perú Ilustrado* (Lima, 1887-1892). *Bulletin de l'Institut Francais d'Etudes Andines 32*, 133-149.

Torres-Pou, Joan (1990). Clorinda Matto de Turner y el ángel del hogar. *Revista Hispánica Moderna, 43*, 3-15.

Vargas Yábar, Miguel (2013). *Las empresas del pensamiento. Clorinda Matto de Turner (1852-1909)*. Lima: Parkarina.

Velázquez Castro, Marcel (2013). *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.

Velázquez Castro, Marcel (2015). La narrativa breve de Clorinda Matto: de la tradición y leyenda románticas al cuento modernista. En *Clorinda Matto de Turner. Narrativa breve: Tradiciones, leyendas y relatos*. Lima: Editorial San Marcos y Casa de la Literatura Peruana.

Vicens, María (2017). Clorinda Matto de Turner en Buenos Aires: redes culturales y estrategia de (auto)legitimación de una escritora en el exilio. *Boletín del Instituto Mora* http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1853-001X2013000200002 Consulta: 29 de abril de 2017.

Villavicencio, Maritza (1992). *Del silencio a la palabra. Mujeres peruanas en los siglos XIX y XX*. Lima: Flora Tristán.

Ward, Thomas (2012). Cuando el liberalismo femenino desvía del radicalismo masculino: obreras y obreros en Matto de Turner y González Prada, 1904-1905. En Sara Beatriz Guardia (ed.), *Escritoras del Siglo XIX en América Latina* (pp. 47-54). Lima: CEMHAL.

Yépez Miranda, Alfredo (1994). Clorinda Matto de Turner: En el 90 aniversario de su nacimiento. *Revista Universitaria, 33*, 156-173.

Zanetti, Susana (1994). Búcaro Americano: Clorinda Matto de Turner en la escena femenina porteña. En Lea Fletcher (ed.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX* (pp. 264-275). Buenos Aires: Feminaria.

[153] Concha Meléndez colocó la novela tempranamente en el mapa de la literatura latinoamericana cuando dijo en *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)* (1934) que se trataba de una obra «indianista de reivindicación social». Sus opiniones fueron luego cuestionadas por Aída Cometta Manzoni, quien sostuvo que *Aves sin nido* era una novela indigenista que hacía una lectura política del conflicto racial en el Perú.

[154] Aunque en algunas biografías de la autora, el año de nacimiento figura como 1854, Manuel Cuadros afirma que, según su partida de nacimiento, la fecha correcta es 1852.

[155] Desde su puesto como editora en el *El Perú ilustrado*, Matto de Turner publica artículos lingüísticos sobre el quechua. En *El Perú Ilustrado* 31 (sábado 10 de diciembre de 1887) se empieza a publicar un artículo en varias partes titulado «El alfabeto kéchua» de Carlos Alberto Sánchez dedicado «a la señora Matto de Turner» (p. 11).

[156] En 1875 Clorinda Matto de Turner firma por primera vez con su nombre completo una tradición titulada «El tambo de Montero», aparecida en *El Correo del Perú* (Schneider, 1968).

[157] La velada de homenaje a Clorinda Matto, reseñada en la prensa periódica de la época, ocurrió el 28 de febrero de 1877. Allí Mercedes Cabello leyó «Necesidad de una industria para la mujer» y Manuela Villarán de Plascencia unos versos en su homenaje. Juana Manuela Gorriti por otra parte contribuyó un texto titulado «Perfil divino de Camila O'Gorman» y Clorinda Matto su tradición «Al fin pasada de negro». En un gesto altamente simbólico, Gorriti puso sobre la cabeza de Matto una corona de laurel y le ofreció una palma de oro. Al mismo tiempo, las señoras de la audiencia le obsequiaron una botonadura engastada en oro que luego Matto donaría a las tropas peruanas en la Guerra con Chile.

[158] Esta reseña titulada «Velada literaria» aparece sin firma en *El Perú Ilustrado* 57 (9 de junio de 1888), pp. 78-79.

[159] *Hima Sumac* se representó por segunda vez el 27 de abril de 1888 y fue publicada en 1892 en una edición preparada por la imprenta La equitativa.

[160] La obra tiene lugar en el reinado de Carlos III de España, durante una revuelta indígena en el Cusco liderada por Túpac Amaru II en 1780. Varios críticos, entre los que figuran Mary Berg, José de la Riva-Agüero y Manuel Cuadros, han señalado los múltiples anacronismos de la obra. En el artículo de Mary Berg se especifica que Matto mezcla dos épocas históricas: la de Túpac Amaru I y la de Túpac Amaru II.

[161] El primer tomo cuenta con un prólogo de Ricardo Palma en el que define el género de la tradición al mismo tiempo que presenta a Matto como su discípula o «ahijada» literaria: «En el fondo —dice Palma— la tradición no es más que una de las formas que puede revestir la historia; pero sin los escollos de ésta (1954, pp. IX-X)». A no ser que se especifique lo contrario, todas las citas de las tradiciones provienen de la edición cusqueña de 1954.

[162] La edición limeña de *Aves sin nido* se publicó en la imprenta del Universo de Carlos Prince, mientras que la argentina estuvo a cargo de la editorial Félix Lajouane. Todas las citas de este trabajo corresponden a la edición valenciana de 1890 hecha por la editorial Sempere.

[163] Véase el artículo de Enrique G. Hurtado publicado en *El Perú Ilustrado* el 31 de mayo de 1890. El autor dice: «la mayoría de la raza india no es la misma que hemos visto en *Aves sin nido*, siempre noble, generosa y valiente pues estamos convencidos, como muchos otros, de que ella ha desgraciadamente degenerado y que los indios que hoy habitan el interior del Perú no son los mismos que conquistaron, con las armas en la mano, el país comprendido entre la línea equinoccial y el Maule» (1890, p. 133).

[164] Desde las páginas de *El Perú Ilustrado* Matto se ocupó, como directora, de promover una visión más heterogénea de la identidad nacional que incorporara a la cultura aportes femeninos y andinos. Sobre la trayectoria visual de la revista, véase el trabajo de Morales Pino.

[165] La carta de Matto de Turner dirigida al presidente de la Unión Católica del Cuzco, Fernando Pacheco, circuló en «Hoja Suelta». Fue reproducida en *El Perú Ilustrado,* 179, 4 de octubre de 1890, p. 891.

[166] Véase *El Perú Ilustrado,* 179, 4 de octubre de 1890, p. 891.

[167] La carta de Avelino Cáceres, fechada el l8 de febrero de 1890, fue publicada en *El Perú Ilustrado*, 3 de mayo de 1890.

[168] La asociación de lo femenino con la luz vuelve a aparecer en «Luz entre sombras» y en «Las obreras del pensamiento en América del Sur». En este último ensayo, Matto coloca la causa de la ilustración femenina del lado del progreso iluminista, y del lado del oscurantismo protervo las fuerzas del mal que buscan «conservar a la mujer como instrumento del placer y de la obediencia pasiva» (p. 247).

[169] Digo «casi» completamente porque la deplorable situación del pueblo indígena aparece en la novela como un lejano recuerdo de los Marín, cuando Fernando le dice a Lucía: «¿Te acuerdas cómo son, cómo viven los indios, esos parias desheredados? Y son tres millones de hombres, hija, idiotas, esclavos, infelices de quienes se acuerdan, Gobierno y Congresos, cuando hay que formar soldados o sumar contribuciones» (1974a, p. 228).

[170] En este sentido, la estrategia narrativa de *Herencia* es similar a la de *Aves sin nido*. En el proemio a esta última obra Matto dice que la novela ha de ser «fotografía que estereotipe los vicios y las virtudes de un pueblo, con la consiguiente

moraleja correctiva para aquellos y el homenaje de admiración para estas» (s.f., p. 27).

[171] En «Obreras del pensamiento y educadoras de la nación» (1998) Meléndez habla de la combinación de dos retóricas en los ensayos femeninos de las escritoras del siglo XIX. Por un lado «la retórica lidiadora» que se articula con un lenguaje «que denota combate, lucha, y que alude a actos de heroísmo, triunfos, defensa, audacia e invasión» y por otro una «retórica laboral» que tiene que ver con «la utilización de un lenguaje por parte de las escritoras que apunta a la imagen de la mujer y la maternidad como obreras de la sociedad cuyo rol se define por su labor activa e imprescindible en el futuro del progreso de la nación» (1998, p. 575).

El ensayo y la novela en la obra de Mercedes Cabello

Mercedes Mayna-Medrano
University of Pennsylvania

La insolencia de la mujer que quiere expresar con sus acciones
lo que no puede decir con el lenguaje hablado.
Blanca Sol, Mercedes Cabello

Fue en la universidad cuando leí, por primera vez, de manera atenta, a las mujeres escritoras del siglo XIX. Sus historias como las primeras intelectuales que intervienen en el espacio público me interesaron, pero, a la vez, me conmovieron afectivamente: su lucha fue, sin lugar a dudas, titánica, ya que encontraron resistencia de parte del mundo académico masculino de la época. En el caso de Mercedes Cabello y Clorinda Matto, su «calidad de mujeres» fue puesta en duda, porque nunca fueron madres y hasta las acusaron de ser locas. Respecto de la primera, eso fue especialmente significativo porque terminó recluida en el manicomio. Su situación de marginalidad no es un caso aislado en el siglo XIX ni en la actualidad. Esta ha sido vivida por muchas mujeres a lo largo de la historia, de distintos estatus sociales, académicos, étnicos, entre otros.

Mi abuela materna, por ejemplo, después de quedar viuda, llegó a Lima desde los Andes aproximadamente en los años setenta con cuatro hijos que alimentar, semialfabeta y discriminada por la familia de su esposo. Su lucha en Lima, desde otro tipo de marginalidad, es la pelea que las mujeres en el Perú y en otras partes del mundo han tenido que realizar para obtener una mejor calidad de vida, o hacer escuchar su voz y sus necesidades. Es, desde esa perspectiva, que me resisto a llamar a Mercedes Cabello por su apellido de casada, «De Carbonera». Este hecho, que no sé si le gustaría a la propia autora, actualiza su presencia en un momento de la historia cuando las mujeres luchamos cada día más por la equidad en sociedades patriarcales. Es el interés de este ensayo brindar una visión panorámica de la obra de Mercedes Cabello, como una de las escritoras centrales del Perú decimonónico y de Latinoamérica. Este ensayo se dividirá en tres partes. En la primera, señalaré cuál es la posición de la historiografía peruana, y la crítica literaria ante la obra de Mercedes Cabello. En la segunda, analizaré las ideas de la autora tal y como las expresa en sus ensayos acerca de temas de literatura y la posición social de la mujer. En la última, presentaré las ideas que circulan sobre las novelas de Cabello. Con ello, me propongo presentar los tópicos que parecen haberle preocupado más a la autora, y repite en varios de sus textos.

1. La historiografía y la crítica literaria frente a Mercedes Cabello y su obra

La historiografía literaria y la construcción del canon fue, durante mucho tiempo, masculino. El ingreso de la mujer intelectual y de la crítica literaria ha dinamizado el mundo académico y ha dado oportunidad a descubrir voces escondidas o poco valoradas. Sin embargo, los primeros críticos peruanos tuvieron una posición, en su mayoría, negativa hacia la obra de Cabello y la de otras mujeres escritoras del siglo XIX, especialmente en su calidad estética. En esta primera sección, revisaré la posición de los primeros críticos, de la obra de Cabello para luego ver cómo esta mirada ha empezado a cambiar a raíz de la apertura a una lectura «femenina» en el mundo académico, la cual ha dinamizado los estudios decimonónicos al estudiar e incorporar voces marginadas.

Uno de los primeros trabajos sobre la literatura peruana que incluyó el nombre de Mercedes Cabello fue el de José de la Riva-Agüero. En su *Estudios de literatura peruana: carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), este crítico afirma que «Mercedes Cabello de Carbonera

cultivó (no muy diestramente, por cierto) la novela naturalista» (1962, t. II, pp. 254-255). Ella estaría, según De la Riva-Agüero, dentro del grupo que aparece en 1885, encabezado por González Prada y opuesto a la bohemia romántica liderada por Palma. En conjunto, el crítico emite un balance negativo de esta época en cuanto al número y al entusiasmo de sus integrantes. Como apreciamos de su comentario —«no muy diestramente, por cierto»—, hay una clara opinión negativa de la calidad literaria de Cabello considerada como una autora naturalista regular. Posteriormente, Ventura García Calderón en 1910, con una mejor visión del talento de Cabello, considera que ella:

> [i]naugura en el Perú la novela social de George Sand, á[172] no ser que le atribuyamos como legítimo maestro á Emilio Zola, porque despoja como éste á sus cuadros vividos de todo personalismo, de todo lirismo lloroso y declamador, para contemplar el mundo como un vergonzoso lazareto ó una vasta sala de anatomía (p. 281).

Vemos cómo para García Calderón, Cabello es una discípula de Zola que retrata en sus obras los vicios sociales. Será justamente debido a este vínculo entre Zola y Cabello que, más adelante, en *La literatura peruana (1535-1914)* (1914), García Calderón asegure: «[s]ólo Mercedes Cabello reincidía con gran talento. Un talento *desigual, incorrecto y masculino*» (p. 369, mis cursivas)[173]. El carácter literario de Cabello se califica de masculino e incorrecto. Esto evidencia cómo, para la época, ella traspasó las fronteras de lo considerado como propio de la escritura femenina: lo dulce, lo melodramático, lo romántico.

Por su parte, Luis Alberto Sánchez, en *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú* (1929)[174], afirma que Cabello era una representante del realismo peruano, pues «aborda de preferencia temas urbanos y políticos; exhibe sin temor las taras sociales, así sean —y de preferencia—- las de clases elevadas; se pronuncia por la ciencia y el progreso» (1989, t. III, p. 1439). Sin embargo, también observa que la obra de Cabello: «atendiendo al asunto antes que a su expresión, descuida con exceso la forma literaria» (p. 1439). Como hemos notado, esta es una queja común entre este grupo de historiadores de la literatura quienes notan la carencia de una alta calidad literaria en la obra de Cabello. Por otro lado, en *La literatura del Perú* (1943), el mismo crítico afirma que Mercedes Cabello ya no escribe novelas románticas al estilo de Casós, Cisneros, Matto o Aréstegui, sino «tenía algo de picante y cáustico […]. Extraía sus temas de la realidad misma, sin perdonar aristocracias ni abolengos, sino más bien cebándose en ellos» (p. 126).

Posteriormente, en un uno de los primeros estudios más completos sobre Mercedes Cabello titulado *Perú en trance de novela: ensayo crítico - biográfico sobre Mercedes Cabello de Carbonera* (1940), Augusto Tamayo Vargas insiste en que ella «inicia la novela en el Perú» (p. 132). Declara cómo, luego de la Guerra del Pacífico (1879-1883), la literatura peruana se orienta hacia la novela naturalista. En el caso de Cabello, añade: «si prescindimos de su continuada vuelta al amor y a la oratoria escrita, [ella] afirmó la técnica realista y observó atentamente características psicológicas y biológicas que dan idea de una maduración en el sentido novelado» (p. 132). Observamos en los puntos señalados por Tamayo que hay una clara orientación a apreciar la obra de Cabello como uno de los primeros intentos de escribir novelas en el Perú; sin embargo, su obra «trajo un bagaje de prejuicios románticos» (p. 133), que «colmaron las páginas naturalistas de su tiempo» (p. 133).

Imagen 1. Boceto de Mercedes Cabello en *El Perú Ilustrado* 32: 1. 17 de diciembre de 1887.

Otro es el estudio de Mario Castro Arenas (1970), quien divide la obra de Cabello por etapas. La primera se caracteriza por ser un «periodo crepuscular de la novela romántica» (p. 91) y, según Castro, es un momento experimental e inmaduro donde Cabello «batalla dramáticamente por desprenderse de los rezagos románticos» (p. 91). En la segunda, la obra de Cabello llega a la madurez y se presenta en sus libros una «lúcida conciencia de crítica social» (p. 91). Las obras características en este ciclo de la escritora moqueguana serían *Blanca Sol* (1889) y *El conspirador* (1892). Nuevamente, la queja del crítico va hacia los rezagos románticos en la obra de Cabello. Por su parte, Washington Delgado (1980) afirma lo siguiente sobre la obra de nuestra autora:

> es importante en el desarrollo de la literatura porque contribuyó al enterramiento de un romanticismo, que nunca fue cualitativamente muy fecundo, y también porque abrió nuevos caminos de aproximación a la realidad y estuvo sembrada de buenas intenciones sociales, políticas y morales. […][Pero] *sus defectos literarios son grandes y numerosos*; sus virtudes no embellecen su obra ni la hacen más legible (pp. 87-88, mis cursivas).

Hay en los argumentos de Delgado un afán por desmerecer el valor estético de la obra de Cabello; no obstante, reconoce su importancia como pieza que «explica la sociedad y el tiempo en que vivió» (p. 88). Siguiendo esta misma línea, César Toro Montalvo, en su *Historia de la literatura peruana* (1991), considera que Cabello es «la iniciadora del naturalismo literario en el Perú» (1995, p 67).

Finalmente, José Miguel Oviedo en su *Historia de la literatura hispanoamericana* (1995) señala que la obra de Cabello presenta una fórmula novelística de elementos folletinescos y románticos, junto con los naturalistas (t. II, p. 191). Asimismo, agrega: «*poco o nada puede hoy salvarse literariamente*. Son ingenuos, a veces tremebundos alegatos sobre los males que percibía en la sociedad peruana» (t. II, p. 192, mis cursivas). De todo el recorrido en la historiografía y la crítica literaria, podemos concluir que hay una clara separación de Cabello de lo que se considera el romanticismo peruano. Esta generación sería la encabezada por Ricardo Palma y la denominada, por este mismo, como los bohemios o generación del 48. Bajo este rótulo, se clasifica a una serie de escritores, entre los que destacan Arnaldo Márquez, Nicolás Corpancho, Juan de Arona, Clemente Althaus y Luis Benjamín Cisneros. Sin embargo, esta separación de Cabello de la generación

canónica del romanticismo peruano no ha evitado que se la considere como una escritora cuya obra posee rasgos románticos, vistos como negativos por estos críticos. Asimismo, y como hemos estado señalando, el estilo literario de la obra de Cabello no convenció a este grupo de académicos quienes califican su obra como «no diestra», «desigual», «descuidada en la forma» —de ella, «poco o nada puede salvarse literariamente»—.

Ante esto, me gustaría señalar, cómo la crítica más actual, encabezada por mujeres en muchos casos, ha rescatado la obra de las escritoras del siglo XIX. Entre los primeros trabajos para el caso peruano, encontramos los de Maritza Villavicencio y Francesca Denegri. En su texto *Del silencio a la palabra. Mujeres peruanas en los siglos XIX-XX*, Villavicencio estudia el aporte de las primeras mujeres escritoras en el siglo XIX, a quienes denomina «generación del 70». Para esta investigadora, Mercedes Cabello o Teresa González fueron pioneras en su preocupación «por la situación social que ocupaba la mujer» (1992, p. 63). Si bien el discurso de Cabello era de los más avanzados, junto con el de Matto, Gorriti y Práxedes Muñoz, Villavicencio señala que «el discurso femenino fue tibio y se cuidó de no alterar lo que consideraba el fundamento biológico y social de la mujer» (p. 59). Al respecto, me gustaría añadir que si bien la maternidad, por ejemplo, será un aspecto generalmente no cuestionado por la mujer escritora de la época, sus planteamientos no dejan de ser adelantados para el momento, pues, para el contexto peruano, el reclamo por educación y trabajo para las mujeres, tiene como voz principal a esta primera generación.

Por su parte, Denegri, en su libro *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú* (2004 [1996]), realiza una investigación sobre las escritoras del siglo XIX y las califica de «generación ilustrada». Esta investigadora ofrece un análisis de la obra de las mujeres del siglo XIX en el que rescata sus ideas, aportes y el diálogo con el pensamiento de la época. Respecto a Mercedes Cabello, Denegri destaca también las preocupaciones sociales de esta autora en ensayos como «Necesidad de una industria para la mujer». Asimismo, estudia cómo su obra literaria revela los miedos que la oligarquía peruana del siglo XIX les tenía a los sujetos indígenas o afroperuanos. Después de estas estudiosas, han surgido, a fines del siglo XX e inicios del siglo XXI, una nueva serie de investigadores, tanto hombres como mujeres, entre los cuales sobresale Ismael Pinto.

Este investigador, en *Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo* (2003), nos ofrece una de las biografías más completas de la escritora moqueguana, así como el análisis de sus obras y ensayos, y la reproducción de varios de sus textos. Asimismo, destaca la importancia de la obra de la autora: «Mercedes Cabello de Carbonera es de los personajes más interesantes de la *intelligentsia* peruana del siglo XIX. No obstante, uno de los menos conocidos. Por no haber sido apadrinada por alguna ideología de uso y a la moda, su obra y su fascinante aventura intelectual se han mantenido en un piadoso limbo» (p. 15). Por último, a este ingente trabajo de Pinto, se debe añadir el esfuerzo en 2009 de conmemorar los 100 años de la muerte de Clorinda Matto y Mercedes Cabello. Coloquios como «Clorinda Matto y Mercedes Cabello. Una visión crítica sobre el Perú»[175] y otros homenajes más durante ese año visibilizaron mucho más el trabajo de estas importantes escritoras.

En resumen, la crítica peruana canónica, principalmente masculina, desde Riva- Agüero a inicios del siglo XX hasta José Miguel Oviedo en plenos años noventa, ha criticado la obra novelística de Mercedes Cabello atribuyéndole una serie de defectos estéticos, como su exceso melodramático, su poca destreza para asimilar las corrientes literarias o su descuido en la forma. Esta crítica tiene una base principalmente patriarcal, pero también la considero fundamentada en la poca comprensión o aceptación de Cabello, como una de las primeras escritoras que intentó realizar un proyecto novelístico original en el Perú.

Por lo tanto, me interesa discutir esta visión de la crítica canónica peruana y masculina de la obra de Cabello a partir de las ideas de Roberto Schwarz. En «The Importing of the Novel to Brazil and its Contradictions in the Work of Alencar» [«La importación de la novela al Brasil y sus contradicciones en el trabajo de Alencar»][176], Schwarz afirma que la traslación de la novela europea al contexto latinoamericano brasileño tuvo un efecto en el nivel formal de la novela producida en este lado del mundo (1992, p. 41). Desde su perspectiva, no se deben juzgar estos como defectos, sino que

> *one has to admit that his books [Alencar] are never truly successful, that they display a certain imbalance and even, when it comes down to it, a kind of silliness. Even so, it is interesting to note that these weaknesses become strengths when looked at from another angle. They are not accidental, nor do they result from a lack of talent; on the contrary, they provide us with proof of intelligence and coherence. They reveal to us the points at which the European model, as it combined with local colour (of which Alencar was a fervent supporter), led to incongruity. Such points are critical for Brazilian life and letters since they reveal the objective conflicts —the ideological incongruities— that occurred as a result of the transplantation of the novel and of European culture to our country* (p. 44).
>
> [uno debe admitir que sus libros [Alencar] nunca son verdaderamente exitosos, que muestran un cierto desequilibrio e incluso, en lo que a esto se refiere, una especie de tontería. Pese a eso, es interesante notar que estas debilidades se convierten en fortalezas cuando se observan desde otro ángulo. Estas no son accidentales, ni son el resultado de una falta de talento; al contrario, nos proporcionan una prueba de inteligencia y coherencia. Nos revelan los aspectos en los que el modelo europeo, combinado con el color local (del cual Alencar fue un partidario ferviente), llevó a la incongruencia. Tales aspectos son centrales para la vida y las letras brasileñas, ya que revelan los conflictivos objetivos- las incongruencias ideológicas- que se produjeron como resultado del traslado de la novela y de la cultura europea a nuestro país.]

Desde esta visión, la crítica que estos historiadores de la literatura peruana le hacen a Cabello se puede entender como una falta de comprensión sobre qué significó ser una de las primeras novelistas en el Perú y el hecho de tener como modelo una forma literaria europea dentro de una realidad diferente: un contexto andino y postcolonial, como el peruano. Por lo tanto, si bien la crítica contemporánea de predominio femenino rescató la obra de Cabello, me parece importante apuntar que su valor literario, y la contribución de otras mujeres escritoras de la época, no solo se debe analizar desde la perspectiva de reivindicar su participación en el espacio público durante el siglo XIX. La contribución de Cabello y otras escritoras debe ser entendida, como el trabajo de Schwarz explica para el contexto brasileño, de manera más integral: la fundación de los primeros proyectos novelísticos originalmente peruanos.

2. Su producción ensayística: reflexionando sobre la literatura y el problema social de la mujer

La obra ensayística de Mercedes Cabello es muy amplia. Por medio de esta participó activamente del espacio público siguiendo constantemente las pautas de lo permitido a las mujeres por el sistema patriarcal de su época. Por ejemplo, fue muy activa en las veladas literarias de Juana Manuela Gorriti y en muchas publicaciones periódicas de la época. Los grandes temas de su obra ensayística se pueden dividir en dos: aquellos relacionados con la literatura y los vinculados con la situación de la mujer en la sociedad.

Por un lado, en relación con el primer grupo, es importante reconocer, como señala Marcel Velázquez (2017), que Cabello es una de las pocas escritoras de la región andina participante en los debates decimonónicos sobre la novela (p. 44). Esta problemática fue expresada en los ensayos en que reflexionaba sobre los géneros literarios. En efecto, Cabello siente una «ambivalencia» ante las corrientes literarias, como el romanticismo, el realismo y el naturalismo. Para entender su perspectiva, el ensayo más relevante es «La novela moderna» de 1892, reproducido ese mismo año en *El Perú Ilustrado*. Como mencionan Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez, este ensayo sirve para entender que la autora se encuentra en una pugna entre las escuelas del romanticismo y el naturalismo, ante las cuales propone un punto medio: «El texto puede ser leído como una apología del realismo por representar los hechos de manera integrar (los aspectos sublimes y los sórdidos), y también como una apelación a los novelistas hispanoamericanos para asumir dicho horizonte estético» (2017, p. 18). Es interesante, como notan Chang-Rodríguez y Velázquez, que esta propuesta estética realista haya sido una apuesta de la autora durante el siglo XIX, pero a la vez marcará el «devenir narrativo de nuestra literatura hasta hoy» (2017, p. 19).

De esta manera, entonces, para la escritora moqueguana, el naturalismo creó un ser ideal desdeñando el real. Es decir, recrea un ser humano irreal en lugar de ver las complejidades humanas. Por su parte, la segunda no plasma «la realidad de los sentimientos y afectos que agitan al alma humana» (1892, p. 4373). Para la autora moqueguana, el realismo de Balzac retrata de mejor manera al hombre. Es más, afirma que el mejor realismo debe «acogerse á la doctrina positivista de Augusto Comte; de ese genio extraordinario, que en su teoría positiva del alma, ha deslindado asombrosamente los atributos propios de ella, y los motores afectivos, que son su expresión» (p. 5055). En suma, Cabello se adhiere al positivismo, pero esto no está exento de problemas, como veremos más adelante.

Asimismo, afirma: «[l]a novela del porvenir se formará sin duda con los principios morales del Romanticismo, apropiándose los elementos sanos y útiles aportados por la nueva escuela naturalista, y llevando por único ideal la verdad pura, que dará vida á nuestro arte realista; esto es humanista, filosófico, analítico, democrático y progresista» (p. 5095). Cabello obviamente se preocupa por encontrar un justo medio en el cual el Realismo refleje aspectos positivos del naturalismo y del romanticismo. Por último, sobre este ensayo, Velázquez menciona como uno de sus aspectos centrales es la inscripción por parte de Cabello de la literatura americana en una red internacional; al mismo tiempo, expresa confianza en la posibilidad de una literatura nacional genuina, es decir, capaz de superar la imitación de la literatura francesa y española (2017, pp. 71-72).

Además de este ensayo tardío, Mercedes Cabello produjo otros artículos o paratextos por medio de los cuales mostraba sus inclinaciones estilísticas, cuál es el rol de la literatura y, por supuesto, cómo ella misma se va construyendo como un sujeto ilustrado. Desde su texto «La poesía» (1875a), publicado en *El Correo del Perú*, Cabello declara: «La época del romanticismo elejiaco ha pasado del todo; ya no producen efecto esos *poetas llorones* que, sin causa ninguna y en contradicción con su vida ordinaria, quieren aparecer como sombras llorosas, víctimas del cruel destino» (p. XVII, mis cursivas). Es decir, Cabello hace una crítica directa a un romanticismo que pretende excitar los sentimientos a partir de fórmulas artificiales y poco verosímiles. Luego explica: «entre el romanticismo llorón y la verdadera poesía, hay una distancia inmensa» (p. XVII). A pesar de estas declaraciones, no debemos confundir las preferencias estilísticas de Cabello en esa época, porque, en este mismo artículo, hace una descripción del poeta como un «intérprete de la naturaleza» (p. XVII) y añade: «la poesía es la espresión del alma» (p. XVII) y la representante del corazón. En esta época,

parece ser que la autora está influenciada por el romanticismo, pero no está atrapada en él. Es decir, pretende alejarse de su exageración y tampoco quiere caer en el simple sentimentalismo.

Por su parte, en un texto presentado en 1876 en las veladas literarias de Gorriti, titulado «Importancia de la Literatura», Cabello enfatiza que la función de la literatura es social, pues debe limpiar de las malas costumbres y vicios; es el «lenitivo más eficaz para todos los dolores del alma» (2009b [1876], p. 76) y una herencia para las generaciones futuras: «Las letras desempeñan el rol más importante en la civilización de un pueblo, combatiendo las preocupaciones absurdas que vician y adulteran la sana moral y despertando el alma del adormecimiento ó anonadamiento, la levanta de la postración […] del mercantilismo y […] el utilitarismo» (p. 76). Entonces, la literatura debe mantener el sentimiento de lo bello, de lo infinito y, por supuesto, debe ilustrar (p. 77). Vemos cómo para Cabello la literatura tiene una función social, ahora vinculada con su capacidad para civilizar.

En su texto «La novela realista» (1889b), publicado en *El Perú Ilustrado*, Cabello critica la escuela de «Zola, Flaubert, los Belot y demás corifeos del naturalismo» (p. 1098). Parece acoger el término naturalismo y realismo como sinónimos. Para ella, a pesar de la buena intención de los realistas de querer mostrar lo bajo de la sociedad para corregirlo, esto no siempre sucede así; al contrario, lo único que están consiguiendo es corromper a la juventud (p. 1098). Luego, afirma: «[l]a literatura debe desempeñar la misión, no de manifestar al hombre cuán grosera e imperfecta es la naturaleza humana, sino más bien, cuán grande y perfecta puede llegar a ser» (p. 1098). Según Cabello, la escuela realista, como la llama, no ha podido aceptar las grandezas del hombre y se ha conformado con exponer sus miserias. Sin embargo, en ese mismo texto, expone sus preferencias: quiere el realismo de Balzac y el naturalismo de Goethe. Con esto último, se refiere no al naturalismo en el sentido que le otorga Zola, sino como lo orientado hacia la naturaleza, es decir, el romanticismo.

Por lo tanto, Cabello, por un lado, no reconoce, en ninguno de sus ensayos, el uso de los tan criticados códigos naturalistas durante la época; pero, por otro lado, dentro de sus novelas, claramente los usará. Podríamos considerar esto una contradicción en el quehacer estético de Cabello; sin embargo, también se puede entender a partir de la idea denominada por Josefina Ludmer como «treta del débil»[177]. En otras palabras, Cabello conoce su delicada posición en un espacio intelectual netamente masculino, donde adherirse abiertamente a un programa estético tan polémico como el naturalista solo podría socavar las bases sobre las cuales se asienta su autoridad para escribir: el corazón y el espíritu. Por tanto, negocia con el discurso hegemónico desde su posición marginal y lo hace a través de la negación teórica de estos elementos: imperfecta naturaleza humana, desdeñar lo positivo y moral del hombre y la sociedad, entre otros. Asimismo, evidencia cómo la escritora conoce de las polémicas que sobre las corrientes literarias se desarrollaban en la época, especialmente en la prensa periódica. Con ello muestra cómo se va construyendo discursivamente como un sujeto ilustrado a través de su participación en temas literarios actuales para su época.

Esta reticencia de Cabello de adherirse a alguna corriente se complica cuando leemos el prólogo a la segunda edición de su novela *Blanca Sol* (1889a). Este paratexto titulado «un prólogo que se ha hecho necesario» buscaba aclarar aquellas acusaciones hechas a su novela por considerar su directo señalamiento de una dama de la sociedad limeña. Ahí expone sus ideas sobre la estética de la novela adhiriéndose firmemente a lo social y alejándose de lo puramente pasional. Para la autora moqueguana, la tarea del novelista es la siguiente: «Estudiar el determinismo hereditario, arraigado y agrandado con la educación y el mal ejemplo: precisa estudiar el medio ambiente en que viven y se desarrollan aquellos vicios que debemos poner de relieve, con hechos basados en la observación y

la experiencia» (p. I). Como se observa, el campo semántico empleado («determinismo», «medio ambiente», «observación», «experiencia») nos revela la cercanía de Cabello con el naturalismo de Zola, el cual, como mencioné anteriormente, negó y problematizó en varios de sus ensayos para evitar ser censurada al adherirse a un programa estético considerado solo masculino en la época. Sin embargo, intenta poner en práctica esos postulados en sus novelas como veremos, aunque con un estilo siempre personal también, al ser uno de los primeros intentos de producir una novela originalmente naturalista en el Perú.

Asimismo, ella se adhiere firmemente a la función social de la novela, a la exposición de los vicios de las sociedades con un afán de «manifestar que solo la educación y el medio ambiente en que vive y se desarrolla el ser moral deciden de la mentalidad que forma el fondo de las acciones humanas» (p. V). Sin embargo, pone de relieve la función moralizante de la novela; esta no solo expone lo que el hombre es, sino lo que debería ser: «la novela no solo debe limitarse a la copia de la vida sino además a la idealización del bien» (p. VI). Esta última cita evidencia cómo Mercedes Cabello persigue un objetivo didáctico: idealizar al hombre para que sirva de modelo.

En ese sentido, Cabello parece tener mucha conciencia sobre quién es su lector. Según la lectura de Velázquez la recepción problemática de la novela *Blanca Sol* hizo que la autora reflexionara en torno a la función del lector y considerara que «[l]a responsabilidad de una mala lectura de las novelas se hallan en los lectores que no distinguen el tipo literario que se encarna en un personaje particular de una persona determinada que comparte esos mismos vicios» (2017, p. 95). Asimismo, parecía tener conciencia de la presencia del lector dentro del circuito comercial de la novela. Ese nuevo lector decimonónico «ya no quiere novelas serias (sin diversión) ni pedagogías morales, busca un placer intransitivo en el consumo de la mercancía-novela, sexualidad y superficialidad constituyen el deseo de alguien que busca estimular sentidos y descartar rápidamente lo leído para poder sustituirlo por una nueva mercancía» (2017, p. 96). En ese sentido, Cabello se hace cada vez más una profesional de la escritura.

Por otro lado, en sus ensayos sobre la situación de la mujer en la sociedad la autora ofrece ideas adelantadas para su época sobre la posición de la mujer, y su necesidad de educarse y trabajar fuera de la casa. Estos son planteamientos compartidos con otras escritoras, como Clorinda Matto o Teresa González. Como ya se ha mencionado previamente, estas ideas, vistas desde nuestro tiempo, parecen muy conservadoras. Sin embargo, muestran a Cabello, finalmente, como una mujer de su época, muy consciente de su frágil posición en el espacio público. Un primer ensayo importante sobre este aspecto es «La influencia de la mujer en la civilización» (1874). Publicado inicialmente en *La Alborada. Semanario de las familias. Literatura, Artes, Educación, Teatros y Modas*, bajo el seudónimo de Enriqueta Pradel, y luego en *El Álbum* y otros importantes diarios de la época, revela lo significativo de sus ideas. Cabello expone cómo la instrucción de las mujeres es la manera de medir el grado de progreso y civilización de las naciones (2009a [1874], p. 25). La instrucción propuesta por ella es la científica: «No dudamos que la idea de educar a la mujer dándole una instrucción científica cuenta aún con muchos enemigos… ¿Por qué se le niega a la mujer la capacidad para los estudios aún los más serios y profundos?» (pp. 50-51). De esta manera, la mujer dejaría de ser un simple objeto de adorno y contribuiría al desarrollo moral de su familia:

> Nunca he podido explicarme el anhelo que tienen algunos padres de familia de hacer de sus hijas una profesora de piano, o una cantatriz de primer orden. De un adorno superfluo en la Educación, han hecho la base o el objeto indispensable para la diversión y la alegría de los demás... Convertirla en un instrumento, en un objeto indispensable para la diversión y la alegría de los demás (p. 31).

Como se observa, las ideas de Cabello resultan bastante adelantadas en un contexto como el peruano de la época. Sin embargo, la escritora se cuida mucho de ser totalmente transgresora, porque, en principio, la educación de la mujer está altamente vinculada a su capacidad para educar a los hombres, futuros ciudadanos de la nación:

> Así pues el hombre al nacer viene al mundo bajo esta nueva influencia; que ya sea que la mujer vele la cabecera de su cuna, al impulso del amor maternal; o ya sea adolescente, lo dirija en la senda de la vida, despertando en su corazón con ese arte magnífico que solo una madre posee el sentimiento moral e iniciando en su alma sencilla las primeras nociones del bien y del mal o ya joven impetuoso y apasionado, lo subyugue y domine encadenando su alma al irresistible poder de la belleza y el amor siempre en el camino del hombre hallaréis una madre, amante o una esposa siempre una mujer (p. 26).

La ilustración para la mujer se vincula directamente con su posibilidad de educar, enderezar y moralizar al hombre. Curiosamente, sin embargo, la ciencia es el tipo de educación exigido por Cabello para la mujer y no una solo moral. No obstante, la autora se cuida mucho de separarse de otros reclamos femeninos de la época, especialmente en Europa: «¿Qué alcanzaría la mujer el día en que tuviera derechos políticos? Nada, ningún consuelo para sus penas, ni una luz de inteligencia, ni un sostén para su virtud» (p. 47). Cabello no pretende una reivindicación política para las mujeres. Su interés es el de exponer la necesidad que tienen de ser educadas científicamente, lo cual es acorde con su rol maternal.

Estas ideas sobre la necesidad de que la mujer se eduque en su capacidad de madre, las comparte con otras autoras, como Carolina Freyre. En su ensayo «Una necesidad imperiosa», publicado en *El Correo del Perú* (1872), menciona:

> Siempre he sido de opinión, que para la mujer debe estar abierto el templo de la ciencia, que el estudio no es incompatible con su misión, y que los profundos conocimientos que solo adquiere el hombre, no deberían en manera alguna estarle vedados, por lo mismo que como madre está en el imprescindible deber de educar á sus hijos (p. 17).

Por lo tanto, Freyre al igual que Cabello justifican la necesidad de la educación femenina a partir de su misión principal en el siglo XIX: ser madre.

Un paso más adelante se encuentra el ensayo «Necesidad de una industria para la mujer» (1875b) de Cabello, publicado en *La Alborada*. En este texto, la autora se preocupa principalmente por aquellas mujeres que necesitan mantener su estatus social, pero también deben trabajar para subsistir:

> Respecto á su educación industrial, nos referimos principalmente, á aquella clase tan numerosa en nuestra sociedad, que sin gozar de los bienes de la fortuna, tiene que conservar una posición social, que les impide ejercer todas aquellas faenas de la clase trabajadora del pueblo (p. 165).

Exige que el gobierno y las municipalidades trabajen juntos para proporcionarles un trabajo: «Para implantar en el dia, una industria que proporcione trabajo seguro y adecuado á la mujer, no sería preciso sino la proteccion del gobierno y de las municipalidades, para cuyo objeto deberían trabajar simultáneamente» (p. 165).

Intenta demostrar que el trabajo femenino es importante por dos motivos. En primer lugar, la fuerza de trabajo femenina ayuda al desarrollo de las industrias y, en consecuencia, a la prosperidad y riqueza pública: «Trabajar porque se desarrollen las industrias en que puedan tomar parte las mujeres, es abrir un vasto campo á la prosperidad y riqueza pública» (p. 165). El segundo se concentra en «poner un dique poderoso á la corrupcion de las costumbres» (p. 165) y en cumplir un

«deber sagrado de justicia y de humanidad» (p. 165); es decir, evitar que las mujeres caigan en la prostitución. En las citas anteriores, podemos ver cómo Mercedes Cabello no solo se preocupa por el aspecto moral, sino también —y aquí lo adelantado de su pensamiento—, por la sociedad y su progreso. En ese sentido, su propuesta involucra un cambio en el aparato estatal, el cual condenaba a la mujer a estar fuera del sistema laboral, o la confinaba a dos labores: la costura y la prostitución.

Para poder hacer esta exigencia, Cabello se coloca en una situación real, poco vista hasta ese momento: qué sucede cuando una mujer se queda sola, qué alternativas tiene para sobrevivir dignamente. La escritora moqueguana expone toda una teoría sobre un caso bastante concreto: no todas las mujeres se casan o tienen hijos. Existen muchas sin un respaldo masculino:

> —la mujer vive en el mundo lo mismo que el hombre, sujeta á todas las necesidades y contrastes de la vida; y toda vez que en la sociedad haya mujeres que no son hijas, ni esposas, ni madres, es decir, que se hallan solas en el mundo, sin mas recurso que sus propias fuerzas; no podrán negarnos el derecho de decir muy alto: que toda regla que se funde en estos principios, no será mas que una utopia sin aplicacion posible en la práctica (p. 174).

En esta desafortunada situación, la mujer tendría dos opciones de acuerdo a la educación recibida. Aquellas cuyos principios morales son sólidos «se entregarán á un trabajo ímprobo é insuficiente para llenar sus necesidades, cuyas fatigas marchitan su juventud y destruyen su naturaleza» (p. 166). Se refiere a la costura que «además de poco productivo, es perjudicial á la salud» (p. 166). Por otro lado, las mujeres que han recibido una educación superficial, sin fuertes valores religiosos y morales serán pronto «manchadas en el fango de la corrupción» (p. 166). No solo porque ejercen la prostitución como oficio, sino por contraer matrimonios por interés. Esto, para Cabello, es una forma de prostitución, igual de peligrosa que si se comercializara el cuerpo femenino a varios hombres —esa falta de amor sepultará «todos los goces de la familia»— (p. 165); o sea, destruirá las bases de la institución considerada el pilar de la sociedad.

Asimismo, Cabello reconoce que estas categorías de trabajo industrial, como la litografía, la fotografía, la tipografía, etc., solo son una alternativa para la mujer que no sea ni madre, ni esposa, porque estas últimas tienen bastante trabajo prioritario en el hogar. La atención del hogar es vista como una ocupación exigente:

> Tampoco creemos que ella debe estar como el hombre sujeta á la dura ley de trabajar para vivir. Si es esposa y madre, tiene en el hogar doméstico deberes muy sagrados que llenar. Los que le imponen largos desvelos y penosas fatigas (p. 174).

Esto podría verse como una contradicción de una propuesta en la cual la mujer figura como trabajadora; no obstante, en realidad solo marca los límites de una teoría determinada del trabajo femenino como la esbozada por Cabello —para ella el papel fundamental de la mujer es la maternidad, pero parece negociar con el discurso hegemónico patriarcal pues acepta y no duda de los valores burgueses asignados a lo femenino (ser buena madre y esposa)—. Sin embargo, su discurso empieza a contemplar ciertos contextos más allá de estas dos situaciones (costura o prostitución) consideradas como únicas.

Estas ideas sobre el trabajo femenino fueron importantes también para otras escritoras de la época, como Teresa González, quien en «Trabajo para la muger» (1892 [1874]) expone que la mujer, hasta ese momento, solo tenía dos posibilidades de vida: el claustro y el matrimonio. Por ello, necesita tener otras opciones proporcionadas únicamente por el trabajo para no caer en el matrimonio por conveniencia, preocupación que comparte con Cabello: «no serían tan frecuentes esos matrimonios llamados de razon ó mas bien de conveniencia[…] desaparecerían esos repugnantes enlaces […]

inmorales» (p. 292). Es notable que, en el caso de González, su preocupación involucra a mujeres de cualquier clase económica:

> Si siendo opulenta tuviera una fructuosa ocupación para distraer sus ocios, si poseyendo una escasa fortuna pudiera acrecentarla para sí ó unir sus esfuerzos á los de su esposo, si lo tiene, para aumentar el bienestar comun, y por último si perteneciendo á la clase pobre o desheredada pudiera, con ayuda de un inteligente trabajo, hacer más llevadera la pesada carga de la miseria. (p. 292).

La visión presentada por González es bastante novedosa pues se preocupa por el trabajo en relación con la posibilidad de conservar una posición social, como en el caso de Cabello, y es igualmente consciente de que las necesidades de las mujeres cambiarán de acuerdo a su clase social. Sin embargo, no hay en estos postulados alguna referencia, por ejemplo, a la raza.

En ese sentido, es necesario evidenciar, como bien lo dice Denegri, que el discurso de Cabello y el de González, «aparece apuntalado por la visión liberal de una modernidad nacional que tenía como postulado central el desarrollo de una cultura blanca, europea y cristiana» (2004 [1996], p. 168). Es decir, se está pensando en los ciudadanos de la nación, pero no se está considerando a negros, indios y mestizos. Esto, sin embargo, no es exclusivo de estas escritoras. Como dice Luis Glave respecto del mensaje de la literatura de ese tiempo, incluyendo el de las mujeres escritoras: «La mujer debía ser la guardiana del hogar, santuario básico de la sociedad criolla deseada: blanca en lo racial, moderna en lo ideológico —antitradicional, superación de lo colonial como sinónimo de estancamiento y ocio— y burguesa en lo social» (2007, p. 580). Efectivamente, Cabello no incluye en su propuesta sobre la educación y el trabajo femeninos a las mujeres no blancas. Sin embargo, no creo que pensar en una mujer blanca, moderna y burguesa como componente idóneo de la nación, disminuya el valor de su obra en lo ideológico en el siglo XIX. En principio, como mujer de su época, hubiese sido difícil buscar una reivindicación de tipo racial. Segundo, debemos tomar su obra como una posibilidad ideológica radical respecto de la lucha por los derechos a la educación y el trabajo femeninos, que años después otras autoras explorarán[178].

Por otro lado, en «Patriotismo de la mujer», publicado el 14 de mayo de 1876 en el *Correo del Perú*, la escritora moqueguana presenta un discurso que intenta conciliar la función social y maternal de la mujer. En principio, acepta la visión de la mujer como el ángel del hogar[179]: «Todos vosotros sabeis, señores, que por la organización civil y política y por la fuerza de la costumbre, la mujer hállase relegada al santuario del hogar doméstico, donde es el ángel del amor, del consuelo y de la virtud» (p. 154). Como se puede apreciar, Cabello acepta el lugar que la mujer «debe» ocupar, pero no puede evitar complejizarlo. Por ello, acusa a la sociedad de considerar falsamente que la mujer carece de sentimientos patrióticos:

> Este modo de ser de las sociedades […] ha contribuido á que se la juzgue exenta de los arranques patrióticos que enaltecen al hombre […] á ella para quien este nombre simboliza todo lo que hay de mas caro, mas bello, de mas grande de la vida; á ella para quien la patria guarda ese recinto sagrado, donde por primera vez oyó pronunciar ébria de felicidad, el dulce nombre de madre por su primer hijo pequeñuelo (p. 154).

Entonces, aunque Cabello acusa a las sociedades de esta falsa creencia, se preocupa también por negociar estas ideas con su vínculo maternal, pues, para ella, la patria es importante por constituir el recinto sagrado de la familia.

Sin embargo, el ensayo hace más compleja aún la relación de las mujeres con «los sentimientos patrióticos». Cabello hará una revisión del patriotismo de la mujer, pero no lo buscará en el hogar pese a que es ahí donde, según cree, este cumple su rol más patriótico: «Mas no es allí en el hogar

doméstico, donde buscaré el tipo de la mujer patriota, por más que yo esté convencida de que allí y solo allí, es donde su amor á la patria, ejerce su verdadero influjo, enseñando al niño á amar y venerar el suelo natal» (p. 155). Ella opta por presentarnos una descripción de las mujeres que intervinieron en el espacio público e hicieron historia por su patriotismo, como Juana de Arco, Policarpa Salavarrieta, entre otras: «Allá va con su armadura de guerra hundiendo el aire con su bridón fogoso derivándolo en su ansiedad las distancias y lanzando sus escuadrones, por entre lagos de sangre montones de cadáveres» (p. 155). Como se observa, está describiendo la participación de la mujer en la guerra, espacio considerado eminentemente masculino en el siglo XIX.

Por tanto, se posiciona de modo contradictorio, ya que, por un lado, «busca» en el espacio público a las verdaderas mujeres patriotas, pero, por el otro, menciona estar «convencida», de que el verdadero patriotismo lo ejercen en casa. Esta oscilación, perturbadora en la época, es calmada por Cabello al calificarlas de «ángeles»: «Mas que una mujer inspirada por un sentimiento patriótico, parece un ángel enviado del cielo» (p. 155). Esto, evidentemente, minimiza la imagen de una mujer que lucha en el espacio público por su patria.

Al respecto de esta negociación entre mujer, espacio público y doméstico, Clorinda Matto la repite en la biografía que escribe de Francisca Zubiaga, más conocida como «La Mariscala», por ser la esposa del mariscal Agustín Gamarra. En este texto, Matto sigue un poco la misma línea argumentativa de Cabello en «Patriotismo de la mujer»: la tensión entre lo masculino y lo femenino. En el caso de Matto, respecto de «La Mariscala», esta dice que tenía: «[V]oz un poco gruesa y modales varoniles. Montaba a caballo con elegancia y maestría, manejaba muy bien la pistola y era admirable en la natación. Una de las cosas que menos le agradaba era el trato de las de su sexo, gustándole siempre la sociedad de varones» (1884, p. 194). Sin embargo, Matto necesita negociar este carácter varonil y, para ello, recurre a construirla de manera maternal: «Como madre la señora Zubiaga fué *mujer*, pues siempre mostró cariño y desvelos por sus hijos aunque ninguno le vivió mucho tiempo» (p. 196). Como vemos, entonces, Matto y Cabello comparten esa admiración por mujeres que escapan de la visión tradicional de un ángel del hogar, pero no pueden desprenderse de esta imagen, porque hacerlo desestabiliza la base sobre la que se sostienen para escribir.

Para terminar con esta sección, presentaré «La religión de la humanidad», que es, según Ismael Pinto, una respuesta-ensayo a la carta que el chileno Luis Lagarrigue[180] le escribiera a Cabello en 1892. Según este investigador, la respuesta de Cabello a Lagarrigue puede dividirse en tres aspectos, que convierten a la escritora moqueguana en una positivista heterodoxa. Una primera idea sería su ateísmo abierto. Para ella, fue un error «reemplazar y tratar de justificar esa sustitución de Dios —el de cualquier religión universal— por la Humanidad como objeto de culto» (Pinto, 2003, p. 703). En ese sentido, escribe Cabello: «¿Qué es el catolicismo para la parte masculina de nuestras sociedades? Es el mercantilismo cubierto con la careta de Tartufo. ¿Qué es la parte femenina? Es un limbo donde la inteligencia le presta a Dios cortado por el patrón de los hombres pequeños, y donde su noble corazón práctica la virtud casi inconscientemente» (1893, pp. 127-128). Se observa claramente la opinión negativa de la escritora hacia la influencia del catolicismo sobre la vida de hombres y mujeres. Estas declaraciones van a perjudicar a Cabello. Como menciona Pinto siguiendo a Tauzin-Castellanos:

> Ante la agresiva lucidez y descarnado análisis que hace doña Mercedes, Tauzin-Castellanos se pregunta si tal independencia y tal irreverencia podrían pasar como un primer indicio de enajenamiento mental. Obviamente éste fue, entre otros, uno de los muchos motivos que contribuyó a que las oscuras fuerzas que la combatieron la llamaran loca (2003, p. 708).

Los otros dos aspectos que la vuelven una positivista heterodoxa serían su desacuerdo con el lugar que el positivismo le otorgaba a la mujer y la política. Por un lado, rechaza la misoginia abierta de Comte: «El positivismo le veda a la mujer todas las carreras profesionales y todos los medios de trabajar para ganar por sí misma la subsistencia» (Cabello, 1893, p. 132). La defensa de Cabello recae, nuevamente, en su aceptación del papel natural de madres de las mujeres, pero expone las situaciones en que las mujeres se ven solas, sin matrimonios, esposos o hijos que las sostengan. Con esto, repite el mismo argumento antes usado, pero esta vez contra un nuevo enemigo de la mujer, el positivismo:

> Si el positivismo aspira llegar a ser el redentor de la mujer, como ha de serlo del proletario, debiera principiar por concederle toda la amplitud que ha menester, para ejercitar sus facultades, sin más restricciones que las que impone la moral sociológica, tan perfectamente definida en esa doctrina (1893, p. 133).

Para Cabello, la mujer debía tener los medios para subsistir y no podía quedar desamparada. Esto confirma la heterodoxia de Cabello en relación al positivismo, pues, como se observa, le cuesta aceptar los postulados de esta filosofía en torno a sus ideas sobre la mujer, las cuales le afectan directamente.

Por último, está en contra de la «presidencia dictatorial» que el positivismo quiere imponer; es decir, está en contra de cualquier tipo de dictadura en los países de América del Sur. En ese sentido, tiene una posición liberal (Pinto, 2003, p. 707): «En estos países de América debemos decir: —si muchos hacen mal peor lo hará uno solo. Nuestro ensayos de dictadura fueron siempre tan desgraciados, que el nombre solo nos espanta» (Cabello, 1893, pp. 127-128). Con estas ideas, Cabello sobrepasa lo considerado propio del campo de conocimiento de la mujer, pues está emitiendo opiniones políticas claras.

3. Su producción literaria: negociaciones estéticas puestas en práctica

Las obras ficcionales de Mercedes Cabello revelan cómo la escritora pone en práctica sus ideas sobre las corrientes literarias. Dentro de sus novelas consideradas realistas o naturalistas, figuran elementos románticos. Asimismo, su principal interés es retratar a la clase alta peruana sometida a juicios y críticas por medio de su pluma. Las novelas de Cabello se encuentran vinculadas unas con otras, lo cual se relaciona con su preocupación por ciertos asuntos, que expone de varias formas o de manera reiterada dada su importancia. Este tipo de escritura nos permite también observar cómo se desarrolla el arte narrativo de la escritora.

La primera novela de Mercedes Cabello fue *Los amores de Hortensia* (2011 [1886]). Según las investigaciones de Pinto, este fue el primer libro de la escritora moqueguana, aunque durante mucho tiempo se consideró *Sacrificio y recompensa* como su primera novela. Pinto reconoce que Mario Castro Arenas fue de los primeros en darse cuenta de esto cuando señaló que la misma escritora lo habría colocado en su prólogo-dedicatoria a Juana Manuela Gorriti en *Sacrificio y recompensa*.

El argumento del libro es bastante sencillo. Hortensia, mujer casada con el poco inteligente señor Montalvo, se enamora de Alfredo Salas, hombre elegante, culto y con deseos de tener una amante. Escoge para esto a Hortensia. Muchos estudiosos de la obra de Cabello, como Pinto, Goswitz y Martin, han emparentado este texto con *Madame Bovary*, de Flaubert, pero también con *Blanca Sol* (1889), libro posterior de la misma autora. Sobre la estética de la novela, Goswitz y Martin mencionan:

> La tensión entre la aversión y la atracción de la autora por el naturalismo enarbolado por Emile Zola se hace presente en esta primera obra… Los personajes de Hortensia y Alfredo deambulan peligrosamente en una Lima vista desde una lente positivista con tendencias naturalistas. Los amantes poseen las virtudes de los héroes románticos, vestigios de un pasado todavía cercano pero que ya no opera en el despiadado ambiente capitalista de la sociedad limeña que los acecha (2011, pp. XIV-XV).

Para Pinto, *Los amores de Hortensia* es una novela que le debe su existencia a Flaubert y, por tanto, es completamente realista: «En esta novela encontramos a Cabello de Carbonera como una aplicada discípula de Flaubert, y lejana a todo romanticismo. La novela de este es un espejo en el que Mercedes percibe otra realidad: la suya, la de la sociedad, la de su entorno» (2003, p. 497). En otras palabras, desde la lectura de Pinto, Goswitz y Martin, esta novela tendría una influencia realista, pero también características del naturalismo. Esto no nos debe parecer extraño, pues muchas novelas de la época son un híbrido de varias formas estéticas.

Al respecto de la relación intertextual entre *Blanca Sol* y *Los amores de Hortensia*, Pinto considera a Hortensia como una Bovary criolla: «Como algo dado por sabido, como una esterotipia[*sic*] al uso, y sin que nadie haya reparado seriamente, se ha dado en llamar a Blanca Sol, la *Bovary peruana*. Cuando, realmente, *nuestra primera* madame Bovary no es otra que la desgraciada y soñadora Hortensia» (2003, p. 496). Según Pinto, esto se debe a que comparten una trama muy parecida: una mujer casada sin amor, se enamora de otro hombre y se hace su amante, pero la historia termina trágicamente con sus muertes. Sin embargo, aclara el investigador, las novelas se diferencian en el modo en que se representa a los maridos: «Si el candelejón y buenazo del engañado doctor Charles Bovary suscita cierta conmiseración humana, el señor Montalvo, marido de Hortensia, merece nuestro absoluto desprecio, por su ínfima calidad moral» (2003, pp. 497-498). Asimismo, un aspecto que hermana a ambas protagonistas, Hortensia y Emma, según Pinto, es su carácter de soñadoras, aunque no idealistas: «La mujer soñadora deja de construir una realidad ideal y se enfrenta a su propia circunstancia, tomando una decisión que transgrede la moral y los convencionalismos sociales… Eso no es romanticismo, eso es *realismo*» (2003, p. 499).

Un aspecto importante por considerar es la temática del matrimonio arreglado, repetida en *Blanca Sol*, pues esto demuestra cómo, para Cabello, la problemática del matrimonio por interés se vuelve central en su trabajo, tanto ensayístico como ficcional. Al respecto, Goswitz y Martin señalan que

> Cabello de Carbonera utiliza la voz de Hortensia, erigida en oradora del siglo diecinueve, en defensa de los derechos de la mujer ante las iniquidades perpetradas contra su género por las instituciones patriarcales y la sistemática adoración de las riquezas materiales (2011, p. XVIII).

De esta manera, el matrimonio sin amor es una preocupación constante en la obra de Cabello y da lugar a muchos dramas sociales para la mujer y la sociedad.

La segunda novela de Cabello es *Sacrificio y recompensa* y fue publicada poco después de su primera novela en 1886. Ese mismo año, ganó el premio internacional de *El Ateneo de Lima*. Denegri hace énfasis en que Manuel González Prada en su discurso de inauguración de la sección de literatura de *El Ateneo*: «urgió a los escritores peruanos a que produjeran una literatura nueva y políticamente comprometida» (2004 [1996], p. 169). Esto se vinculaba, evidentemente, a la nueva literatura de «propaganda y ataque» que González Prada quería desarrollar en el Perú como parte de un proceso de reconstrucción nacional después de la Guerra del Pacífico. Justamente esto llama la atención a Denegri, pues «[e]l lenguaje de ambas novelas [*Sacrificio y recompensa*, y *Regina* de Teresa González] estaba embebido de la misma retórica romántica rechazada en el manifiesto del Ateneo» (2004 [1996], p. 172). *Sacrificio y recompensa* nos narra la historia de Catalina, bella,

virtuosa, de buena familia y enamorada de don Álvaro. Su amor es imposible, porque el padre de Catalina asesinó al de Álvaro en el contexto de la Guerra de los Diez años en Cuba. Ella se termina casando con un hombre que no ama, pues se debe moralmente a su padre; por su parte, Álvaro se casa con Estela Guzmán. En contraste con Catalina, Cabello nos presenta a Elisa, una limeña, hija de una prostituta y un viajero español. Ella tiene una naturaleza seductora, la cual hereda de su madre. Al final de la novela, se recompensa a Catalina, quien enviuda y puede casarse con su verdadero amor, Álvaro; y se castiga a Elisa con un matrimonio con un hombre mayor.

Si bien, como hemos visto, *Sacrificio y recompensa* posee una retórica y una trama melodramática, se debe considerar el contexto político que enmarca la novela, como señala Rocío Ferreira: «la guerra fratricida sustituye el discurso amoroso por el trágico…La unión entre los amantes se frustra debido a problemas externos a sus deseos de unión» (2012, p. 98). Por tanto, Cabello nos presenta, sí, una historia romántica, pero expresada dentro de un contexto que, para el caso peruano, recordó la reciente guerra vivida contra Chile. De esta manera, además, Cabello expresa su apoyo a la independencia cubana y su conocimiento de este acontecimiento político: «En la historia erótico-política de la casi imposible relación entre Álvaro y Catalina, Cabello intenta articular un proyecto nacional pan-americanista, a través de la alianza de dos pueblos americanos» (p. 98).

Igualmente, otro aspecto por destacar de esta obra tiene que ver con lo esperable y lo desafiante para la pluma femenina. Es decir, como hemos mencionado, Catalina, la protagonista, claramente está formada a través de la imagen del ángel del hogar. Sin embargo, por momentos, la dicotomía mujer ángel (Catalina)-mujer monstruo (Elisa) expone ideas que podrían desafiar el sistema patriarcal en el cual se inscribe. Al respecto, Fanny Roncal propone leer a través del personaje de Elisa una crítica a la sociedad patriarcal en el siguiente comentario:

> Lo que sí te puedo asegurar es que, cuando yo hubiera llegado a comprender lo que ahora acabo de saber, me hubiera vengado de tan cruel injusticia, escandalizando verdaderamente a los que, por no escandalizar habían contribuido a mi desamparo y perdición, ¿Qué quiere decir evitar el mal de un momento, abriendo la puerta para nuevos y más grandes males? ¿Qué bien los hubiera yo escandalizado a esos señores para quitarles la gana de dejar hijas sin padres por temor del escándalo! (Cabello, 2005 [1886], p. 252).

Desde la lectura de Roncal, Elisa «pone en tela de juicio un hecho que no solo afectaba a las mujeres sino a cualquier persona nacida fuera del contexto matrimonial, y es rescatable que sea el personaje femenino quien emita esta crítica a la hipocresía de la sociedad» (2012, p. 155). En ese sentido, *Sacrificio y recompensa*, a pesar de tener claros elementos románticos, vislumbra una preocupación mayor: el de la guerra. También Cabello, de manera sutil aún, critica a la sociedad del momento, lista a condenar a la mujer a una condición marginal.

La tercera novela de Mercedes Cabello se titula *Eleodora* y fue publicada en 1887. Mónica Cárdenas ha propuesto leer esta novela como un borrador de la siguiente novela de Cabello: *Las consecuencias*, de 1889: «*Eleodora* es un texto matriz porque se escribió y publicó primero, pero también lo es, porque tras la aparición de *Las consecuencias* fue 'borrada' del circuito editorial» (2011, p. XIII). El argumento de ambos textos es casi idéntico: la pareja protagonista es Eleodora, perteneciente a un familia de clase alta limeña, y Enrique Guido, hijo de inmigrantes atrapado por el vicio del juego. Al final de ambas novelas, el protagonista termina muerto: en el caso de *Eleodora*, muere perdido en la locura; en el caso de *Las consecuencias*, se suicida.

El estudio de Cárdenas evidencia un cambio importante en la estética de Cabello, lo cual puede revelar su claro acercamiento hacia el naturalismo. Esto no solo se ve en el contenido, sino también

en un uso del lenguaje más cientificista. Es decir, si en *Eleodora* la virtud escrita en clave romántica existe todavía en el amor de los protagonistas, en *Las consecuencias*, las circunstancias sociales, el ambiente y el rol protagónico de las clases bajas impiden que haya final feliz. Asimismo, estas novelas señalan más abiertamente la crítica de Cabello hacia la clase alta peruana:

> Las novelas de Mercedes Cabello son un muestrario de las trampas que vive la mujer en la sociedad limeña decimonónica. Estas son provocadas por: la educación, la mentalidad conservadora de los padres, los matrimonios por conveniencia, el vicio por el juego que seduce a muchos jóvenes de la clase alta, la corrupción moral, la atención a las apariencias, la ostentación social, etc. (Cárdenas, 2011, p. XIX).

Estos aspectos serán totalmente puestos en evidencia en la siguiente novela de Cabello: *Blanca Sol*, en la que tocará el tema polémico de la prostitución.

La penúltima novela de Mercedes Cabello es *Blanca Sol*, publicada en 1889. Esta «había despertado el entusiasmo de una amplia lectoría [pero a la vez] había sembrado el desconcierto y una soterrada furia» (Pinto, 2003, p. 532). Los motivos de estas reacciones encontradas fueron, por un lado, la supuesta representación de una dama de la sociedad limeña en el personaje Blanca Sol; por otro, el hecho mismo de la novela porque su estilo se escapaba de lo permitido a la escritura femenina y, además, según Ana Peluffo, causaba escándalo la transferencia a las mujeres de la clase alta de esa degeneración sexual propia de la estética naturalista (2002, p. 40).

La novela narra la historia de una mujer de la alta burguesía limeña quien se casa por interés con un hombre rico y poco agraciado. Sin embargo, en una sociedad como la limeña y con unos gustos tan caros como los de Blanca Sol, don Serafín, esposo de la protagonista, pierde su fortuna. Además, él pierde la razón, lo cual deja a Blanca Sol en la miseria y en el abandono. Esto, obviamente, la obliga a trabajar. Sin embargo, sin dinero, sin casa, con seis hijos que alimentar, sin ningún oficio aprendido ni posibilidad de empleo, Blanca Sol decide prostituirse para sobrevivir y mantener a sus hijos. No obstante, junto a esta decadencia moral y social vivida por la protagonista, Cabello nos expone el ascenso social de la humilde costurera, Josefina.

Como ya hemos analizado previamente, en esta novela, el naturalismo se presenta bajo una reflexión ambigua de parte de la misma autora. En el prólogo, proclama que, si bien el naturalismo no es la estética a seguir por los escritores, ella va a estudiar el determinismo hereditario y el medio ambiente. Es decir, su programa estético se parece al naturalista.

Con esta novela, Cabello explora, de manera más clara, dos grandes tópicos que recorren sus escritos: la falta de una educación que le permita trabajar a la mujer al quedarse sola y el matrimonio por interés. Blanca Sol es el resultado de una educación pobre, ofrecida en casa por su madre o recibida después en el colegio de monjas al cual asistió. Como no recibió una buena educación y se quedó sola y sin dinero, la protagonista decide prostituirse:

> ¡La sociedad! ¿Qué consideraciones merecía una sociedad, que ayer no más, cuando ella se presentaba como una gran cortesana, rodeada de sus admiradores los que eran conceptuados por amantes de ella, la adulaba, la mimaba, la admiraba, dejándole comprender, cuánta indulgencia tiene ella, para las faltas que se comente acompañadas del ruido que producen, los escudos de oro? (1889a, p. 181)

Blanca Sol es una novela de denuncia. En ella, Cabello expone los males que corrompen a la sociedad: mantener alejadas a las mujeres de una educación apropiada para mantenerse solas y no se vean obligadas a casarse por interés. Nuevamente, su preocupación no es solo el problema individual de la mujer, sino cómo esto puede afectar a la sociedad. Lo último se puede reconocer en

la inclusión de la historia de amor entre la pobre costurera Josefina y el hijo de inmigrante italiano Alcides Lescanti. Josefina es un espejo de Blanca Sol: «Blanca halló en Josefina un nuevo motivo de simpatía *parecíale estar mirando en un espejo* tal era el parecido que notó entre ella y la joven florista» (1889a, p. 89, mis cursivas). La novela, al final, recompensa su virtuosismo y dedicación al trabajo con su matrimonio con Lescanti.

La última novela de Cabello es *El conspirador. Autobiografía de un hombre público*, publicada en 1892. Escrita en primera persona y dividida en dos partes, nos narra la historia del caudillo Jorge Bello. Este se encuentra en la cárcel y allí escribe sus memorias. En la primera parte, Bello nos cuenta su vida y cómo construye su personaje político. En la segunda, el protagonista, desde la cárcel, relata su caída, pues termina siendo mantenido por su pareja Ofelia, quien trabaja como prostituta. Al final, Bello sale de la cárcel y parte al exilio.

Un aspecto importante por considerar en esta obra es la posibilidad que le da a Cabello de usar un narrador masculino para hablar de un tema censurado para la mujer: la política. Al respecto, Cristina Mathews argumenta:

> *Cabello gives herself a man's voice by writing a male autobiography, and this voice permits her to enunciate concerns about state politics, an arena upon which women's commentary was essentially proscribed, and about gender politics, an area of concern all but inaudible in anyone's voice, but particularly in a woman's* (2005, p. 469).
>
> [Cabello se otorga a sí misma una voz masculina al escribir la autobiografía de un hombre, y esta voz le permite enunciar preocupaciones sobre la política estatal, un espacio en el que los comentarios de las mujeres estaban esencialmente prohibidos, y sobre las políticas de género, un área de preocupación casi inaudible en la voz de cualquiera, pero particularmente en una mujer].

De esta manera, inteligentemente, Cabello pone en voz masculina una dura crítica hacia la realidad caudillística del Perú decimonónico. Sobre esto, Oswaldo Voysest asegura: «la novela se promocionaba en las publicaciones limeñas según la ideología política que convenía al promotor» (2001, p 7). En otras palabras, las publicaciones de la época servían a los intereses de los caudillos del momento, por ejemplo, Remigio Morales Bermúdez o Andrés Avelino Cáceres. Sin embargo, como recalca Voysest, Cabello no parece estar interesada en retratar la historia, sino en hacer una crítica a la vida política y militar peruana, la cual, en muchos sentidos, permanece igual hasta el día de hoy en el Perú.

Una lectura novedosa de esta novela la ofrece Luz A. Morales (2017). Su interés principal es leerla como una representación del letrado en crisis del entre siglos (p. 35). Es decir, a través del uso de la farsa y la parodia, Cabello expone en la obra la crisis de la figura del letrado a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX:

> Bello lleva al paroxismo la figura cultural del letrado-político constructor de nación, es por ello que este personaje es una caricatura que Cabello utiliza para mostrar lo trivial del tono didáctico y moralizante que el protagonista quiere dar a sus memorias (p. 40).

En ese sentido, desde la lectura de Morales, *El conspirador* sería una novela donde se muestran los fracasos de los proyectos de modernidad en América Latina (p. 42).

Para hacer esto, según la investigadora, Cabello usa la farsa, la cual estéticamente le permite vulnerar «tanto los moldes de la novela de formación, la novela realista-naturalista, como las mismas figuras históricas que fueron claves durante el periodo» (p. 47). Todo esto afecta la caracterización del protagonista Jorge Bello, quien encarna lo antipolítico, al anticiudadano y el

antisujeto nacional (p. 61). La lectura de Morales parece interesante en la medida en que muestra en esta novela la desarticulación de

> los paradigmas dominantes de la sociedad y sus instituciones… Cabello usa la figura del hombre público para intervenir en una arena prohibida y articular una serie de denuncias que demuestran la banalización de la cultura y la imposibilidad de lo nacional dada la inoperancia de esos grupos homosociales que, tal como Bello, devienen los rostros del Estado (pp. 70-71).

En conclusión, este artículo se propuso ofrecer una mirada panorámica de la obra de Mercedes Cabello, tanto en sus ensayos más importantes como en sus obras críticas y narrativas. Primero, mencioné cuál fue la recepción de sus escritos entre los primeros críticos literarios, quienes, en la mayoría de los casos, consideraban como regular su calidad estética. Esto se dinamiza, especialmente desde los años noventa, con la aparición de estudios literarios con una perspectiva feminista. Asimismo, es claro que las principales preocupaciones de Cabello en sus ensayos se vinculaban con la posición de la mujer en el engranaje nacional. También, la autora se construye a sí misma como un sujeto ilustrado al involucrarse en el debate literario de la época. Finalmente, las novelas de Cabello muestran que ella consideraba que educar era la misión principal de la novela; a la vez, la narración le permitió criticar a una sociedad que impedía que la mujer tuviera un rol protagónico en la construcción de la nación moderna. En ese sentido, Mercedes Cabello fue una mujer adelantada para su época, aunque, leída desde la perspectiva actual, ahora podemos culparla de ser aún muy conservadora. No obstante, es imposible pedirle a una mujer de su época ir en contra lo que entonces le permitía ser un sujeto con voz. Debemos continuar actualizando, debatiendo y escuchando esa voz andina y latinoamericana.

Bibliografía

Cabello, Mercedes (1875a). La poesía. *El Correo del Perú*, 26 de diciembre de 1875, p. XVII.

Cabello, Mercedes (1875b). Necesidad de una industria para la mujer. *La Alborada. Semanario de las familias. Literatura, artes, educación, teatro y modas*, , 6 y 13 de marzo de 1875, pp. 165-166; 173-174.

Cabello, Mercedes (1876). El patriotismo de la mujer. *El Correo del Perú*, 11 de mayo de 1876, p. 154-155.

Cabello, Mercedes (1889a). *Blanca Sol (Novela social)*. Lima: Carlos Prince.

Cabello, Mercedes (1889b). La novela realista. *El Perú Ilustrado*, 14 de diciembre de 1889, pp. 1098-1099.

Cabello, Mercedes (1891). La novela moderna. *El Perú Ilustrado*, 17, 24 y 31 de octubre, 7 de noviembre, pp. 4373-5095.

Cabello, Mercedes (1893). *La religión de la humanidad. Carta al Señor D. Juan Enrique Lagarrigue*. Lima: Imprenta de Torres Aguirre.

Cabello, Mercedes (2001 [1892]). *El conspirador (Autobiografía de un hombre público)*. Lima: Kavia Cobaya.

Cabello, Mercedes (2005 [1886]). *Sacrificio y recompensa*. Miami: Stockcero.

Cabello, Mercedes (2009a [1874]). La influencia de la mujer en la civilización. En Carlos Cornejo (ed.), *Mercedes Cabello de Carbonera: una mujer en el otro margen* (pp. 25-55). Lima: Museo Contisuyo.

Cabello, Mercedes (2009b [1876]). Importancia de la literatura. En Carlos Cornejo (ed.), *Mercedes Cabello de Carbonera: una mujer en el otro margen* (pp. 75-83). Lima: Museo Contisuyo.

Cabello, Mercedes (2011 [1886]). *Los amores de Hortensia*. En Clarie Emilie Martin y Nelly Goswitz, eds. Miami: Stockcero.

Cabello, Mercedes (2012). *Eleodora*. *Las consecuencias*. Mónica Cárdenas (ed.) Miami: Stockcero.

Cáceres, Zoila Aurora (1909). *Mujeres de ayer y hoy*. París: Garnier hermanos.

Chang-Rodríguez, Raquel & Marcel Velázquez (2017). Prefacio a la colección. Las historias literarias en el Perú: balance crítico y nueva propuesta. En Juan C. Godenzzi y Carlos Garatea, coords., *Historia de las Literaturas en el Perú. Literaturas orales y primeros textos coloniales*. Volumen 1. (pp. 11-58). Lima: PUCP, Casa de la Literatura, Ministerio de Educación del Perú.

Cárdenas, Mónica (2011). Una historia para dos novelas: Eleodora y Las consecuencias de Mercedes Cabello de Carbonera. En Mercedes Cabello, *Eleodora. Las consecuencias* (pp. IX-XXV). Miami: Stockcero.

Castro Arenas, Mario (1970). Mercedes Cabello de Carbonera y el naturalismo. En *La novela peruana y la evolución social* (pp. 84-104). Lima: José Godard.

De la Riva-Agüero, José (1962). Capítulo V. En *Estudios de literatura peruana: carácter de la literatura del Perú independiente* (II, pp. 229-257). Lima: PUCP.

Delgado, Washington (1980). El realismo. En *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente* (pp. 85-93). Lima: Rikchay Perú.

Denegri, Francesca (2004 [1996]). *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

Ferreira, Rocío (2012). Mercedes Cabello de Carbonera: «obrera del pensamiento» y novelista de varias guerras. En Sara Beatriz Guardia (ed.), *Escritoras del siglo XIX en América Latina* (pp. 89-110). Lima: CEMHAL.

Freyre, Carolina (1872). Una necesidad imperiosa. *El Correo del Perú*, p. IX.

García Calderón, Ventura (1910). *Del romanticismo al modernismo: prosistas y poetas peruanos*. París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas: P. Ollendorff.

García Calderón, Ventura (1914). *La literatura peruana*. París: s.e.

Glave, Luis (2007). Imagen y proyección de la mujer en la República. En Carmen Meza y Teodoro Hampe (eds.), *La mujer en la Historia del Perú (siglos XV al XX)* (pp. 553-615). Lima: Fondo Editorial de Congreso del Perú.

González, Teresa (1892 [1874]). Trabajo para la muger. En Juana Manuela Gorriti (ed.), *Veladas literarias de Lima, 1876-1877* (pp. 286-293). Buenos Aires: Imprenta Europea.

Goswitz, María Nelly & Claire Emilie Martin (2011). Prólogo a la presente edición. En Mercedes Cabello, *Los amores de Hortensia* (pp. IX-XXVI). Miami: Stockcero.

Ludmer, Josefina (1984). Tretas del débil. En Patricia González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango* (pp. 47-54). San Juan: Huracán.

Mathews, Cristina (2005). The Masquerade as Experiment Gender and Representation in Mercedes Cabello de Carbonera's *El Conspirador. Autobiografía de un hombre público*. *Hispanic Review*, *73*(4), 467-489.

Matto, Clorinda (1884). Francisca Zubiaga de Gamarra (Apuntes). En *Tradiciones cuzqueñas. Leyendas, biografías y hojas sueltas* (pp. 193-200). Arequipa: Imprenta de «La Bolsa».

Morales, Luz A (2017). «Éticas y estéticas de la profanación: redes y tensiones en la literatura peruana y venezolana del entre siglos (1880-1910)» (tesis doctoral). Universidad de Miami.

Oviedo, José Miguel (1995). *Historia de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo*. Madrid: Alianza.

Peluffo, Ana (2002). Las trampas del naturalismo en *Blanca Sol*: prostitutas y costureras en el paisaje urbano de Mercedes Cabello de Carbonera. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *2*(55), 37-52.

Peluffo, Ana (2005). *Lágrimas andinas: Sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.

Pinto Vargas, Ismael (2003). *Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo*. Lima: Universidad San Martín de Porres.

Portugal, Ana María (1987). *Mercedes Cabello o el riesgo de ser mujer*. Lima: Cendoc-Mujer.

Roncal, Fanny (2012). «Con un pie adentro y otro afuera. El espacio público femenino y masculino en el siglo XIX» (tesis doctoral). Universidad de Iowa.

Sánchez, Luis Alberto (1943). Por la tragedia al realismo. En *La literatura del Perú* (pp. 121-150). Buenos Aires: Impr. de la Universidad.

Sánchez, Luis Alberto (1929/1989). Nuestro «año terrible» (conclusión). Los epígonos». En *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú* (t. III, pp. 1391-1461). Lima: Emisa.

Schwarz, Roberto (1992). The Importing of the Novel to Brazil and its Contradictions in the Work of Alencar. En *Misplaced Ideas. Essays on Brazilian Culture* (pp. 41-77). Londres-Nueva York: Verso.

Tamayo Vargas, Augusto (1940). *Perú en trance de novela: ensayo crítico - biográfico sobre Mercedes Cabello de Carbonera*. Lima: Baluarte.

Toro Montalvo, César (1995). Mercedes Cabello de Carbonera. En *Historia de la literatura peruana* (t. VI, pp. 67-96). Lima: A.F.A.

Velázquez Castro, Marcel (2017). «Biotecnologías novelísticas en la región andina (1840-1905).Lectura y cuerpo» (tesis doctoral). Quito, Universidad Andina Simón Bolívar.

Villavicencio, Maritza (1992). *Del silencio a la palabra. Mujeres peruanas en los siglos XIX-XX*. Lima: Flora Tristán.

Voysest, Oswaldo (2001). Prólogo. En *El conspirador. Autobiografía de un hombre público de Mercedes Cabello* (pp. 5-9). Lima: Kavia Covaya.

[172] En este ensayo, para los textos de Cabello y otros escritores del siglo XIX e inicios del siglo XX, he respetado la ortografía de la época. A partir de ahora, si alguna vez se encuentra alguna discrepancia ortográfica con las reglas actuales, es debido a esto.

[173] Este comentario de Ventura Calderón ejemplifica bien el gran prejuicio que las primeras escritoras sufrieron. Como manifiesta Ana María Portugal respecto de Mercedes Cabello, «el anatema de 'marisabidilla' o 'pedante' persiguió toda su vida a esta mujer poco común que acostumbraba polemizar utilizando la ironía y la frase aguda para criticar y censurar sin piedad» (1987, p. 4).

[174] Un año antes, en 1928, José Carlos Mariátegui había publicado su importante libro *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, donde inexplicablemente guarda absoluto silencio sobre la obra de Mercedes Cabello y la de Clorinda Matto. Es central reconocer esto, porque su libro representó un hito en la crítica peruana contemporánea.

[175] Este coloquio internacional se llevó a cabo del 10 al 12 de noviembre de 2009 en el auditorio de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Fue organizado por varias universidades, como la anteriormente mencionada, la Pontificia Universidad Católica del Perú y la Universidad Mayor de San Marcos. Asimismo, participaron organizaciones feministas como Manuela Ramos y Flora Tristán.

[176] Todas las traducciones dentro del ensayo son mías.

[177] Esta frase fue acuñada por Josefina Ludmer en un estudio a la respuesta de Sor Juana Inés de la Cruz a Sor Filotea. En este texto, Ludmer afirma que la treta del débil en el caso de Sor Juana consiste en, por un lado, separar el campo del decir y del saber a través de la sumisión y la aceptación del lugar asignado por el otro (quien posee el poder); y, por otro, reside en el cambio del sentido mismo de lo instaurado en el espacio asignado (1984, pp. 51-53).

[178] En *La mujer de ayer y hoy* (1909), Zoila Aurora Cáceres nos presenta un recorrido histórico sobre el pasado y el presente femenino. Su obra, aunque aún con ideas conservadoras, destaca principalmente a las feministas alemanas y francesas, y explica las razones para los reclamos femeninos políticos y civiles, los cuales considera justos por la situación de la mujer trabajadora: «Así encontramos que además de su misión maternal, se coloca, ó mejor dicho, la lucha por la existencia la coloca, en la misma condición social que al hombre, de aquí, sin duda, que exija las mismas prerrogativas civiles y políticas que él» (pp. 4-5). Asimismo, dentro de su recorrido histórico, menciona también a las mujeres argentinas y algunas peruanas, como Mercedes Cabello, de quien admira su obra literaria: «Mercedes Cabello de Carbonera, es una de las más notables literatas del Perú, su labor puramente artística, se concentró en la belleza del arte» (pp. 191-192).

[179] Este término se asocia a lo que Linda Kerber llamó maternidad republicana y del cual Peluffo dice lo siguiente: «El espacio limitado que se asignó a la mujer republicana burguesa en la construcción de la identidad nacional estuvo dominado por la idea de que la mujer ideal era una madre que servía a los intereses de la nación desde el espacio de lo sagrado del hogar. Según Kerber no fue una ideología impuesta por los hombres para victimizar a las mujeres sino que estas contribuyeron a su elaboración» (2005, p. 77).

[180] Fue un ingeniero y filósofo positivista chileno. Ayudó a difundir las ideas del fundador del positivismo Augusto Comte en América Latina a través de la traducción de sus obras.

III.

Las encrucijadas de entresiglos: modernismo y cultura populares

El neocostumbrismo peruano (1885-1914): sinsabores de modernidad en Lima

Jannet Torres Espinoza
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Entre 1870 y 1890, la Lima decimonónica y sus personajes característicos se desvanecían día a día. El aguador perdió suscritos acorde la empresa de agua fue expandiendo la instalación de tuberías (1857-1893); el velero y el farolero eran menos solicitados según se fue implementando el alumbrado público eléctrico (1886-1902). Y ya en los albores del siglo XX, el primer automóvil (1904) y el primer tranvía eléctrico (1906) recorrían Lima. Los nuevos servicios y la remodelación de la urbe transformaron el rostro de la capital, así como la percepción del espacio y el tiempo[181].

Sin embargo, estos atisbos de epidérmica modernización coexistían con extendidas y arraigadas formas de socialización premodernas. Lima, sino todo el Perú, era una sociedad regida por el racismo y la exclusión, la educación pública primaria generalizada era una ilusión, predominaban adversas condiciones de trabajo en casas y haciendas, el gobierno era disputado entre militares y partidos políticos caudillistas en continuos enfrentamientos, la ley favorecía a una reducida élite que subyugaba a miles de sujetos. Los grandes legados decimonónicos al siglo XX fueron una modernización social insuficiente, así como una modernidad política frustrada (Velázquez, 2006, p. XXX).

En este contexto, el neocostumbrismo realizó una estimable labor crítica entre 1885 y 1914[182]. En semejanza al costumbrismo del 40 (Pardo y Segura), el costumbrismo finisecular criticó las costumbres locales contemporáneas e hizo gala de los recursos costumbristas como cuotas de humor, contraste y perspectiva, epígrafes, tipos y escenarios característicos; preferentemente emplearon artículos de costumbres y piezas teatrales. Además, ambos momentos, el costumbrismo de los 40 y el finisecular, fueron hijos de crisis sociales (las incipientes primeras décadas de nuestra república caudillista y los cenicientos años posteriores a la derrota en la Guerra del Pacífico, respectivamente).

El neocostumbrismo tuvo incluso presencia durante las primeras décadas del siglo XX, cuando podría pensarse en un modernismo literario consolidado. Hacia 1911, Abraham Valdelomar, uno de los íconos de la literatura peruana, refiriéndose a esta corriente, celebró que no todos se deslumbrasen «con oropeles de una falsa literatura», y expresó su estima hacia «quienes, como Abelardo Gamarra, pusieron en su pintura grandísima dosis de observación y, mayor aún, de sinceridad» (2000, p.141). Valdelomar asoció el modernismo como transición cultural con los tangibles urbanicidios en Lima[183], así como respaldó la necesidad de resguardar parte de la tradición.

A diferencia de los costumbristas del 40, el neocostumbrismo puso más énfasis en la perspectiva, lo que en los artículos costumbristas es notorio a través de sus narradores. En cuanto los temas seleccionados, el neocostumbrismo, con incisiva lucidez, giró en torno a una imperiosa e implacable necesidad de progreso, exploró en el proceso de modernización y los nuevos agentes sociales. En los textos neocostumbristas es posible identificar que se formularon representaciones sobre personajes (tipos) diferenciados predominantemente por pertenecer a uno de los tres estratos sociales: el sector popular, la clase media y la oligarquía[184]. Además de un aval económico que determinaba a cada uno de estos grupos (por poseerlo o por su carencia), se urdieron diferencias colapsadas bajo la noción de «decencia».

Considerando el contexto señalado y los textos que he investigado, propongo que el neocostumbrismo recreó las insatisfacciones de los ideales modernizadores, predominantemente en Lima. Tres escritores, coetáneos entre ellos, son paradigmáticos para la representación de cada estrato social: Abelardo Gamarra, Manuel Moncloa y Federico Elguera, quienes publicaron bajo los seudónimos respectivos de «El Tunante», «Cloamón» y «El Barón de Keef». Estos seudónimos se relacionan con narradores costumbristas identificados con un grupo social, desde dicha sensibilidad o aproximación. Complementariamente, Leonidas Yerovi, un escritor de una generación posterior, con filiación a la estética costumbrista, ingresó en la escena y realizó una representación más compleja desde una nueva clase media.

A continuación desarrollaré esta propuesta, teniendo en cuenta la producción general de los escritores mencionados, en el tramo señalado: 1885-1914. Como han reconocido especialistas en el tema, la naturaleza del costumbrismo fusiona un tanto de literatura y otro tanto de periodismo. La cotidianidad compartida entre escritores y lectores, convertida en materia literaria, así como la difusión inmediata a través de la prensa son características medulares del costumbrismo. Debido a ello algunos aspectos contextuales resultan clave para apreciar el sentido de sus obras en su marco de producción. Incluso apuntes biográficos de los escritores son relevantes por su influencia en el texto, acorde al efecto de verosimilitud costumbrista; de tal modo, considero estos datos a riesgo de tentar afanes biografistas. Asimismo, si bien muchos de los textos neocostumbristas se encuentran en libros, gran parte reside aún en revistas y periódicos; por ende, constituyen parte de mis fuentes primarias.

1. Un tunante popular decepcionado de la modernidad aristocrática

Abelardo Gamarra (*circa* 1857-1924), oriundo de Sarín, caserío de la provincia de Huamachuco (Trujillo), disfrutó en su infancia de un buena posición social y económica gracias a pequeños fundos de su familia. Un joven Abelardo llegó a Lima alrededor de 1860, para cursar la secundaria en el colegio Nuestra Señora de Guadalupe. Posteriormente, siguió estudios de Letras y Derecho en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pero no los concluyó debido a dificultades económicas[185]. Incursionó en el periodismo literario, su pasión y medio de subsistencia en la capital. Publicó en diferentes periódicos, en especial artículos en su columna «Rasgos de pluma» en *El Nacional* (1876-1889) y en *La Integridad* (1889-1924).

La abundante producción periodística literaria y el renombre que progresivamente adquirió Gamarra no necesariamente fueron acompañados de un bienestar económico. En su obra permea la constante referencia a la pobreza en la que vivió desde su adolescencia y a lo largo de su vida en la capital. Los logros en su carrera periodística y en la política (fue diputado por Huamachuco) no mejoraron su condición económica: Gamarra vivió en la pobreza hasta el fin de sus días[186]. Desde estas circunstancias, de la multiplicidad de temas que abordó, notoriamente el escritor registró, en cercanía y predilección, situaciones y tipos desfavorecidos del pueblo, limeños y provincianos.

PERÚ

SUSCRICION MENSUAL 20 CENTAVOS

LA INTEGRIDAD

NUMERO SUELTO 10 CENTAVOS

SE PUBLICA UNA VEZ POR SEMANA

AÑO 1 | Lima, 24 de Agosto de 1889. | NUM. 5

LA INTEGRIDAD

LIMA, 24 DE AGOSTO DE 1889

Rasgos de Pluma

Tipos y costumbres de actualidad

PATRIOTISMO CON GALLETITAS

Llegó á esta Capital, como diputado á Congreso, uno de los hombres mas buenos que he conocido: era un honrado vecino de su pueblo, hombre de campo, sencillote y caballeroso: en un todo ignorante de los resabios de las grandes ciudades. Como amboy eramos serranos, dábame el título de paisano, título con el que le seguiré designando en este artículo.

Mi paisano, si no hubiese tenido mas que mediana instrucción y exceso sentido común, habría sido un Juan Bembas á las derechas; mas, Dios le había dotado de juicio recto y de mejores sentimientos: la Patria para él era una divinidad inmaculada, un algo comparable solo con Dios, era su religion de patriotismo.

Cierta tarde fui á visitarle y le encontré lavando una escuela, por la Patria dia y noche: por la Patria!... ¿Qué se cuenta U?

Como el dia en que esto pasaba era martes, mi paisano debia ir al siguiente. Fué, en efecto, y yo, como de costumbre, el jueves (tal tambien deseoso de preguntarle como lo habian tratado en la tertulia.

—Déjeme U., paisano, me dijo, apenas entró á su habitación, mejor me hubiera estado rezando mi rosario.

—¡Ómo! ¿que tan mal le han tratado?

—Nada de eso, por el contrario, yo creo que nosotros con un sanfate de galletitas; porque aquí habia sido que se trabaja por la Patria con galletitas.

—Qué ¿no se trató de ella?

—Qué Patria ni qué ollazos, paisano, figúrese U. esto todo ¿U. ha ido alguna vez á esas tertulias?

—Yo nó

—Pues le voy á decir como es aquello. Por supuesto que como U. me dijo que se iba á hablar de Patria, y á tratar de la Patria, yo me fuí como estuve, esto es con mi vestido nuevo pero de color, y lo primero que salió fueron 30 ó 40 caballeros ofrac, y con guantes y corbatas blancas, es decir, que en esa reunion no se trataba de la Patria, sino de la ropa.

—Pues es sensible: formaríamos un partidito lindo.

Tomó la vista por el salón y distinguí varias mesitas al rededor de las que se encontraban, baraja en mano, grupos de caballeros.

Estarán haciendo tiempo, me dijo, hasta que llegue la hora de tratar de la Patria. Me acomodé de cualquier modo en un rincón junto á unos viejos que no hacían sino fumar, y se me presentó un criado con una caja de puros exquisitos, en cuya etiqueta leí esta palabra: "patriotas." Será la contraseña, me dije, de todos los de la reunión, cogí uno y lo cobré á la faltriquera repitiendo: "patriotas" ¡será la contraseña!

Se charlaba, se reía, se jugaba, se echaba humo y de vez en cuando, en sanfates colocados, se nos servía té, gallotitas y copas de exquisitos licores. ¿A qué hora dará principio la sesión? me decía; pero no oía otra cosa que: «más; voy oros; sólo de bastos, paso, volteretá; más solos.

¡Patria! repetía entre mí. ¡Patria!

Al fin se me acercó el dueño de casa.

—Con que, respetable, simplitonta otra cosa que vivir comiendo su chochoca.

—Vamos esa es mucha modestia: U. pues, amigo don Juan, U.

—Yo?

—Sí U. ¿qué es lo que quiere usted?

—Desgraciadamente nada quiero tampoco.

—Eso no puede ser; en fin, ya lo veremos. Siempre será U. el Prefecto de su Departamento. Diciendo esto me palmeó el hombro, sonriendo, y se fué, felizmente, porque ya le iba á decir cuantas son cinco.

Me levanté instintivamente, lo seguí, penetré á una habitación contigua, en la que cuatro á ocho, á manera de conspiradores, hablaban en voz baja; y me detuve cerca de la cortina de la entrada, oyendo con profundo pesar que mi amigo decía:

—Ya lo tenemos al serrano. Parece que lo que quiere es la Prefectura.

Casi salto y le doy una cachetada; pero me acordé de la Patria y tuve que resignarme á esperar que se hablara de ella.

Al retirarme de aquel sitio oí al vuelo estos diálogos diferentes:

—¿Sí, hay que amolarlo.

—¿Es una lucha que me ha asuntos particulares....el partido ...promesas...picardías....negocio ....conveniencia.....maromas.... planes...cabeleos.....ambición desmedida...mananduria...bajezas...intriguillas... yo me voy á volver loco, y al buen hombre se agarró la cabeza con ambas manos, como asombrado ante un abismo.

El infeliz era de aquellos que llaman cándidos en Lima.

Ujú?...

EL TUNANTE.

LITERATURA Y CIENCIAS

MANTECILLA ARTIFICIAL.—Con motivo de un artículo que en meses pasados publicó «El Radical» sobre el peligro de usar enegmente las mantequillas importadas del extranjero, las autoridades sanitarias sanitarias ordenaron para que algunas muestras fueran examinadas en el Laboratorio Municipal. Nada más se ha realizado.

Por lo que ha a el público, no ha parado la atención en el asunto, y sigue consumiendo esa sustancia que ofrece graves inconvenientes á la salud.

Nos atrevemos que se cómo los comerciantes de Lima remiten á los últimos puertos de la sierra los generos de colores chillones, pasados de moda y vulgarmente llamados bonos; así los industriales y mercaderes de Europa envian á la América del Sur los objetos de puerilia, conocidos con el nombre de artículos

Imagen 1. «Patriotismo con galletitas», de Abelardo Gamarra. En «Rasgos de pluma», *La Integridad*. Lima, 1889, p. 1.

De las catorce obras teatrales que se conocen de Gamarra[187], *Ña Codeo* (1887) es considerada la mejor lograda[188]. Semejante a la comedia *Ña Catita* de Segura, esta pieza aborda el vínculo amoroso por interés económico entre María, una joven pobre, y Augusto, un hombre adinerado. Más allá de semejanzas básicas con *Ña Catita* de Segura, la comedia *Ña Codeo* resulta más arriesgada. Gamarra prescinde del acuerdo de matrimonio por conveniencia y de la celestina ajena a la familia; en lugar de ello, exhibe el comercio de la belleza de la joven negociado directamente por doña Chepa, madre de la muchacha, llamada con el apelativo «Ña Codeo» (valga la aclaración, «codear» es vivir pidiendo dádivas a otros[189]).

Doña Chepa impone a su hija María un pretendiente: don Augusto, quien asume los no pocos gastos de la pobre familia (el alquiler, la comida, los vestidos). En este trueque, Doña Chepa expone a su hija a dos tentativas de abuso sexual de don Augusto. La escena en la picantería es la de mayor tensión dramática, se entretejen la descripción de la gastronomía peruana, las expresiones populares y el ardid de don Augusto para abusar de María. Además, se recrea la sensibilidad sibarita de los criollos, la tendencia al exceso, así como la imposición del dinero sobre toda voluntad que se sintetiza en la expresión del cómplice de Augusto: «Con plata no hay imposibles, / si quiere hacerte un escándalo / Ya verás como se arregla / Todo, en viendo los morlacos» (1887, p. 27).

El autor logra combinar equilibradamente tensión dramática con humor. Toda la pieza parece dirigirnos a la crítica a Ña Codeo y la costumbre que representa («Que no merece ser madre quien por dinero deshonra» (1887, p. 47). El texto complejiza ello al criticar a dos personajes varones de clase alta (Augusto y Ricardo) en su intento de engañar e incluso forzar sexualmente a una joven pobre, como si su condición social fuese un factor deshumanizante. Ambos hombres, que parecen representar una posibilidad de ascenso social para las protagonistas, se revelan como indignos: se conducen como dos pícaros que se encuentran en una situación ambigua en su estrato social, y, más aún, se perfilan como una amenaza a la vida de las protagonistas.

Aunque tuvo buena recepción en el ámbito teatral, Gamarra fue sobre todo escritor de artículos de costumbres. Empezó a publicar sus artículos en su columna «Rasgos de Pluma» (*El Nacional*) desde la década de 1870, como testigo y voz de Lima, en los suntuosos albores del proceso de modernización. Su primer libro *El Tunante en camisa de once varas* (1876) recoge su incipiente crítica a la vanidad en la capital[190]. Un Abelardo adulto y más consolidado vivió la crisis con la Guerra del Pacífico (1879-1883); palpó los escombros de Lima durante la posguerra; y, desengañado, observó la Reconstrucción Nacional. Su último libro *Cien años de vida perdularia*

(1921) es muestra de una desencantada crítica a nuestra república y su persistencia escritural aún en el siglo XX.

A lo largo de ese rango de producción, Gamarra popularizó su seudónimo «El Tunante» y modeló además su particular voz narrativa. Semejante al autor, «El Tunante» narrador se configuró como un sujeto letrado, periodista de oficio, provinciano, pobre, con aguda observación, de amplio lenguaje popular[191] e inquebrantable sentido del humor. Desde esta toma de posición, «El Tunante» acusa situaciones de disparidad social y tiende a identificarse con los sectores populares y las dificultades del grupo desfavorecido para sobrevivir en Lima.

En posguerra sus primeras recopilaciones de artículos fueron *Novenario del Tunante* (1885, 9 artículos) y *Costumbres del interior* (1888a, 9 artículos). Próximo a culminar el siglo XIX, Gamarra procuró recopilar la mayor cantidad de sus textos que publicó semanalmente en su columna costumbrista «Rasgos de pluma» en *El Nacional*, en *La Integridad* y que publicó casualmente en periódicos varios. De tal modo, el libro *Rasgos de pluma* (1899), (homónimo a la columna) es su recopilación más importante y es además el más voluminoso[192]. Se compone de setenta y cinco (75) textos de distinto momento de elaboración (desde los inicios hasta la madurez del escritor), con diversidad formal (artículos de costumbres, ensayos sobre personajes de la época, piezas teatrales) y de aún mayor diversidad temática. Sus textos abordan la deficiente educación («Mi sobrina», «Mis ahijaditos»), los excesos en las festividades («Escenas del carnaval de Lima», «El carnaval en Pelagatos»), el enriquecimiento personal y el abuso de poder de los políticos («Los diputados fiambres», «Después de la revolución»), entre otros[193].

Destaca su artículo «Ña Pretensiones» (*Rasgos de pluma,* 1899), en el que se remarca el cuidado de las apariencias en la sociedad limeña. El Tunante asiste a una fiesta donde la ostentación en la casa le impresiona. Ña Pretensiones y su familia, de origen y fenotipo andino, intentan encajar en modelos europeos por entonces imperantes en la aristocracia limeña. Doña Romualda Pretensiones captura especialmente la atención del Tunante. Su apariencia física, el exceso en sus joyas, la suntuosidad de su vestimenta, sus gustos y sus expresiones («nos quería demostrar que llevábamos del brazo a la reina Isabel» (1899, p. 169)) generan el rechazo del narrador. Toda la parafernalia que el Tunante describe se contrasta con el lenguaje popular elegido para su narrador y en ocasiones desenfadado en sus tipos representados

> —¡Alza! Señor Tunante – nos dijo ña Pretensiones, moviendo el pañuelito como quien dice: aquí está quien viste y calza y duerme en el muladar; al mismo tiempo Pepe tomando del brazo a la colegialita nos la colocó por delante [...]
>
> ¡Santa Rita![194] El Tunante en campaña, el que no sabe bailar más que cuadrillas y que tan solo entiende de óperas… (1899, pp. 171-172).

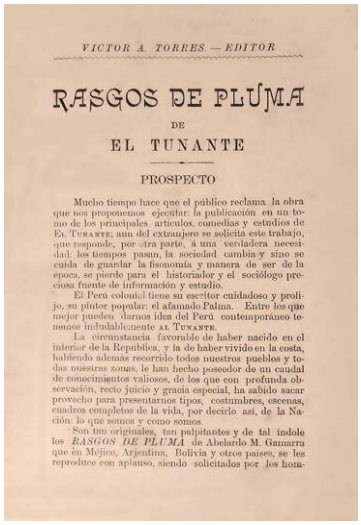
Este es el momento clímax en la anécdota. La protagonista deja de lado sus exquisitas preferencias europeas, se descubre disfrutando de una popular «mozamala» y, además, reta al Tunante a bailar con ella. Paradójicamente en ese momento el narrador protagonista afirma con burla que él «no sabe bailar más que cuadrillas y que tan solo entiende de óperas», con lo cual se coloca en la posición europeizada que critica de alienación cultural, como un espejo, y suscita la risa cómplice de su lector.

A diferencia de otros costumbristas, Gamarra no menospreció a los sujetos serranos; por el contrario, el narrador Tunante expresó un fuerte vínculo con la sierra peruana. Incluso muchos de sus artículos tienen como escenario provincias peruanas, con interés sobre todo por costumbres del campo; particularidad que le distingue de otros escritores costumbristas peruanos predominantemente urbanos. Su narrador migrante y personajes de varios de sus textos se

identificaban como serranos, siendo algunos de ellos tipos ejemplares. Sin embargo, no por ello fue indulgente cuando tocó amonestar faltas. Además El Tunante narrador integró esta empatía con la raza indígena, acorde con un incipiente indigenismo, pero también debido a que en la época se gestó la asimilación entre los conceptos indio y serrano[195].

Gamarra confrontó un tema normalizado en ese entonces: la «raza indígena» como obstáculo para el progreso. En «Los indígenas en el Perú» (*El Nacional*, 1888), el narrador Tunante dialoga con «D. Hermenejildo Tandaypán, indio del pueblo de Pelagatos y redactor en jefe de *El Michi Lluchi*, periódico de aquella localidad»[196]. En imaginaria conversación con este periodista de un imaginario pueblo de indígenas de la sierra, se cuestiona que el «brillo fascinador» del progreso subyugue el destino del pueblo. Desde la voz de del pelagatuno don Hermenejildo se desmiente que la raza indígena sea un obstáculo para el progreso; por el contrario, realza la fuerza e inteligencia de la raza indígena y lista las cualidades de artistas, políticos, militares y otros sujetos reales con ascendencia indígena peruana que fueron eje del desarrollo en Lima (1888b, p.1).

Dentro de la sensibilidad limeña criolla, lo andino era parte de un imaginario premoderno; Gamarra confrontó ese prejuicio y a quienes lo esgrimían. Según dialoga el Tunante con el periodista pelagatuno, este proclama cerrar filas contra escritores, clero, autoridades y patrones («amos») en especial que desprecian al indígena peruano: «los señores feudales, los esclavizan y envilecen, pues tunda con los amos y abajo ese feudalismo criminal en plena República y en plena América» (1888b, p.1)[197].



VICTOR A. TORRES — EDITOR

RASGOS DE PLUMA

DE

EL TUNANTE

PROSPECTO

Mucho tiempo hace que el público reclama la obra que nos proponemos ejecutar: la publicación en un tomo de los principales artículos, comedias y estudios de EL TUNANTE, aun del extranjero se solicita este trabajo, que responde, por otra parte, á una verdadera necesidad: los tiempos pasan, la sociedad cambia y sino se cuida de guardar la fisonomía y manera de ser de la epoca, se pierde para el historiador y el sociólogo preciosa fuente de información y estudio.

El Perú colonial tiene su escritor cuidadoso y prolijo, su pintor popular: el afamado Palma. Entre los que mejor pueden darnos idea del Perú contemporáneo tenemos indudablemente AL TUNANTE.

La circunstancia favorable de haber nacido en el interior de la República, y la de haber vivido en la costa, habiendo además recorrido todos nuestros pueblos y todas nuestras zonas, le han hecho poseedor de un caudal de conocimientos valiosos, de los que con profunda observación, recto juicio y gracia especial, ha sabido sacar provecho para presentarnos tipos, costumbres, escenas, cuadros completos de la vida, por decirlo así, de la Nación: lo que somos y como somos.

Son tan originales, tan palpitantes y de tal índole los *RASGOS DE PLUMA* de Abelardo M. Gamarra que en Méjico, Arjentina, Bolivia y otros paises, se les reproduce con aplauso, siendo solicitados por los hom-

Imagen 2. Fragmento del «Prospecto» del editor. En *Rasgos de Pluma*. Lima, 1899, p. 1.

En razón a que el narrador Tunante confronta un sistema feudalista en el país, expone que «la decencia» es uno de los hilos con que se entreteje el discurso de exclusión en la Lima republicana. Especialmente en el artículo «Decentes e indecentes» (*La Integridad*, 1894), se anota situaciones que ilustran la «decencia» campeando en las calles limeñas. De manera tal que un criollo blanco vestido elegantemente y ebrio que insulta a «unos pobres negros» es, sin embargo, «un hombre decente». En cambio «un negro, vestido con más elegancia» que se divierte sin ofender a nadie es sancionado por la policía, porque «¿no ve Ud. que no es gente decente?». Así también, un tranviario duda en dejar subir al vehículo a «una plazera con un gran sombrero de paja y acompañada de su marido vestido de chaqueta»[198], pues teme que la sencillez de estos pueda ofender a los bien vestidos pasajeros «decentes». En otra secuencia, un hombre decente que pide airadamente un préstamo rechaza la sugerencia de trabajar en una fábrica de fideos por considerarlo un trabajo indigno. Y no

obstante evidencia pasar hambre, rechaza también la invitación a almorzar en un fondín pues «allí no entra gente decente». De acuerdo con sus apuntes, el articulista concluye

> […] comprendo que la decencia tal y como se entiende aquí es la causa de todos los males de la patria, que este es el pie por donde cojean de cien familias noventa y nueve y media, y que la decencia ha de llevarnos a la ruina; como que es la tapadera de que se valen muchos para disculpar sus pecados. («Decentes e indecentes». «Rasgos de pluma». *La Integridad*, 1894, p. 1).

Según la observación del articulista, en las calles limeñas la decencia en ningún caso depende de la virtud, sino de condiciones como la raza (criollo blanco/negro e indio), vestimenta (moda europea/moda de provincia), capacidad adquisitiva (limosna/préstamo), el oficio (autoridad/obrero), lugares frecuentados (restaurante/fondín), el lugar donde se vive (amplia/pequeña y de poca apariencia). Tanto la élite como el pueblo hicieron cumplir la norma de decencia. Todos quieren ser decentes, tanto que «me figura la decencia algo así como una nobleza republicana, es decir, que concluidos los pergaminos y los títulos nobiliarios, á guisa de resabio aristocrático nos ha quedado la decencia» (1894, p. 1).

La propuesta de Gamarra en sus artículos de costumbres no está lejos de lo definido por «decencia» en investigaciones actuales sobre el siglo XIX. De acuerdo con Parker, la condición de decencia según la élite se componía de cualidades «superiores» como raza, apellido, educación, profesión y estilo de vida (1995, p. 165). Gamarra logra delinear estas variables y hace notar que, semejante a los títulos nobiliarios, la decencia avalaba caprichosos privilegios y extendía una red de exclusiones normalizadas entre diferentes sujetos.

En la obra de Gamarra, el trayecto de la modernización en Lima fue un proceso de refinamiento de apariencias, aristocratizante, europeizante, y que aún en la carencia generalizada, se fortalecía con exclusiones sobre el grueso del pueblo. Sobre cómo superar esta exclusión en medio del proceso de modernización, los textos costumbristas de Gamarra refieren en los sujetos del pueblo (costeños y migrantes serranos en la capital) diferentes reacciones. Ña Codeo y Ña Pretensiones son muestra de tipos populares que aspiran a obtener bienes para su inserción social. Mientras que tipos como Don Hermenejildo introducen la valoración desde la educación, rol intelectual y habilidades de trabajo del pueblo (en muchas ocasiones desde la sierra peruana). Así, es notoria en la obra de Gamarra una sensibilidad más próxima al pueblo, sin que por ello fuese condescendiente ante sus faltas.

2. «Cloamón» y las tentativas de ascenso social de la clase media

Manuel Moncloa y Covarrubias (Lima, 1859-1919), conocido como «Cloamón», se distingue sobre todo por labores como hombre de letras de su época. Realizó estudios en Letras y Derecho en la UNMSM y, aunque no los concluyó, fue un dedicado periodista, escritor de costumbres y apasionado del teatro. De esto último da cuenta su amplia producción en dramaturgia: «42 obras teatrales, todas representadas y en su mayoría impresas» (Ugarte Chamorro, 1959, p. 5); además, es considerado uno de los más importantes historiadores del teatro peruano de su época.

De telón adentro (1897)[199] fue su primer libro sobre la historia del teatro peruano. Compuesto de dos partes: la primera consta de 33 cuadros de costumbres sobre situaciones y personajes teatrales típicos («la tiple», «el tenor», entre otros); la segunda es un anexo de carácter testimonial, con pormenores del desarrollo teatral sobre todo en la capital[200]. Durante la primera década del siglo XX, Moncloa añadió tres libros más a su producción de historia teatral. El *Diccionario teatral del Perú* (1905)[201] expone alfabéticamente artistas nacionales y extranjeros, autores y sus obras, escenógrafos, empresarios, teatros del Perú, anécdotas y otros. Con motivo de la inauguración del remozado

Teatro Municipal publicó *El teatro de Lima* (1909). Finalmente, en *Mujeres de teatro* (1910) hace recuento de méritos y anécdotas de 33 artistas peruanas, españolas, italianas y francesas que pasaron por las tablas limeñas.

Su abundante obra dramática está integrada por 42 piezas teatrales. Entre las que han sido rescatadas en recopilaciones contemporáneas figuran «Sin comerlo ni beberlo» (1888) y «La primera nube» (1908). Se trata de situaciones de enredos cómicos de jóvenes cónyuges de clase media. Particularmente, hay un tema en común entre ambas piezas teatrales: la dificultad de manejar el código de la escritura y la censura sobre el error. Mientras que, en la primera pieza, la esposa confunde un texto teatral con cartas de amores furtivos de su esposo, es decir, hay una confusión de contexto; la segunda pieza acusa una dificultad aún más básica acorde también a la exclusión social explícita: la deficiente ortografía de un personaje de la plebe.

Los personajes en *La primera nube* son Pepe y Pepita quienes, al retorno de un baile, discuten por primera vez en su corto matrimonio. Pepe intenta convencer a su cónyuge que sus celos son infundados: «Mire Ud. que suponerme enamorado de una *rubia teñida*, es el mayor insulto que se le puede hacer un hombre de buen gusto» (1954 [1908], p. 2, mis cursivas). Esta aclaración de la imposibilidad del amor hacia una advenediza («rubia teñida») es la primera alusión a un conflicto por mezcla social no deseada. Mientras que Pepe argumenta su incondicionalidad marital, se escucha el ruido de la carreta municipal y una carta ingresa por la ventana del hogar. La carta con la firma de «Tu carretero» permite a Pepe increpar a Pepita de tener un amorío.

Entre burlas, Pepe cita la carta de irregular ortografía, problemas de concordancia en la sintaxis, un castellano con sustrato quechua y que finalmente acude a dicho idioma: «A ostes con el alma palometa mea, chuncullay, sonco rurrullay, súmac uya, cúcña, múnac te besando, tu carretero» (1954 [1908], p. 7). El prejuicio hacia esta lengua vernacular influye en que se transcriba mal y resulte en broma dentro del texto, aunque se trate de una expresión de mucha ternura[202]. El emisor de la carta es encasillado en el estereotipo marginado socialmente en la época: «indígena quechuahablante pobre y analfabeto». En esta situación (enredo) el conflicto se ve determinado por mezcla social y racial no deseada: la protagonista, implícitamente blanca, es momentáneamente involucrada a un sujeto de menor estrato social y racial.

Moncloa publicó gran parte de sus piezas teatrales y artículos costumbristas en la prensa, con el seudónimo «Cloamón», anagrama de su apellido[203]. Como en su seudónimo en el cual altera letras, sus textos sugieren que el proceso de modernización amenazaba con modificar el orden hasta entonces reinante entre grupos sociales. Su narrador no suele emitir juicios; sin embargo, describe detalladamente, en diversas situaciones, la inquietud de una clase media por no verse involucrada con sectores populares y aspiracionalmente procura aparentar/recuperar una mejor condición social.

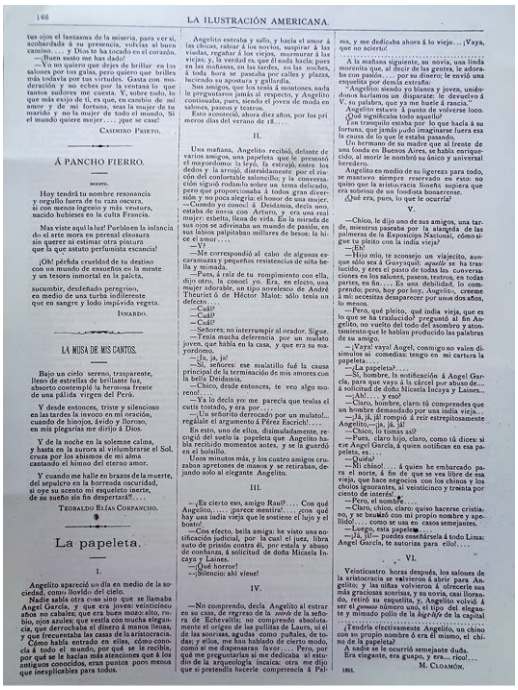
Imagen 3. Encabezado de revista, codirigida por Manuel Moncloa y Covarrubias. En *La Ilustración Americana*, número 14, 15 de enero de 1891, p. 1.

En *Tipos menudos* (1895), Moncloa recopiló cuarenta artículos costumbristas[204]. Los sujetos protagonistas pertenecen a la clase media empobrecida con necesidades suntuarias, en diálogo con un suceso particular de la época de posguerra. Aun en condiciones de la miseria que sobrevino a la mayoría de los limeños después de la catástrofe de la guerra, la facilidad de acceso a la mercadería europea se incrementó con la derrota en la Guerra del Pacífico. La clase media empobrecida afrontó con ansiedad desmedida la presión social por parecer «decentes», como resultado de una modernidad importada. Acorde con ello, el manifiesto oportunismo de los personajes —entienden por progreso lograr un mejor estatus social— los moviliza a las más diversas estrategias. Algunas tienen resultado exitoso y otras simplemente fracasan. Casos exitosos de oportunismo son «La papeleta» y «Una función casera».

En «La papeleta», el protagonista es Ángel García, un advenedizo que apareció «como llovido del cielo», «alto, rubio, ojos azules» y «derrochaba el dinero a manos llenas»[205] (1895a, p. 87). Su apariencia física de estándar caucásico y su ostentoso despilfarro son cualidades valoradas en el hombre criollo blanco y que le facilitan el ingreso a los hogares de la oligarquía limeña. Su fortuna es herencia de un tío suyo, empleado en una fonda en Buenos Aires, pero sus amigos lo ignoran. Se revela la estrategia para la movilidad social: «convencer a los demás que uno siempre había sido miembro respetable de la sociedad» (Parker, 1995, p.168). Una papeleta le notifica de un juicio que le entabla una mujer andina («una india vieja») por una deuda, y los círculos aristocráticos lo censuran. Sin embargo, tiene la oportunidad de confrontar el rumor

> —Claro, hombre, claro: tú comprendes que un hombre demandado por una india vieja…
>
> —¡Ja, ja, ja! Rompió a reír estrepitosamente Angelito, —¡ja, ja, ja!
>
> —Chico, ¿lo tomas así?
>
> —Pues, claro hijo, claro, como tú dices: si ese Ángel García, a quien notifican en esa papeleta, es…
>
> —¿Quién?
>
> —¡Mi chino!... a quien he embarcado para el norte, a fin de que se vea libre de esa vieja, que hace negocios con los chinos y los cholos ignorantes, al veinticinco y treinta por ciento de interés!...
>
> —Pero, el nombre…
>
> —Claro, chico, claro: quiso hacerse cristiano y se bautizó con mi propio nombre y apellido!... como se usa en casos semejantes.
>
> —Luego, esa papeleta…
>
> —¡Ja, ja! —puedes enseñársela a todo Lima: ¡Ángel García te autoriza para ello!...(1895a, p. 92).

El problema de Angelito se soluciona: la alteración del aprovechamiento económico es normalizado al circunscribirse la culpa al estrato social bajo («chinos e indios ignorantes») y la burbuja oligárquica vuelve a elevarse. Más que una deuda, la censura se dirige sobre todo a una posible relación sexual entre grupos diferentes; esta confronta la estructura social prestablecida. Tal control entre grupos sociales determinados por su origen étnico se encuentra reforzado con otra anécdota en el artículo. Cuatro caballeros realizan confesiones sobre el cortejo amoroso a una señorita; en afán de burla se afirma que la joven Deidamia favorecía a un quinto, al mayordomo mulato. Se censura la mezcla de estratos sociales y rige un pensamiento de «raza», amenazador de la identidad: «Chico, desde entonces te veo algo moreno» (1895a, p. 89).



160 LA ILUSTRACIÓN AMERICANA.

tus ojos el fantasma de la misería, para ver si, acobardada á su presencia, volvías al buen camino.... y Dios te ha tocado en el corazón.

—¡Buen susto me has dado!

—Ya no quiero que dejes de brillar en los salones por los galas, pero quiero que te mas todavía por tus virtudes. Gasta con moderación y no eches por la ventana lo que tantos sudores me cuesta. Y, sobre todo, lo que más exijo de ti, es que, en cambio de mi amor y de mi fortuna, sea la mujer de tu marido y no la mujer de todo el mundo. Si el mundo quiere mujer.... ¡que se case!

CASIMIRO PIERTO.

Angelito estrella y salta, y hacia el amor á las chicas, rabiar á los novios, suspirar á las viudas, regañar á los viejos, murmurar á las viejas; y, la verdad es, que él nada hacía pues en las mañanas, en las tardes, en las noches, á toda hora se paseaba por calles y plazas, haciendo su apostura y gallardía.

Sus amigos, que los tenía á montones, nada le preguntaron jamás al respecto, y Angelito continuaba, pues, siendo el joven de moda en saraus, paseos y teatros.

Esto sucedió, ahora diez años, por los primeros días del verano de 18....

II.

Una mañana, Angelito recibió, delante de varios amigos, una papeleta que le presentó el mayordomo. Lo leyó, la estrujó entre los dedos y la arrojó instantáneamente por el ciclón del confortable salóncito; y la conversación siguió rodando en un tema delicado, pero que proporcionaba á todos gran diversión y no poca alegría: el Amor de una mujer.

—Cuando yo conocí á Deidamia, decía uno, estaba de novia con Arturo, ¡qué mujer: esbelta, llena de vida. En la noirada de sus ojos se adivinaba un mundo de pasión, en sus labios palpitaban millares de besos: la hice el amor....

—Y?

—Me correspondió al cabo de algunas escaramuzas y pequeñas resistencias de niña bella y mimada.

—Pues, á raíz de tu rompimiento con ella, dijo otro, la conocí yo. Era, en efecto, una mujer adorable, un tipo novelesco de André Theuriet ó de Héctor Malot: sólo tenía un defecto.

—Cuál?

—Cuál?

—Cuál?

—Señores; no interrumpir al orador. Sigue.

—Tenía mucha deferencia por un mulato joven, que había en la casa, y que era su mayordomo.

—¡Ja, ja, ja!

—Sí, señores: ese mulatillo fué la causa principal de la terminación de mis amores con la bella Deidamia.

—Chico, desde entonces, te veo algo moreno!....

—Ya lo decía yo: me parecía que tenías el cutis tostado, y era por....

—¡Los señores derrocado por un mulato!... regálale el argumento á Pérez Escrich!....

En esto, uno de ellos, disimuladamente, recogió del suelo la papeleta que Angelito había recibido momentos antes, y se la guardó en el bolsillo.

Unos minutos más, y los cuatro amigos cruzaban apretones de manos y se retiraban, dejando solo al elegante Angelito.

III.

—¡Es cierto eso, amigo Raul? .... Con qué Angelito,.... ¡parece mentira!.... ¿con qué hay una india vieja que le sostiene el lujo y el boato!

—Con efecto, bella amiga: he visto una notificación judicial, por la cual el juez, libra auto de prisión contra él, por estafa y abuso de confianza, á solicitud de doña Micaela Inciya y Laines.

—¡Qué horror!

—¡Silencio: ahí viene!

IV.

—No comprendo, decía Angelito al estrar en su casa, de regreso de la *soirée* de la señora de Echevallín; no comprendo absolutamente el origen de las pullitas de Laura, si el de las sonrisas, agudas como puñales, de todas; y ellos, me han hablado de cierto modo, como si me dispensaran favor.... Pero, por qué me preguntarlas si me dedicaba al estudio de la arqueología incaica; otra me dijo que si pretendía hacerle competencia á Palma, y me dedicaba ahora á lo viejo... ¡Vaya, qué no acierto!

. . . . . .

A la mañana siguiente, su novia, una linda morenita que, al decir de las gentes, le adoraba con pasión.... por su dinero, le envió una esquelita por demás extraña:

"Angelito: siendo yo blanca y joven, uniéndonos haríamos un disparate: te devuelvo á V. su palabra, que ya me hastía á rancia."

Angelito estuvo á punto de volverse loco. ¿Qué significaba todo aquello?

Tan tranquilo estaba por lo que hacía á su fortuna, que jamás pudo imaginarse (¡era esa la causa de lo que le estaba pasando.

Un hermano de su madre que al frente de una fonda en Buenos Aires, se había enriquecido, al morir le nombró su único y universal heredero.

Angelito en medio de su ligereza para todo, se mantuvo siempre reservado en esto: no quería que la aristocracia limeña supiera que era sobrino de un fondista bonaerense.

¿Qué era, pues, lo que le ocurría?

V.

—Chico, le dijo uno de sus amigos, una tarde, mientras paseaba por la alameda de las palmeras de la Exposición Nacional, cómo sigue tu pleito con la india vieja?

—Yo....

—Hijo mío, te sconsejo un viajecito, aunque sólo sea á Guayaquil: aquello se ha traslucido, y eres el paseo de todas las conversaciones en los salones, paseos, teatros, en todas partes, en fin.... Es esa debilidad, lo comprendo; pero, hoy por hoy, Angelito, creeme á mí necesitas desaparecer por unos dos años.

—Pero, qué pleito, qué india vieja, que es lo que se ha traslucido? preguntó al fin Angelito, no vuelto del todo del asombro y atontamiento que le habían producido las palabras de su amigo.

—¡Vaya! vaya! Angel, conmigo no valen disimulos ni comedias: tengo en mi cartera la papeleta....

—¿La papeleta?....

—Sí, hombre, la notificación á Angel García, para que vaya á la cárcel por abuso de... á solicitud de doña Micaela Inciya y Laines...

—¡Ah!.... y eso?

—Claro, hombre, claro: tú comprendes que un hombre demandado por una india vieja....

—Ja, ja, ¡já! rompió á reir estrepitosamente Angelito,—¡ja, ja, já!

—Chico, lo tomas así?

—Pues, claro hijo, claro, como tú dices: si eso Angel García, á quien notifican en esa papeleta, es....

—Quién?

—Mi chino!.... á quien he embarcado para el norte, á fin de que se vea libre de esa vieja, que hace negocios con los chinos y los cholos ignorantes, al veinticinco y treinta por ciento de interés.

—Pero, el nombre....

—Claro, chico, claro: quiso hacerse cristiano, y se bautizó con mi propio nombre y apellido!.... como se usa en casos semejantes.

—Luego, esta papeleta....

—¡Já, já!— puedes enseñársela á todo Lima: Angel García, te autoriza para ello!....

. . . . . .

VI.

Veinticuatro horas después, los salones de la aristocracia se volvieron á abrir para Angelito; y las niñas volvieron á ofrecerle sus más graciosas sonrisas, y su novia, casi llorando, retiró su esquelita, y, Angelito volvió á ser el *gomas* número uno, el tipo del elegante y mimado polio de la *Ageafe* de la capital

. . . . . .

¿Tendría efectivamente Angelito, un chino con su propio nombre ó era él mismo, el chino de la papeleta?

A nadie se le ocurrió semejante duda.

Era elegante, era guapo, y era... rico!....

M. CLOAMÓN.

1891.

Imagen 4. «La papeleta». Versión en prensa, antes de ser compilado en libro. En *La Ilustración Americana*, número 14, 15 de enero de 1891, p. 10.

Se critica a Ángel y Deidamia por causa semejante. Ambos son censurados por supuestas relaciones sentimentales/sexuales con personas de grupos considerados inferiores (una india vieja prestamista/ un mulato mayordomo). Dichos sujetos de «raza inferior» son rotulados en tareas menores, aunque se enfatiza más en el factor de la raza como motivo descalificador. Según puede inferirse en este artículo, la movilidad social transciende lo económico: debía de tener un vínculo racial impecable[206]. Si bien la mezcla racial es común, se la censura en la representación afirmando así la ilusión de diferencias entre la élite limeña y el resto de la ciudad y del país (Oliart, 1995, p. 286).

En el artículo «Una función casera», Luisa insiste en celebrar decentemente su cumpleaños. Las funciones teatrales caseras eran parte de los códigos de conducta de la aristocracia limeña; por tanto, los sujetos de clase media procuraban imitar estas prácticas. Para satisfacción de la protagonista, su casa fungió de teatro según su deseo y albergó más de doscientas personas, entre ellos dos cronistas. La fiesta terminó abruptamente entre accidentados y descontentos al término del primer acto: el escenario, construido con los tablones de las camas, se desmoronó y cayeron los actores y algunos amigos de estos. La presencia de los cronistas resultó clave: se difundió el falso éxito de la velada, comentada como un gran acontecimiento. La prensa ofrece una mentira amable para sostener la ilusión de la clase media y manipular la opinión pública. Predomina la apariencia, tal cual le sucedía a Ángel en «La papeleta»; la palabra escrita («papeleta» y «prensa») es un poderoso filtro de realidades.

Los dos artículos referidos son los casos excepcionales de «éxito» de sujetos de la clase media. En el resto de los artículos de *Tipos menudos*, las situaciones se tornan frustrantes para los personajes por el fracaso de ascenso social. El fracaso de la clase media es, a su vez, resultado del control efectivo de la élite; de esto último destacan: «La herencia», «Una persona importante», «Por año nuevo» y «Pretendientes».

En conjunto, sean éxitos o fracasos de individuos de clase media, los artículos de Moncloa dibujan un fútil proceso de modernización en la clase media. Los tipos representados no aspiran a un desarrollo individual; tampoco establecen compromisos con una comunidad pues tal acto exigiría por parte de estos personajes un conjunto de valores cuya carencia es explícita. El escritor se muestra escéptico a un proyecto social orgánico inclusivo de tipos menudos de clase media,

perdidos en la imitación de las normas y costumbres más superficiales de la aristocracia limeña. Más aún, la perspectiva desplegada en sus textos suele ser tradicional, y rara vez cuestiona las normas impuestas por la élite; por el contrario, tiende a salvaguardar dicha esfera y sus linderos.

3. «El Barón de Keef» y la aristocrática modernidad de Lima

Federico Elguera (Lima, 1860-1928) fue integrante de una familia perteneciente a la élite limeña. Sus primeros estudios los realizó entre escuelas de Europa y Lima. En su juventud, ingresó a la Universidad de San Marcos y logró graduarse de abogado. Tuvo una condición privilegiada dentro del grupo social oligárquico, lo que incluso le permitió incursionar y ejercer un importante rol político en la capital.

En la primera década del siglo XX, Elguera fue alcalde de Lima. Parte de su discurso cuando asumió su rol de alcalde (el 1º de enero de 1901) remarcó la necesidad de transformar Lima de una ciudad del siglo XIX en otra del siglo XX. Su receta para lograrlo se basó en la administración y la higiene (Ortega, 1986, p. 51)[207]. Su gobierno fue en aquella época el más largo en la historia de la ciudad (1901-1908), lo cual refiere la aceptación con la que contó entre los limeños. Se recuerda de su gestión:

> […] se levantaron el Mercado Central y el de la Aurora; se inició la pavimentación de las calles que también por primera vez se vieron eléctricamente iluminadas; se construyeron el Hipódromo de Santa Beatriz, el Paseo Colón y la Plaza Bolognesi con el monumento del artista Agustín Querol; se abrió la avenida de La Colmena; los primeros tranvías eléctricos circularon por la modernizada y limpia capital; se creó la Pinacoteca Ignacio Merino; y, entre varias otras importantes obras, se inauguró con el nombre de Teatro Municipal el actual Teatro Segura (Ugarte Chamorro, 1960, p. 1).

Su intervención municipal en Lima fue de un decidido impulso urbanizador, tanto en construcciones de espacios públicos, como en medios de transporte; también en aras de implementar espacios culturales. De tal modo, los limeños recordaron a Elguera como un alcalde «innovador y enamorado de su ciudad vieja, pero con ánimo de remozarla también» (García Calderón, 1938, p. 184).

Como parte de su formación intelectual privilegiada, aprendió francés, lo cual le permitió realizar traducciones de ese idioma al castellano de cinco obras teatrales, una de ellas fue la comedia *El amigo de las mujeres*, de Alejandro Dumas (hijo) (1903)[208]. En cuanto a su producción dramática, además de las traducciones aludidas, se menciona la zarzuela «La ñusta» (en dos actos), lamentablemente el texto quedó inédito (Ugarte Chamorro, 1960, p. 2). En su incursión literaria, Elguera publicó, en colaboración con el escritor Federico Blume, *F+F* (1884), unas letrillas de carácter festivo; también escribió crónicas en *El Nacional*, en su sección «La Miercolada».

Marionettes (Marionetas, 1894), la primera colección de artículos costumbristas de Elguera, reunió veintidós artículos. Desde el título en francés se alude a la influencia europea en la sociedad peruana, a su vez se caracteriza a los tipos recreados: su voluntad de acción se encuentra condicionada a creencias banales, malentendidos, miedos exacerbados, infantiles aspiraciones políticas, amores fatuos, arribismo social y, sobre todo, a la vanidad. Predomina un tono festivo, inclinado al sarcasmo[209].

Culminando el siglo XIX, Elguera publicó sus artículos de costumbres en *El Comercio*, con el seudónimo de un aristócrata europeo: «El Barón de Keef». A una élite dirigente con aspiraciones de realeza, le venía bien escuchar la voz crítica de un personaje de la nobleza —un narrador costumbrista que puede referirse a la élite e interrelacionarse con ella por su condición aristocrática—. La recopilación de esta serie de artículos costumbristas se encuentra en los libros *El Barón de*

Keef en Lima (1913), *El Barón de Keef en Lima. Segunda época* (1919) y *La vida moderna* (1926)[210].

En el primer libro de la serie mencionada se encuentra un texto inicial llamado «Cómo se escriben los viajes». Este texto breve, critica a todo el libro en general y al llamado Barón. Para ilustrar el tono del texto, leamos:

> Este sujeto, cuyo nombre jamás resonó en nuestros oídos asegura haber residido por algunos meses en Lima, y abusando de la imprenta y de la credulidad de las masas, que en Europa tienen ideas equivocadas y embrionarias de los países sudamericanos, dibuja a su antojo y pone la brocha sobre asuntos que ni nosotros mismos, tratándose del Perú seríamos capaces de abordar (Elguera, 1999a [1913], p. 1).

El párrafo citado se presenta como producto de la indignación de un vecino limeño quien pretende desautorizar los artículos del foráneo visitante. Señala que el tal Barón de Keef es un «desconocido»; una publicación así es un exceso de la prensa, avalado por la ingenuidad del lector; y, finalmente, censura que el barón, en su condición de extranjero, difunda en Europa imágenes erróneas de Sudamérica[211]. Todo ello es una estrategia del propio Elguera para provocar la curiosidad en el lector y cuestionar a la Lima aldeana, pequeña y controlada por un grupo de familias de noble abolengo. Para 1913, el crecimiento poblacional dificultaba a la aristocracia saber quién era quién; sin embargo, la antigua élite luchaba por mantener filas cerradas ante posibles transgresores, y para ello el nombre (apellido) era crucial[212].

El narrador se describe como extranjero de «otra raza», casualmente de visita en Lima. Así valida su sorpresa ante lo observado. Por otra parte, el hecho de ser extranjero se encuentra dentro de un pensamiento de la época como «una categoría cultural que permite representar la totalidad, llámese sociedad, nación u obra de arte» (González, 2005, p. 59). Es decir, más que un individuo, el forastero representaba una nación, y en este caso el europeo era considerado «superior», con autoridad para juzgar.

Dado su carácter aristócrata, refiere haber sido tan bien acogido por las familias limeñas, entiéndase la élite. Atribuye a los limeños, como «raza», un exceso de sociabilidad, mientras él, por su origen racial, se torna reservado y parco. Esta creencia estaba muy extendida a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Entonces, lo práctico, utilitario y enérgico eran valores occidentales positivos, sobre todo anglosajones y germanos; en contraste, valores criollos como la hospitalidad, la alegría y la fiesta, se consideraban negativos (Portocarrero, 2007, p. 358)[213].

Imagen 5. Portada original de *El Barón de Keef en Lima*. Con autógrafo del autor dedicado al escritor Ricardo Palma. Lima, 1913.

Sobrellevando su diferencia, el Barón trata con generales, condes, cónsules, y familias limeñas que le abrirán las puertas de su casa y le informarán de «todo cuanto pasaba». Con ellos sostiene diálogos sobre la estética del Parque de la Exposición, los efectos de la guerra o temas que podrían colindar con lo banal pero que afectaban terriblemente a las altas clases sociales. Debido a su integración, el Barón de Keef puede afirmar que las familias «decentes» de Lima tan solo se quejan o sueñan con migrar a Europa en lugar de actuar en la mejora de su ciudad.

Como parte de su recorrido, el Barón se dirige a la Catedral, a buscar los restos mortales de Pizarro, el fundador de Lima. Durante la visita, percibe que el esqueleto del conquistador tiene un resoplo de animación, y vuelve a la vida[214]. El Barón de Keef y Pizarro asoman a ver la plaza, y allí sostienen un diálogo sobre lo que ha sucedido en Lima en un transcurso de más de trescientos cincuenta años:

> —¿Y el Perú habrá progresado?
>
> —Como la plaza que contemplamos. Una que otra pila, uno que otro árbol y una que otra fachada.
>
> —¿Pero mi Palacio no habrá vuelto a mancharse con más sangre?
>
> —Y muchas veces, desde que se derramó la de usted.
>
> —¿Y qué es eso? ¿Qué es eso?
>
> —El tranvía. Unos carros que van brincando sobre rieles, para trasladar á las personas de un lugar á otro de la ciudad.
>
> —¿Y esa gente que penetra en mi Palacio?
>
> —Esas son viudas. Unas mujeres que lo han perdido todo, menos la esperanza de que el —Gobierno les pague sus pensiones.
>
> —¿Y esos que van por allí?
>
> —Militares. Los que con armas, se encargan de defender al Gobierno.
>
> —¿No defienden nada más?
>
> —Al menos, yo no sé, porque una vez tuvieron guerra y… (1999b [1913]), pp. 23-24).

La imaginada charla representa una crítica bastante real de Lima. La modernización parecía marchar muy lentamente para las expectativas del Barón. El diagnóstico se sintetiza en un síntoma: la misma plaza. La presencia del tranvía tiene nula importancia —no basta para ser indicio de modernidad en Lima—. En más de tres siglos la arquitectura del centro citadino era semejante a la colonial; persistían las guerras por el sillón presidencial; se extendía la pobreza y los reclamos no atendidos; las fuerzas del orden y la seguridad respaldaban al gobierno y no al país.

El Barón comenta sarcásticamente el notorio progreso en Lima:

> Cada día se empiedran más calles, se imponen más multas, mueren más muchachos, se perpetran más crímenes, circulan más automóviles, cuesta todo más caro, hay más locos, hay más mendigos, más suerteros[215] y más perros. Y qué es el progreso, sino la escala ascendente de todas estas cosas» (1999c [1913], p. 119).

Imagen 6. Conversación entre el Barón de Keef y Pizarro. En «Pizarro». *El Barón de Keef en Lima*. 1913, p. 22.

La afirmación intercala los cambios urbanos (asfaltado de calles, presencia de automóviles), la presencia de falencias humanas (accidentes y crímenes), la mortandad de los jóvenes, el alza en el costo de vida y el aumento de una población empobrecida y enferma. Se socava la ilusión de una posible modernidad, hasta provocar el desencanto.

La percepción del caos en esta enumeración acumulativa (el empleo del «más») está vinculada al crecimiento demográfico de Lima, para lo cual no habría existido un diseño gubernamental capaz de gestionar una ciudad compleja, una urbe que ya no era la aldea colonial. Como en el comentario del vecino limeño, ese «nosotros» elitista que negaba la presencia del Barón en Lima, en el párrafo citado el narrador aplica un *nosotros* desbordado en el centro del poder. Entre lo escuchado y lo observado, el Barón de Keef afirma que la élite limeña en cargos públicos eran individuos dominados por intereses personales y que nada hacían por el desarrollo del país.

Otros personajes de Elguera también hacen sentir su crítica sobre la oligarquía[216]. Así, por ejemplo, Soria, un comerciante de animales y de víveres al menudeo, es uno de los personajes que interactúa con el Barón. Tiene un rol importante porque desde el título del libro se le nombra[217], y coprotagoniza seis de los artículos de este libro. Él ha de compartir su opinión con el Barón sobre la élite peruana:

> […] Mientras nosotros luchamos por la vida, ustedes luchan por los honores y el poder. Mientras yo me ocupo en vender un chorizo, ustedes pelean una diputación, y cuando son diputados, pelean los ministerios, y cuando ministros, la presidencia de la República. Y en lugar de contribuir al progreso, al enriquecimiento y a la grandeza del país, lo posponen todo a sus ambiciones individuales.
> (1999d [1919], p. 140).

Para el Barón el juicio de Soria es excesivo e intenta moderarlo. Del fragmento citado, cabe resaltar las ocupaciones que distinguen al «ustedes» del «nosotros». Esta vez el «nosotros» es un grupo social desfavorecido en «lucha por la vida». El «ustedes» en esta ocasión engloba a la élite que vive alrededor del presupuesto nacional, luchando entre sí. El Barón refiere tener problemas de solvencia económica, lo cual era común entre los grupos aristocráticos empobrecidos para quienes además estaba mal visto el trabajo manual. Podía incluso vivir precariamente, pero ser visto trabajando era aún más grave para la reputación de un aristócrata. La acusación de Soria no carece de fundamento, los «grandes» tenían otras ocupaciones, tales como «envidiarse» y luchar «por los honores y el poder». El Barón ya se habría percatado de estas «ocupaciones» en la élite limeña desde sus intercambios iniciales.

El Barón advierte que en Lima no generan ingresos, no llevan a cabo una ocupación ni «tienen más expectativa que vivir del Estado». Según se señala, en provincias se generaba trabajo; en contraste, la élite limeña procuraba asirse del gobierno. Así, la élite, sin tener proyección de desarrollo de la industria, se mantenía como una corte real abastecida mediante un sistema feudal. El poder económico y el poder político se encontraban aunados bajo una gestión centralizada en Lima; esto le «da un carácter patrimonial a la política, como si el Estado fuera propiedad de un grupo social» (Portocarrero, 2007, p. 346).

El Barón de Keef se cuestiona sobre la inclusión de representantes del pueblo respectivo en los procesos judiciales[218] que finalmente es parte de gobernarse. «¿Puede ser progreso entregar la honra, la libertad y la vida a cuatro indios emponchados y alcohólicos de la provincia tal o cual?» (…) «¿Poner la justicia en manos de incapaces e ignorantes es civilizar?» (1999e [1919, pp. 72-73). La respuesta de su interlocutor es negativa. Se margina a los lugareños y los etiqueta de ignorantes, así como de «indios emponchados y alcohólicos». Para sostener la supuesta incapacidad se alude a la cualidad de raza, al vicio del alcohol y a la vestimenta «retrógrada». Así, los indígenas peruanos no podían gobernarse —debían de ser tutelados por sujetos «superiores»—.

En los artículos de Elguera, la perspectiva en sus textos enfoca de manera crítica a la oligarquía. Bajo la voz narrativa del Barón de Keef, un sujeto de aparente aristocracia europea, encontramos predominante esta crítica a la élite limeña: sumida en sus afanes de aristocracia, no contemplaba entre sus intereses un proyecto nacional ni tampoco dinámica alguna para el país incluyendo la ciudadanía activa de toda la población. El Barón de Keef desestima a la oligarquía no solo a sus individuos sino como agrupación social con poder político, y cuestiona su capacidad de gestión pública; sin embargo, no por ello concede su aprecio a las clases medias y sectores populares. La perspectiva del extranjero le permitió adoptar cierta distancia objetiva, pero insuficiente como para cuestionar la inflexibilidad de los estamentos sociales.

4. Leonidas Yerovi y el escepticismo risueño del siglo XX

Leonidas Yerovi (Lima, 1881-1917) perteneció a una familia de clase media. Abandonado por su padre; Leonidas fue criado por su madre y por su abuela. Debido a carencias económicas, no siguió una carrera universitaria; desarrolló su formación literaria con sus visitas a la Biblioteca Nacional. Para ganarse la vida, trabajó como vendedor de telas en la casa de venta Fernández Hermanos; esta

experiencia nutrió su vínculo con lo criollo popular. Su vida consagrada a la escritura culminó lamentablemente cuando apenas tenía 36 años por un violento ataque: mientras escribía un artículo en el diario *La Prensa,* fue acribillado por un sujeto que pretendía a la misma actriz que Yerovi.

En la corta vida que tuvo, Yerovi fue un productivo escritor que llegó a alcanzar reconocimiento en su época. El inicio de su trayectoria periodística tuvo el afortunado espaldarazo del semanario *Actualidades* (1903) y del diario *La Prensa* (1904). Continuó imparable en el semanario festivo *Monos y Monadas* (que fundó en diciembre de1905 junto al dibujante Julio Málaga Grenet), en la revista *Variedades* (1908), en el diario *La Crónica* (1912) y en *Don Lunes* (que fundó en 1916).

Imagen 7. Portada revista codirigida por Leonidas Yerovi. En *Monos y monadas,* número 21, 19 de mayo de 1906.

Asimismo, Yerovi fue un prolífico escritor de artículos, letrillas políticas, poemas y piezas teatrales[219] en los cuales presentó novedades del ámbito internacional y de Lima, aún una pequeña aldea en proceso de crecimiento. En cualquier forma o tema abordado por Yerovi, su pluma fue fresca, contundente y transgresiva. Su producción teatral consta de aproximadamente ocho piezas teatrales y ocho juguetes cómicos o esbozos. De las piezas teatrales, cuatro se encuentran completas: *La de Cuatro mil* (1903), *Domingo siete* (1907), *La Salsa roja* (1907) y *Parodia de Juan Tenorio* (1909)[220]; tres carecen de algunas escenas: *Tarjetas postales* (1905), *La Pícara suerte* y *La Gente loca* (1913)[221]; y de *La Casa de tantos* (1914), solo disponemos de un fragmento.

Estos textos pertenecen en su mayoría al llamado «género chico», obras ligeras y de carácter popular muy difundidas entre la última década del siglo XIX y las primeras del siglo XX en Hispanoamérica. Las piezas teatrales de Yerovi son en su mayoría «sainetes criollos», es decir, piezas breves que entre el humor y una cuota de tragedia satirizan a personajes marginales, envueltos en situaciones típicas de una historia de enredos (Chiarella, 2012, p. 47). En diálogo con el contexto, podríamos considerar para los sainetes de Yerovi la afirmación general realizada por Aisemberg: «se evidencia un predominio del costumbrismo, con la incorporación de elementos moderados de caricatura y una trama sentimental secundaria» (citado por Von Bischoffshausen, 2018, p. 89)[222].

Sus personajes son limeños de clase media arruinada e incorpora «los tipos y conflictos más pintorescos de las capas bajas de la población» (Chiarella, 2012, pp. 47-48). Para ilustrarnos con algunos de ellos: el suertero, el vago, el vendedor de periódicos, el pequeño propietario, la sirvienta, militares en retiro. Estos personajes anhelan/luchan sin asomo de escrúpulos para ascender socialmente en un mundo donde predomina «el interés, el arribismo y la mezquindad y en el que no hay espacio para el amor, la solidaridad o los proyectos comunes» (Ísola, 2006, p. XVIII).

La de Cuatro mil es la pieza más celebrada de Yerovi, tanto en su época de estreno como ahora. Según reseñó Moncloa y Covarrubias en su *Diccionario teatral* (1905), esta pieza se estrenó el jueves 10 de diciembre de 1903 en el teatro Principal, por la compañía Saúllo: «fue el éxito más franco de la temporada» y «se representó doce o catorce veces, siendo Yerovi llamado a escena casi todas las noches» (Moncloa, 1905). Debió ser efectivamente una obra que cautivó a los limeños de entonces, tanto que en su *Diccionario* Moncloa se centró solo en esta pieza y no en otra de sus obras.

ENSAYOS TEATRALES

¿Amanece, en efecto? — Puede que sí, puede que nó; contestaría uno de aquellos aldeanos normandos, célebres por su prudencia, rayana en bellaquería.

Será más ó menos lenta la presencia del Sol en el horizonte del suspirado *Teatro nacional*, á obscuras desde la muerte del autor de *Na Calita* — y ya hace rato — pero sospecho fundadamente que ahora amanece, ó, cuando menos, clarea. Creo distinguir algo por allí como si se anunciara tímida el alba.

Pues, adelante, y salga el sol, si ha de salir, tras de Yerovi y Badham, muchachos ingeniosos que han tenido la suerte de mantenerse en pie y arrancar aplausos, en el resbaladizo terreno en que tantos otros han caído de bruces.

Originales o no, obsedidos por el diario espectáculo de pieccitas españolas y francesas, amamantados con agua chirle de intrigullas, equívocos, toneletes y *cake walk;* la verdad es que los chicos han revelado talento; quizás mucho menos del que tienen, por acomodarse al precepto práctico de fray Lope de Vega:

«Si el vulgo es necio y paga.....

y lo demás que sigue y se sabe al dedillo el curioso lector.

¡Lástima grande que no se pueda alterar el orden natural de las cosas! Si hubiera en el Perú sanos críticos ó amables consejeros en materia de arte dramático, que diesen una suave jabonadura á los recién nacidos hijos de la gracia y donaire de Yerovi y Badham, es casi seguro que los futuros y deseados frutos de tan simpáticos intelectos, se presentarían al público sonrosados, rollizos y limpiecitos con sus trapos de cristianar.

Todos, entonces, querríamos apadrinarlos y besarlos.

Pero la crítica vendrá, si viene, cuando exista materia suficiente para justificar el oficio; el *apostolado*, que diría un preceptor en disponibilidad.

Con los retratos de los triunfantes jóvenes Yerovi y Badham, autores de *Tarjetas postales* y *Amor de moda*, respectivamente, obritas que se mantienen en carteles del *Portátil* y el *Olimpo*, publicamos el de la discreta y agraciada *dilettante*, señorita Carmela Gómez Carrillo, que ha puesto música alborozada y cosquillera á la zarzuelita de Badham.

Y como, relativamente, encontramos *buenas* las muestras que de sus aptitudes artísticas han revelado al público la señorita y jóvenes mencionados, reciban por ello nuestros parabienes y cuenten con que no les escatimaremos aplausos efusivos si, como débese esperar, nos ofrecen pronto más sazonados frutos de su indiscutible ingenio.

W.

SEÑORITA CARMELA GOMEZ CARRILLO

LEONIDAS YEROVI

ROBERTO BADHAM

Imagen 8. Crítica favorable a *Tarjetas postales,* de Leonidas Yerovi. En «Ensayos teatrales». *Prisma,* número 1, 15 de setiembre de 1905, p. 30.

Los protagonistas de *La de Cuatro mil* son un tío y un sobrino que viven en la miseria: no tienen dinero para comer y eso es lo primero que recuerdan al despertar; deben varios meses de alquiler a la patrona y la evaden constantemente; ni siquiera posee cada uno un juego de ropa completo (tienen que turnarse para vestirse y salir de casa). Carecen de todo, pero tienen una esperanza: ganarse la lotería y librarse de la precariedad encaramados a un holgado estilo de vida. La fortuna asoma muy cerca de ellos en un número codiciado:

DON CELEDONIO
El cincuenta mil quinientos

DON CANUTO
¿Sí, qué?

DON CELEDONIO
Es el número mío.

DON CANUTO
¿De veras, Don Celedonio?

DON CELEDONIO
De veras.

DON CANUTO
(Pierde la calma)
¡Miente!

DON CELEDONIO
Lo juro.

DON CANUTO
¡Demonio! (Abrazándolo)
¡Querido amigo del alma!
¿Pero… el número?

DON CELEDONIO
(Sacándolo)
(Ah, pobrete…
¡Cómo te voy a humillar)

PERICO
(A Don Celedonio, deteniéndolo)
(No le enseñe usté el billete
que se lo puede arranchar) (Yerovi, 2006, pp. 8-9).

La expectativa de una mejora económica e inmediato resurgimiento social moviliza al celoso don Canuto hacia la amistad incondicional y al presunto ganador, don Celedonio, a la soberbia. Las emociones se agitan, se transforman y se confrontan: en la breve escena mencionada se nos presenta la repentina estima hacia el supuesto ganador, los instantáneos aires de superioridad ante el desafortunado y el recelo de un posible hurto. Reconocemos los afanes de los personajes por obtener el preciado billete ganador, anhelo que va en justa proporción con el desinterés por el prójimo desfavorecido.

Estos personajes, deseosos de sorprender al destino con un boleto de lotería y, de esta forma, ascender los peldaños de la palestra limeña, ven cómo la suerte los elude por la difusión de una cifra errónea del número ganador en la prensa. Lo cual acarreó tremenda confusión entre los expectantes jugadores. La palabra impresa que tiene el valor de sellar lo real había errado. Solo el suertero, aparece para hacer la corrección y enunciar al verdadero ganador, corrigiendo así al periódico, instrumento de la modernidad tecnológica.

La dupla miseria y suerte volvió a conjugarse como tema de Yerovi en *La pícara suerte* (1914). Felipe, el protagonista de la pieza, ha dilapidado su herencia y es perseguido por sus acreedores. Se

sabe que tuvo circunstancias favorables, y así lo expresa uno de los personajes que intenta defenderlo de los indignados fiadores (lavandera, sastre, costurera, zapatero): «Pero tengan ustedes un poco de paciencia. El señor no es un cualquiera». (Yerovi, 2017, p. 99). Ortiz, amigo de Felipe, lo anima a recuperar fortuna mediante la «infalible» martingala, y Felipe se entrega a los vericuetos trazados por este incurable ludópata, aunque leal amigo.

En los enredos entre los numerosos personajes de la pensión donde vive Felipe y los vericuetos de Ortiz para obtener algún dinero para apostarlo (ganar) y salvar a su amigo, Yerovi no solo hace gala de humor y extrema fluidez. También demuestra dominio para involucrar a su público/lector en el vaivén de emociones que el dinero (tenerlo o no) provoca, y a reflexionar en la fragilidad de los vínculos comunitarios. La amistad con Ortiz, aunque este viva intentando descifrar el azar, es la mayor certeza de Felipe. Su incipiente amor con Encarnación es parte de la trama secundaria y queda como un cabo ajustado a la ligera; este idilio le permite al protagonista un amago de transformación.

En tanto el éxito nacional e internacional de sus obras, Yerovi es el autor más importante de la literatura dramática del sainete de inicios del siglo XX. Aunque se interesa en capturar costumbres, tiene un enfoque diferente sobre lo observado. No comparte la gravedad por lo nacional de Gamarra en rescate de los grupos populares ni el recelo a los trepadores clasemedieros de Moncloa ni la crítica ácida a la élite de Elguera. Yerovi se muestra entre escéptico y entretenido ante la metamorfosis modernizadora de Lima y expone con soltura las debilidades de los tipos limeños. Sobre todo ello, el autor impone la alegría, con lo cual se afilia al «mito de un mundo feliz» del imaginario criollo (Portocarrero, 2006, p. XV). Adicionalmente, Yerovi se arriesga en observar el proceso modernizador ya no solo en los grandes marcos sociales o políticos —como sucede con Gamarra, Elguera e incluso con Moncloa—, sino en la relativización de los afectos que personalizan sus historias de enredos y que resquebrajan los moldes de los parametrados tipos[223].

5. Apuntes de cierre

Cabe destacar la nutrida producción costumbrista de los cuatro escritores mencionados y que pocas veces han sido estudiados individualmente o en su conjunto. A través de la selección de sus distintas publicaciones en prensa y en libros, he intentado una presentación sucinta e indispensable. De manera que se pueda conocer a cada uno de ellos, sus contribuciones literarias en su contexto y lo que aún aportan cuando retomamos su lectura dentro de nuestro legado cultural.

Afirmo que el neocostumbrismo, como colectivo, cumplió con su cuota crítica frente a los revuelos de un accidentado proceso modernizador en Lima. En contra de la opinión general, los costumbristas no fueron tradicionalistas; no defendían una costumbre en sí misma sino en relación con lo que aportaba. El neocostumbrismo, enfocado en aspiraciones de progreso, se mantuvo expectante a, entre otras cosas, las tensiones dentro de los grupos sociales y sus intentos de adaptarse a los cambios hacia fines del siglo XIX e inicios del siglo XX.

En la jerarquía social imperante, Abelardo Gamarra, Manuel Moncloa y Federico Elguera adoptaron respectivamente las perspectivas de los tres niveles —popular, clase media y oligarquía— que, en los vaivenes del proceso modernizador, y en la sacudida de la posguerra, procuraban velar por sus intereses como grupos sociales. Los escritores neocostumbristas dan cuenta de la tensa y fragmentada modernidad en Lima, lo que hacen visible en: la presencia de nuevos actores sociales de clases populares prestos a tener un rol, una clase media con cualidades arribistas, un grupo oligárquico con pretensiones de aristocracia europea. En lo que respecta Yerovi, este ingresaría en el

siglo XX con representaciones de una clase media popular más individualista, desvinculada de un sentir de pertenencia grupal, ligera en escrúpulos y escéptica de proyectos comunitarios.

La perspectiva de cada escritor varía de acuerdo con las influencias del grupo social con el cual tenían afinidad, que conocían mejor y que optaron por representar. Para ello, una característica de los escritores neocostumbristas fue la creación de un narrador identificado desde dicha proximidad, con un nombre que lo particularizaba y actitudes que lo hacían memorable en sus lectores: «El Tunante», «Cloamón», «El Barón de Keef»; lo cual no sucedió con el costumbrismo de 1840. Dentro de las cualidades del texto costumbrista, la consolidación de una voz narrativa es un valioso aporte del neocostumbrismo.

En ninguno de los casos, los escritores neocostumbristas realizaron una exaltación de su propio sector, sino una observación desde la proximidad. Así, por ejemplo, Elguera desde la cercanía con la élite, y con un narrador de cualidades aristócratas, fue uno de sus más incisivos críticos. Pocas veces en la literatura peruana hemos tenido un narrador que se sumerja en posibles imaginarios de la oligarquía y que esté dispuesto a desautorizar su estatus. Esta no necesariamente extiende puentes entre sectores. Gamarra y Elguera representan en sus artículos a los extremos (pueblo/aristrocracia) con menor flexibilidad hacia el otro. Moncloa y Yerovi representan tipos clasemedieros prestos a acomodarse al gusto del grupo hegemónico. De entre los cuatro, Elguera es más explícito en sus inquietudes sobre modificaciones referentes a infraestructura urbana.

Resulta importante resaltar que los cuatro escritores coinciden en que el proceso de modernización es insuficiente y la sociedad limeña lo lleva a cabo en su sentido más superficial: la ostentación de bienes materiales y compra de voluntades. En Yerovi se patenta el rol cada vez más determinante del poder adquisitivo para insertarse como ciudadano moderno. En Gamarra resulta notorio el rechazo a reducir el valor de cada persona al dinero que ostenta; y propone en cambio la reflexión sobre la modernidad a partir del aspecto de educación en un sentido transformador.

Los cuatro escritores, de uno u otro modo, perciben cómo la escritura en castellano es un instrumento de poder. Así el periodista de *Michi Lluchi* de Gamarra, el carretero en Moncloa, los indígenas como posible jurado de Elguera y el suertero que trae el real número ganador en Yerovi se emparentan en el uso de la palabra escrita. Esto es primordial ya que es parte del correlato histórico peruano, en que la ciudadanía se condicionaba y restringía al conocimiento de la escritura en castellano.

Aporte indudable del neocostumbrismo es su rol en la experimentación de auscultar nuestra realidad inmediata, cuestionarla, refractarla en un crisol de tipos y escenas, y convertir los sucesos cotidianos en materia literaria. Aún queda trabajo de investigación para dilucidar influencias de estos escritores sobre cuentistas y cronistas. No es descabellado entrever el vínculo en tema y recursos formales con el cuento «Mi corbata» (1906), de Manuel Beingolea, o en la práctica de emplear un título nobiliario como seudónimo, como por ejemplo un Conde de Lemos (Abraham Valdelomar), para provocar al grupo privilegiado en cuyas manos se desmigajan las apuestas de un país.

Los cuatro sugieren nuestra fragilidad republicana a través de las exclusiones y privilegios bajo el amparo de la decencia. Sobre este término, que es como cajón de sastre, donde muchas cosas caben, los escritores estudiados advirtieron sobre todo los factores racial y geográfico como elementos para identificarse/ser identificado dentro de los grupos sociales. El término «decente» cayó en desuso pero aún enfrentamos sus rezagos. Si bien se sabe que la raza es tan solo un constructo social, ha sido una castrante realidad en nuestro país en el que muchos afirman que existe racismo pero pocos se asumen como racistas. El origen geográfico provinciano es también hasta hoy motivo de

discriminación en una capital tan centralista como Lima. Y eso tan solo por mencionar dos de las hebras que el neocostumbrismo remarcó y que aún nos entretejen socialmente.

En el neocostumbrismo, es importante que Gamarra atendiese a la presencia de sujetos serranos (en ocasiones, indígenas) en Lima como tipos a representar, con juicios de valor y aptitud de ciudadanía. Lo cual no sucedió en los otros escritores mencionados, y mucho menos sucedió en el costumbrismo de la década de 1840. En ese sentido, en nuestra literatura, en el neocostumbrismo, puede afirmarse que Gamarra es un puente importante en la transición de una sensibilidad, es un hito de la representación de migrantes andinos, cuyo mayor referente es José María Arguedas. Caso distinto es el de la población de origen amazónico, de la que no es común encontrar representaciones que la reivindique e incopore al imaginario de la identidad nacional.

Parte de las ausencias en las etapas del costumbrismo peruano es la falta de tipos femeninos que reivindiquen su ciudadanía, así como la nula identificación de escritoras costumbristas. Esta situación amerita más investigación de archivo y el apoyo de las instituciones relacionadas con el quehacer intelectual. Por ciertos indicios que desbordan el propósito de este estudio, me animo a sugerir que el neocostumbrismo fue propicio para la participación de escritoras costumbristas, dado el desarrollo del mundo letrado en el proceso de modernización social en aquel entonces. En todo caso, este es uno de los cuestionamientos que, como lectores contemporáneos, podemos realizar.

Finalmente, los cuatro escritores aquí estudiados se encontraban próximos al primer centenario de nuestra existencia republicana, y de una u otra forma reconocieron situaciones de discriminación por inciertos ideales de progreso en manos y en beneficio de un grupo privilegiado. Nosotros, con los casi dos siglos que llevamos como República, estamos sumergidos en situaciones que parecen recortes de periódico de sus escritos. Nuestra conciencia de modernidad hasta hoy elude aspectos complejos, sinsabores de los cuales a veces consoladoramente tan solo reímos. *Ad portas* al bicentenario, debe ser parte de nuestra agenda reflexionar el correlato de los silencios y los estereotipos, a lo largo de nuestra literatura nacional, que han retroalimentado la forma en que nos pensamos como país y que afecta políticas de Estado. A pesar de que el neocostumbrismo tuvo lugar hace un siglo, sus recursos y temas aún nos interpelan a ser críticos de las costumbres que habitamos y de la modernidad a la que aspiramos.

Bibliografía

Arona, Juan de (1884). *Diccionario de peruanismos. Ensayo filológico*. Lima: Librería francesa científica J. Galland.

Arias-Larreta, Abraham (1974). La reivindicación de Abelardo Gamarra. En *Homenaje a Abelardo Gamarra*. Prólogo y recopilación de Julio Galarreta. Lima: Tall. Graf. P.L. Villanueva.

Basadre, Jorge (1974). «Abelardo Gamarra». En *Homenaje a Abelardo Gamarra*. Prólogo y recopilación de Julio Galarreta. Lima: Tall. Graf. P.L. Villanueva.

Burga, Manuel y Alberto Flores Galindo (1979). *Apogeo y crisis de la República aristocrática*. Lima: Rikchay Perú.

Camino Calderón, Carlos (1974). «La bohemia de Barranco». En *Homenaje a Abelardo Gamarra*. Prólogo y recopilación de Julio Galarreta. Lima: Tall. Graf. P.L. Villanueva.

Cárdenas Moreno, Mónica (2015). *Historia de la escritura femenina del siglo XIX y principios del siglo XX*. Charla organizada por la Biblioteca Nacional del Perú, Lima.

Chiarella, Mateo (2012). «La suerte en la obra teatral de Leonidas N. Yerovi» (tesis de licenciatura). Lima, PUCP.

Cosamalón, Jesús (2017). *El juego de las apariencias. La alquimia de los mestizajes y las jerarquías sociales en Lima, siglo XIX*. México. El Colegio de México e Instituto de Estudios Peruanos.

Elguera, Federico (1894). *Marionettes.* Lima: s.e.

Elguera, Federico (1999a [1913]). Cómo se escriben los viajes. En *El Barón de Keef en Lima*. Lima: Ignacio Prado Pastor.

Elguera, Federico (1999b [1913]). Pizarro. En *El Barón de Keef en Lima*. Lima: Ignacio Prado Pastor.

Elguera, Federico (1999c [1919]). El progreso. En *El Barón de Keef. Segunda Época. Charlas con Soria*. Lima: Ignacio Prado Pastor.

Elguera, Federico (1999d [1919]). El vendedor de pájaros. En *El Barón de Keef. Segunda Época. Charlas con Soria*. Lima: Ignacio Prado Pastor.

Elguera, Federico (1999e [1919]). El jurado. En *El Barón de Keef. Segunda Época. Charlas con Soria*. Lima: Ignacio Prado Pastor.

Fuentes, Manuel A. (1867). *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. París: Librería de Firmin Didot.

Galarreta González, Julio (1974). Prólogo y recopilación. En *Homenaje a Abelardo Gamarra* (pp. 17-37). Lima: Tall. Graf. P.L. Villanueva.

Gamarra, Abelardo (1876). *El Tunante en camisa de once varas*. *Colección de once artículos que no valen la pena pero que cuestan 5 reales.* Lima: s.e.

Gamarra, Abelardo (1885). *Novenario del Tunante*. Lima: s.e.

Gamarra, Abelardo (1887). *Ña Codeo*. *Ensayo de comedia*. Lima: Carlos Prince.

Gamarra, Abelardo (1888a). *Costumbres del interior.* Lima: s.e.

Gamarra, Abelardo (1888b). Los indígenas del Perú. En «Rasgos de pluma». *El Nacional*. Lima.

Gamarra, Abelardo (1894). Decentes e indecentes. En «Rasgos de pluma». *La Integridad.* Lima.

Gamarra, Abelardo (1899). Ña Pretensiones. *Rasgos de pluma*. Lima.

García Calderón, Ventura (1938). *Costumbristas y satíricos.* Paris: Desclée de Brouwe.

González, Carina (2005). Espejos ideológicos del siglo XIX: los extranjeros pintados por América Latina. *Diálogos latinoamericanos*, *10*, 57-72. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16201004

Ísola, Alberto (2006). Estudio preliminar: ¿Tal es Lima? Tal mi vida. El teatro de Leonidas Yerovi. En *Leonidas Yerovi*. *Obra completa*. Tomo III. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Méndez, Cecilia (2011). De indio a serrano: nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII-XXI). *Histórica*, *XXXV*(1), 53-102.

Meza, Ladislao (1974 [1924]). Una visita al veterano Don Abelardo Gamarra. En *Homenaje a Abelardo Gamarra* (pp. 121-130). Lima: Tall. Graf. P.L. Villanueva.

Moncloa y Covarrubias, Manuel (1895a). La papeleta. En *Tipos menudos*. Lima: Carlos Prince.

Moncloa y Covarrubias, Manuel (1895b). Una función casera. En *Tipos menudos*. Lima: Carlos Prince.

Moncloa y Covarrubias, Manuel (1897). *De telón adentro*. Lima: Imprenta del Estado.

Moncloa y Covarrubias, Manuel (1901). *Los bohemios de 1886*. Apuntes y recuerdos. Lima: Gmo. Stolte.

Moncloa y Covarrubias, Manuel (1905). *Diccionario teatral del Perú*. Lima: Lit. y Tip. de Badiola y Berrio.

Moncloa y Covarrubias, Manuel (1909). *El teatro de Lima*. Lima: Librería e imprenta Gil.

Moncloa y Covarrubias, Manuel (1910). *Mujeres de teatro*. Apuntes, perfiles y recuerdos. Lima: Imprenta El Progreso.

Moncloa y Covarrubias, Manuel (1954 [1908]). *La primera nube*. Lima: Servicio de difusión de la Escuela Nacional de Arte Escénico.

Moncloa y Covarrubias, Manuel (1954 [1888]). *Sin comerlo ni beberlo*. Lima: Servicio de difusión de la Escuela Nacional de Arte Escénico.

Morales, Ainaí (2017). *En el punto ciego: Lima Antigua. Tipos de antaño (1890) de Carlos Prince y las tramas escrito-visuales de la (des)memoria nacional*. Ponencia en LASA, Lima.

Oliart, Patricia (1995). Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX. En Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero (eds.), *Mundos interiores, 1850-1950* (pp. 261-288). Lima: Universidad del Pacífico.

Ortega, Julio (1986). *Cultura y modernización en la Lima del 900.* Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.

Parker, David (1995). Los pobres de clase media: estilo de vida, consumo e identidad en una ciudad tradicional. En Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero (eds.), *Mundos interiores, 1850-1950* (pp. 161-185). Lima: Universidad del Pacífico.

Paz Soldán, Juan Pedro (1917). *Diccionario biográfico de peruanos contemporáneos*. Lima: Librería e imprenta Gil.

Portocarrero, Gonzalo (2006). El deber de la alegría: el legado criollo de Leonidas Yerovi (1882-1917). En *Leonidas Yerovi*. *Obra completa*. Tomo III. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Portocarrero, Gonzalo (2007). El fundamento invisible: función y lugar de las ideas racistas en la República aristocrática. En *Racismo y mestizaje y otros ensayos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Rubio Cremades, Enrique & María de los Ángeles Ayala Aracil (1985). *Antología costumbrista*. Barcelona: El Albir.

Torres Espinoza, Jannet (2010). Manuel Moncloa y Covarrubias y el artículo costumbrista en la prensa peruana de fines del siglo XIX. *Boletín del Instituto Riva-Agüero* (*BIRA*), *35*, 243-272.

Torres Espinoza, Jannet (2017). Apuntes sobre la columna costumbrista «Rasgos de Pluma» (1875-1880/1885-1889) de Abelardo Gamarra en *El Nacional*. *Entre Caníbales. Revista Literaria Peruana, 3*, 29-40.

Torres Espinoza, Jannet (2018). Abelardo Gamarra «El Tunante» y el narrador forastero en los artículos de costumbres en «Rasgos de Pluma» (1875-1877). *Revista del Instituto Riva-Agüero* (*RIRA*), 2018-1, 163-190.

Ugarte Chamorro, Guillermo (1959). *Don Manuel Moncloa y Covarrubias.* Anales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, números 21- 22.

Ugarte Chamorro, Guillermo (1960). *Centenario de Federico Elguera, un alcalde amigo del teatro*. Lima: UNMSM.

Valdelomar, Abraham (2000). Crónica de Lima. 30 de noviembre 1910. En *Obras completas*, tomo 1. Edición de Ricardo Silva Santisteban. Lima: Copé.

Varillas, Alberto (1992). *Literatura peruana del S. XIX*. Lima: PUCP.

Valero, María Eva (2003). *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito.* Lleida: Universitat de Lleida.

Velázquez Castro, Marcel (2006). Estudio preliminar «El compromiso poético de Leonidas Yerovi o las políticas del criollismo». En *Leonidas Yerovi*. *Obra completa*. Tomo I. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Velázquez Castro, Marcel (2013). *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía (1640-1895).* Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Von Bischoffshausen, Gustavo (2018). *Teatro popular en Lima. Sainetes, zarzuelas y revistas*. Lima: Estación La Cultura.

Williams, Raymond (1994). *Sociología de la cultura*. Traducción de Gabriella Baravalle. Barcelona: Paidós.

Yerovi, Leonidas (2006). La de cuatro mil. En *Leonidas Yerovi*. *Obra completa*. Tomo III. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Yerovi, Leonidas (2017). La pícara suerte. En *Leonidas Yerovi. Teatro restaurado.* Edición de Mateo Chiarella. Lima: PUCP, Facultad de Artes Escénicas.

[181] El libro *Lima antigua*, de Prince (1890), es un indicador de esta sensibilidad acerca de la modernización en contraste a una época anterior que parecía dejarse atrás. Así lo advirtió Cárdenas Moreno (2015). Velázquez Castro también lo comenta en *La mirada de los gallinazos* (2013). Morales afirma que el propósito de Prince fue: «relegar a estos personajes al margen […] toda vez que los «tipos de antaño» encarnan la diferencia y la incompatibilidad respecto a cierta imagen de modernidad entendida en clave de industrialización y sofisticación capitalista» (2017, pp. 25 y 26).

[182] En el complejo circuito cultural suelen coexistir formas hegemónicas, residuales y emergentes (Williams, 1994, pp. 189-190). El neocostumbrismo habría sido una forma residual que contaba con acogida entre fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Tamayo Vargas propuso el término «neocostumbrismo». Sánchez los nombra «los costumbristas del 86», en relación con el libro *Los bohemios de 1886*, de Moncloa, y a que, contextualmente, es una generación alineada en la etapa de posguerra.

[183] De acuerdo a su crónica: «este soplo huracanado del modernismo nos quiso arrebatar hasta la reja de los Descalzos» (2000, p.141); cabe acotar que dicha reja, donación inglesa, fue instalada en 1850 y era parte del legado de la Lima tradicional. Entre 1895 y 1899 puede mencionarse la intervención de las compañías urbanizadoras que prolongaron el área histórica de la ciudad hacia los fundos que fueran quintas de recreo y de cita de la nobleza colonial y de «la no menos encopetada aristocracia republicana»; además se implementó dos avenidas que también cambiarían el rostro de la ciudad: El Paseo Colón y la «amplia calle» Colmena (Porras citado por Valero, 2003, p. 123).

[184] Más allá de las representaciones literarias, estos sectores se delinearon con mayor intensidad entre el empobrecimiento de posguerra, la Reconstrucción Nacional (1885-1895) y la República Aristocrática (1895-1910). Con esta última se reanudó modificaciones en el estilo de vida hacia el ideal europeo.

En razón a estos referentes, considero 1885 como año de inicio representativo para el neocostumbrismo; y en cuanto al cierre, opto por 1914 ya que en dicho año se presenta *La pícara suerte*, pieza teatral relevante de Yerovi; coincide además con las últimas publicaciones de Gamarra, Moncloa y Elguera.

[185] De acuerdo con sus biógrafos, la muerte temprana del padre de Abelardo generó una fuerte inestabilidad económica en dicha familia: diferentes acreedores refirieron deudas y dilapidaron la herencia familiar.

[186] «Gamarra es pobre. Vive de lo que reditúa su pluma. Ha tenido mil ocasiones de hacerse rico, pero nunca ha entrado en transacciones, nunca ha aceptado los sobornos que a otros levantó y enriqueció, si no les dio nobleza comprada a pesos de oro miserable» (Meza, 1974, p. 122). Testimonio publicado originalmente en *El Tiempo*. Lima, año IX, domingo 30 de marzo de 1924 (año en el que falleció Gamarra).

[187] Alberto Varillas contabiliza catorce obras teatrales de Gamarra. De estas, las de mayor difusión en vida del autor fueron: *Una cosa es con vihuela y otra cosa es con guitarra* (1879), *Ya vienen los chilenos* (1886), *Ña Codeo* (1887), *El yaraví* (1891), *Ir por lana y salir trasquilado* (1892) (1992, pp. 285-286).

[188] Esta valoración positiva sobre la pieza *Ña codeo* es sostenida por Basadre (1974, pp. 25-26) y la afirma también Varillas (1992, p. 286). Ambos se basarían en la afirmación de Moncloa y Covarrubias en su *Diccionario teatral*.

[189] De acuerdo con la RAE, «codear» es pedir con insistencia. En el *Diccionario de peruanismos,* de Juan de Arona (1884), aparece el término «Codeadora» y señala que es semejante de «pedigüeña» pero en el Perú se prefirió un término más fuerte, «que hable a los ojos de la cara». Arona señala que el tipo de «codeadora» estaba extinguiéndose «con el gas y otras *ilustraciones*» (p. 116).

[190] En sus artículos de preguerra, es común encontrar críticas al vínculo entre el progreso y la vanidad. Destaca así «La cojera universal» (*El Nacional*, 18 de agosto de 1877) en el que afirma que el progreso podría ser un riesgo pues «Mientras más se refinan las costumbres, cojean más los hombres y fingen más». Gamarra criticaba el disfuerzo que acompañaba al refinamiento, confrontó los excesos de la plutocracia y reafirmó su desaprobación sin temor a la censura o a generar enemistades.

[191] «No es estéticamente puro, pero es sabroso» diría Basadre (1974, p. 24). Un lenguaje que le fue criticado por no ser académico, y en el cual Gamarra persistió en toda su narrativa.

[192] En el prospecto del libro, a cargo del editor Víctor A. Torres, se afirma la expectativa de los lectores nacionales e internacionales por los artículos de costumbres de Abelardo Gamarra recopilados en un solo volumen. El interés por este texto puede respaldarse con sus tres reimpresiones después de la edición de 1899: a saber, las de 1902, 1903 y 1911.

El prospecto no aparece en los dos ejemplares que resguarda la Biblioteca Nacional del Perú (Lima). Es inusual encontrar este prospecto en las reimpresiones posteriores. Mi agradecimiento a Alberto Osorio Ruiz por haberme facilitado el ejemplar de *Rasgos de pluma* que contiene el «Prospecto» en mención.

[193] Por tratarse de una gran antología, el libro *Rasgos de pluma* es más una muestra acrisolada de la producción de Gamarra que un producto orgánico. El mismo autor explica en el epílogo del libro («Lo que quedó en el tintero») que no hubo un criterio de selección sino más bien un rescate de los textos que escribió hasta ese momento, incluidos los de sus inicios en *El Nacional*.

[194] Santa Rita es considerada intermediaria de casos desesperados, imposibles, causas perdidas.

[195] Desde la segunda mitad siglo XIX fue común entremezclar la noción de raza indígena con origen geográfico serrano, en una estrategia perversa de exclusión manipulada desde la costa. La estrategia tuvo tanta fuerza que adquirió carácter de lugar común, y es un fenómeno denominado «la racialización de la geografía». Puede leerse más sobre ello en el artículo «De indio a serrano: nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII-XXI)» de Cecilia Méndez (2011).
[196] Durante la posguerra, Gamarra creó Pelagatos, un pueblo serrano, campestre y pobre, que se convirtió en uno de los escenarios recurrentes de su narrativa. *Michi Lluchi* es un intento de traducción al quechua de «Pelagatos»; mediante este supuesto diario de esta ciudad imaginaria, Gamarra procura enfatizar en el desarrollo del mundo letrado en comunidades indígenas.
[197] La defensa de los derechos indígenas en el contexto de posguerra fue estandarte de algunos escritores. En particular puede revisarse los textos de Clorinda Matto, Manuel González Prada y Abelardo Gamarra.
[198] Se refiere a una vendedora de víveres; por lo general la venta de productos varios se encontraban en plazas, a manera de mercados.
[199] La primera edición es de 1891 y la diferencia con la edición de 1897 es notoria. La primera edición cuenta con solo 24 cuadros de costumbres, y el anexo que corresponde a historia teatral se encuentra poco cohesionado. Por ello he optado por emplear la segunda edición, la de 1897, que es mucho más completa.
[200] Señala el detalle de los espacios teatrales que progresivamente se erigieron: el Principal (1660), Variedades (1850), Odeón (1871), Politeama (1878), Olimpo (1886, antes el Odeón), entre otros.
[201] Cabe señalar que el epígrafe de este libro es de Mariano Paz Soldán, quien destaca el esfuerzo de realizar un índice alfabético de esta índole. Asimismo, integra a este texto un análisis de cierre sobre el teatro en el Perú. Para el autor, aún no aparecía la pluma que le dé realce a lo nacional y afirmaba que no había suficiente apoyo estatal para los autores peruanos.
[202] En quechua sureño, la expresión sería «sonqollay, sonqo ruruy, sumaq uya, munaq cucña»; en castellano significa: «corazoncito mío, semilla de mi corazón, rostro bello, tórtola amante». Mi agradecimiento a Tania Pariona Icochea por esclarecer la expresión y la traducción.
[203] Sus artículos de costumbres fueron publicados en *El Progreso* (1884-1885), *La Revista Social* (1886-1887), *El Perú Ilustrado* (1888-1892) y en *La Ilustración Americana* (1890-1891, revista que codirigió.
[204] Según la descripción de Ugarte Chamorro (1959), este libro se compone de cuarenta artículos de costumbres. De ser así, el único ejemplar disponible está incompleto pues contiene treinta y ocho textos.
[205] Como señalan Rubio Cremades y Ayala Aracil (1985), el empleo de nombre y apellido dota al personaje de mayor realismo; a la vez, el nombre puede estar relacionado con la actitud y características del tipo.
[206] La dinámica de la dominación empleada por la sociedad oligárquica requería de los estereotipos raciales para sostener las jerarquías sociales. Argumentaban que el aspecto biológico era determinante. El proceso de blanqueamiento cuestionaba las mezclas con los extremos «indeseables» (negros e indios). E incluso hubiese o no mezcla racial, existía una escala implícita, correspondiente con los matices de blancura, aplicada según fuese hombre o mujer y de acuerdo a su posición social. (Oliart, 1995, pp. 285-286).
[207] Ortega refiere que la alcaldía de Lima era una posición de importancia política que trascendía lo local. Él destaca sobre todo a quienes fueron alcaldes durante las primeras décadas en las que Lima desplegaba esfuerzos por su urbanización. Después de Elguera destaca a Guillermo Billinghurst (1910-1911), Luis Miro Quesada (1915-1917), Andrés F. Dasso (1922-1924), José de la Riva-Agüero (1931).
[208] Además, se señala de su vida: «En la Guerra del Pacífico combatió en Miraflores como Subteniente del batallón número 20. Posteriormente fue Secretario del colegio Guadalupe y de la sociedad Geográfica, Diputado por la provincia de Yauyos, Plenipotenciario en Bolivia y Colombia y representante del Perú en el Tribunal de la Haya» (Ugarte Chamorro, 1960, p. 1).
También tradujo el monólogo *Insomnio* (1894) de Millanvoye y Eudel, el drama *El falsario* (1895) de Alonso Daudet, el drama de *Papá Lebonnard* (1909) de J. Aicard y la comedia *Durand Durand* (1913) de Ordonneay y Valabregue.
[209] Algunos de los artículos aquí recopilados son: «Perecito», «Los supersticiosos», «Los aprensivos», «El carnaval», «La vida en un hilo», «López el conquistador», «La instrucción», «Mecánica irracional».
[210] Según advierte Ventura García Calderón, estos libros son en parte recopilaciones que hizo Elguera de sus artículos publicados, bajo ese seudónimo, en *El Comercio* alrededor de 1890. De acuerdo al prólogo del primer libro, realizado por Juan José Reinoso, Elguera empleó el seudónimo del Barón de Keef desde 1895. Cabe señalar que los tres libros cuentan con ilustraciones de González Gamarra y Alcántara La Torre, ambos dibujantes de la célebre revista *Variedades* (Lima, 1908-1931).
[211] Esto es referencia a los diarios de viajeros europeos que expresaron su desilusión por algunos hechos aislados que observaron en América. Así, un viajero que llegó a Lima apuntó «la suciedad de las calles, las costumbres bárbaras que aún se practicaban (como las corridas de toros), la falta de hoteles o de restaurantes decentes» (Cosamalón, 2017, p. 154). Manuel A. Fuentes, en *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* (1867), refiere en la

introducción los desatinos de los viajeros europeos, en países dentro de Europa, al generalizar a partir de un caso específico. Sea por ejemplo un viajero francés que al arribar a Madrid observó a dos mozos en lucha con cuchilla en mano; su apunte en memorias es «A las doce del día todos los españoles se dan de navajazos» (1867, p. III). Fuentes advierte que, cuando los viajeros europeos visitan América del Sur, estos desatinos son de «una injusta temeridad» (1867, p. IV). Estas acusaciones de imágenes distorsionadas, elaboradas por los viajeros europeos preocuparon incluso a los criollos desde fines del siglo XVIII como lo registra el *Mercurio Peruano*.

Adoptar la perspectiva del visitante europeo se volvió una estrategia para los escritores pues permitía una recomendable distancia para reflexionar sobre aquello que querían analizar. Así, por ejemplo, en *Cartas de una turista* (1905), de Enrique A. Carrillo.

[212] Parker refiere que la aristocracia tradicional intentaba mantener el orden de su entorno sobre la base de un sistema de jerarquía por árbol genealógico, el reconocimiento por el apellido. Pero esto se volvería inviable con el crecimiento poblacional de Lima: 103 956 personas en 1891; 140 884 en 1908; 223 807 en 1920; 373 875 en 1931. Y con dicho crecimiento urbano, un arribista bien instruido en el manejo de cultura y modales podía movilizarse hacia la posición social que pretendía (1995, pp. 166-167).

[213] La tesis de Clemente Palma, *El porvenir de las razas en el Perú* (1897), es un ejemplo de lo asimilado que estaba el prejuicio de una distribución de los valores según el origen racial.

[214] La evocación a Pizarro está relacionada a algunas reflexiones históricas del país porque contextualmente estaba cercano el primer centenario de la independencia del país.

[215] De acuerdo con el *Diccionario de peruanismos* (1884), se popularizó en la época el término «suertero» para los vendedores de lotería.

[216] Precisemos que la oligarquía es un «régimen político basado en una participación muy restringida, donde los dueños de la riqueza, controlando la esfera de lo público y la política del Estado, tienen un poder desproporcionado que usan, desde luego, para perpetuar el orden que los fundamenta» (Portocarrero, 2007, p. 343). Se señala que este sería realmente la condición de la élite peruana de inicios del siglo XX; sin embargo, intentaban sostener su situación privilegiada argumentando vínculos de nobleza.

[217] El título completo del libro es *El Barón de Keef. Segunda época. Charlas con Soria.* (1999e [1919]).

[218] Como referencia histórica, señalemos que esta idea de jurado realmente existió. Fue una propuesta de reforma constitucional de Mariano Cornejo Centeno difundida en 1915 mediante un folleto. Se trataba de que el sistema jurídico recurriese al empleo de jurados tal cual se hacía (y se hace) en Estados Unidos. Cornejo implementó algunas de sus propuestas hacia 1920 dentro del gobierno de Leguía.

[219] El más íntegro rescate de la obra de Yerovi se encuentra en los tres tomos de *Leonidas Yerovi. Obra completa* (2006). Compilado por Juana Yerovi Douat (hija de Yerovi) y con el cuidado de edición, estudio preliminar y notas del investigador Marcel Velázquez Castro.

[220] La *Parodia de Don Juan Tenorio* es su obra teatral más transgresora en tanto la sexualidad obscena e iconoclasta que despliega de inicio a fin. No se representó ni publicó en vida del autor. Ni siquiera el autor la firmó. Es un rescate concretado en *Leonidas Yerovi. Obra completa* (2006).

[221] Estas dos últimas piezas han sido reconstruidas en el libro *Leonidas Yerovi. Teatro restaurado* (2017), editado por Mateo Chiarella. De acuerdo con la tesis de este autor, y por fuentes indirectas, su última obra teatral fue uno de sus textos más logrados, en parte por la influencia del teatro latinoamericano.

[222] En *Teatro popular en Lima. Sainetes, zarzuelas y revistas*, de Gustavo Von Bischoffshausen, pueden revisarse más detalles sobre las características de estos tres géneros y ver muestras de ellos. Cabe señalar dos aspectos comunes entre ellos: «la presencia del humor y el hecho de que se trata de obras breves, de un solo acto, de tramas sencillas y cuya duración no pasa de una hora» (2018, p. 69).

[223] De acuerdo con la tesis de Chiarella, es posible percibir un proceso de maduración en los textos teatrales de Yerovi. Desde el juguete cómico rápidamente celebrado (*La de cuatro mil*, *Domingo siete* y *La salsa roja*), pasando por la irreverencia (*La parodia de Juan Tenorio*), hasta un teatro de crítica social (*La pícara suerte* y *La casa de tantos*).

Narrativas modernistas (1888-1919)

María Carpio Manickam
University of North Texas

Nancy LaGreca
University of Oklahoma

El modernismo, primer movimiento literario autóctono de América Latina, no solo fue una tendencia estética, sino política y espiritual, a través de la cual se expresó el *zeitgeist* de la modernidad latinoamericana. Por lo general, los críticos establecen el inicio y final del modernismo entre 1882, cuando se publicó la colección poética *Ismaelillo* del cubano José Martí o 1888 (año de publicación de la primera edición de *Azul* del nicaragüense Rubén Darío) y 1916, el año de la muerte de Darío. Sin embargo, la fuerte influencia del modernismo continúa hasta la tercera década del siglo XX y coexiste con la literatura vanguardista y la novela de la tierra. El impulso de la libertad artística y personal en el modernismo se manifestó principalmente en la poesía y en la crónica, pero es en la ficción donde se desarrollan más las dimensiones psicológicas y espirituales de los personajes que luchan por interpretar el significado de la vida y del arte durante un momento de cambios intensos en la sociedad. El estudio de la narrativa modernista es imprescindible para comprender la trayectoria literaria que conduce al siglo veintiuno, como nos enfatiza uno de los críticos más importantes de la novelística modernista Aníbal González: este marca el comienzo de «una modernización textual» en América Latina «que aspiraba a alcanzar una solidez, una densidad y una riqueza comparables a la de la literatura europea de su tiempo»; de este modo el modernismo se convierte en piedra fundacional para las letras latinoamericanas (1987, pp. 19 y 21).

1. El contexto histórico del modernismo y la temática heterodoxa de los textos

En aras del espacio se ofrece un esbozo condensado del contexto histórico del modernismo para mejor comprender la temática heterodoxa de los textos. El auge de la narrativa modernista peruana surge entre los años 1900 y 1925, durante los gobiernos de prominentes dueños de haciendas azucareras tales como Eduardo López de Romaña (1899-1903), José Pardo y Barreda (1904-1908, 1915-1919) y el presidente/dictador Augusto B. Leguía y Salcedo (1919-1930). Estos líderes políticos promovieron el desarrollo económico y tecnológico de la nación hacia una modernidad desigual. En cuanto al periodo entre la Guerra del Pacífico (1879-1884) y la caída económica de 1930, el historiador Carlos Contreras comenta: «[f]ueron cuatro décadas inéditas en la historia de la economía peruana por la velocidad con que creció la producción, así como por la naturaleza diversificada que […] tuvo dicho crecimiento» (1994, p. 9). Como en muchas partes de América Latina, durante esta época el Perú se caracterizó por la migración a los centros urbanos, el desarrollo de la infraestructura y los logros en la educación pública. Por otra parte, con el incremento de la industrialización la mano de obra fue reemplazada por las tecnologías modernas, causando así un crecimiento desigual en la riqueza de los sectores ya privilegiados y el desarrollo de la burguesía (pp. 9-10). La construcción del canal de Panamá en 1914 facilitó el comercio externo de los productos nacionales (algodón, azúcar, caucho y petróleo, entre otros) y aumentó en esta etapa la importación de bienes de Europa y Asia. Es un momento de mayor cosmopolitismo en términos materiales y culturales. Influidos, en parte, por tener mayor acceso al arte, la literatura y la filosofía extranjeras, los escritores modernistas formulan propuestas alternativas a los discursos nacionalistas. Como resultado de varios factores —la dominación de lo nacional-popular, la pérdida de la

sacralidad del libro, la producción mecanizada y masiva de textos, el incremento de lectores en el espacio doméstico y el énfasis en el problema político de las culturas nacionales, entre otros— para finales del siglo XIX disminuye la influencia que los códigos de la Iglesia y el Estado habían tenido en la producción literaria desde la época colonial. Emerge por parte de los liberales, según explica Juan Poblete, «[…] un ataque secularizador a la perspectiva ideológica que empezaba a animar la censura eclesiástica de ese bullente mercado editorial» (citado en Siskind, 2014, pp. 6-7).

Estos cambios en la economía y en la cultura se reflejan en el ambiente ficcional modernista con respecto al desarrollo psicológico de los personajes, los temas y los elementos estéticos. La disparidad económica del momento se hace sentir en las novelas y cuentos modernistas mediante la presencia de tensiones entre el burgués *nouveau riche* y quienes luchan por sobrevivir (no solo los obreros sino también los artistas, poetas y músicos). La tendencia materialista de la clase media a principios de siglo se presenta de manera compleja en la narrativa modernista. Mientras que los escritores frecuentemente condenan el materialismo burgués por fetichizar la acumulación de bienes materiales, por otra parte, rinden homenaje a la belleza artificial y exótica de los objetos. La estética modernista privilegia los espacios interiores —y más importante, los urbanos— minuciosamente decorados con buen gusto. Pero el enfoque en los objetos generalmente no subraya su acumulación, sino aprecia la capacidad de su belleza material para estimular los sentidos y, por lo tanto, enriquecer el espíritu.

El deseo de definirse como individuo en una cultura homogeneizadora es un tema recurrente en la narrativa modernista. El crítico literario Marcel Velázquez Castro nota que en el caso peruano los escritores históricamente más comentados de la Generación del 900 siguen el legado político-social de José Enrique Rodó[224] más que el del decadentismo de Rubén Darío (2001, p. 132). Velázquez Castro corrige esta distorsión y subraya la importancia del modernismo decadente y subversivo como paso importante hacia la vanguardia (pp. 133 y 137). En este ensayo presentaremos algunas de las obras decadentistas peruanas cuya influencia contracultural es evidente en los lectores de principios del siglo XX.

2. Cuestionamientos filosóficos en la narrativa modernista

La novela y los cuentos modernistas ofrecen una reacción compleja ante las tendencias modernizadoras. Quizás lo más predominante en esta literatura es la incertidumbre: la narrativa se satura del cuestionamiento filosófico. Mientras que los discursos nacionales enfatizaban una formación moral basada en el catolicismo, el trabajo y el progreso, los personajes modernistas entran en los ambientes prohibidos por ellos: los ambientes del opio, del criminal, del espiritismo y de la lujuria. Sin necesariamente condenar ni recomendar estos ambientes, los personajes se involucran en el peligro y la inestabilidad. De este modo, los escritores modernistas conducen a los lectores (principalmente burgueses) hacia las sombras y áreas grises de la existencia humana. Exploran, en particular, las sutilezas individuales del intelectual moderno, tanto en los temas como en los ambientes.

Para profundizar en la condición moderna, los escritores escogen para su ficción ambientes liminales entre el presente y la historia, entre Europa y las Américas, entre la religión y la ciencia, entre lo femenino y lo masculino, entre el bien y el mal. Al explorar los espacios entre dicotomías, surgen entonces nociones innovadoras (y a menudo subversivas) de las identidades de los personajes. Por primera vez en un movimiento literario latinoamericano, por ejemplo, los escritores indagan en la sexualidad humana sin hacer uso excesivo de la metáfora y el discurso indirecto. En este capítulo, se analizan las formas de interpretación de las tendencias modernistas en la narrativa

de seis escritores peruanos ejemplares: Jorge Miota, Clemente Palma, Aurora Cáceres, Manuel Beingolea Balarezo, Ventura García Calderón y Abraham Valdelomar. Sus obras ejemplifican las tendencias contraculturales modernistas al ofrecer a los lectores de principios del siglo XX mundos ficticios que abren la mente a nuevas formas de concebir la sexualidad, la moralidad y la espiritualidad.

2.1. Jorge Miota: escritor de los personajes urbanos periféricos y su mundo

Jorge Miota (1871-1925) fue un incansable viajero, quién después de residir tres años en Francia, regresa a Lima en 1913 y empieza a publicar sus cuentos en las revistas literarias limeñas *Contemporáneos, Actualidades, El Comercio, Prisma* y *Monos y Monadas*. A pesar de la aceptación que Miota tuvo durante su época, en la actualidad su obra parece haber caído en el olvido. El estudioso Armando Arteaga ofrece un esbozo de la escasa crítica que existe y acierta en articular que las obras del escritor peruano han sido pasadas por alto y no se ha sabido valorizar «esa "modernidad" que surge de las afiebradas modulaciones descriptivas que Jorge Miota impuso siempre en sus cuentos y relatos» (2015, s.p.). Arteaga capta bien la crisis espiritual y psicológica en la narrativa de Miota:

> Desde el psicologismo de sus personajes, invadidos de vejez y ambientes llenos de vetustez, de decadencia existencial, en sus cuentos los individuos viven su propia «vía crusis» [sic], afligidos, hasta el desenvolvimiento total y final de la trama literaria. Miota fue moderno no solo por su narrativa elegante y exposición de situaciones, sino porque se adelantó con una mirada vibrante para mostrar la decadencia capitalista, observó el aburrimiento y el confort de las capas sociales altas, y la pobreza material y espiritual de nuestra sociedad (s.p.).

Los cuentos de Miota son conocidos por sus comentarios sobre lo huachafo. Una de las acepciones del término se refiere a la clase media deseosa de acceder a círculos sociales altos mediante la imitación (vista como) torpe de los usos y costumbres de estos. Sin embargo, en la opinión de Willy F. Pinto Gamboa, el biógrafo y crítico más importante de Miota,[225] «Jorge Miota no confiere al vocablo un sentido de escarnio o de dicterio, antes bien en él reflejó un mundo que dolorosamente fermentaba sin presteza en el entresijo de una escala social individualista e indolente» (1981, p. 20). La cursilería y el esnobismo que provocaba el calco de las últimas modas que venían de Europa y Asia quedan en segundo plano en los cuentos de Miota pues sus relatos brindan un valor más profundo al estudio humanístico del siglo XX en Perú: exponen los estragos causados por la industrialización y, al mismo tiempo, indagan en la desilusión del ser moderno, cegado a lo auténticamente bello de la vida al sumergirse en los enredos materiales de la modernidad.

Miota, seguidor en su perspectiva literaria (aunque no en su estilo) del naturalismo literario de Émile Zola (Francia, 1840-1902), observa a los «personajes periféricos capitalinos» de su época y revela las «tonterías» surgidas del desequilibrio moderno (Pinto Gamboa, 1981, p. 18). En sus cuentos, a menudo, la acción ocurre en París o en Londres, pero también en Lima, Cusco, y Arequipa. El cuento «Por un sou», por ejemplo, refleja el ambiente parisino de la época e ilustra de manera violenta la adversidad y los riesgos que enfrenta el ser humano en su lucha constante por sobrevivir en medio de una sociedad indiferente ante la injusticia. El cuento toma como base el caso histórico de Alfred Dreyfus, víctima del antisemitismo francés, a finales del siglo XIX. El narrador observa la tarde otoñal mientras un grupo de estudiantes protesta en contra de la carta «J'Accuse» que Zola escribiera a Félix Faure, el presidente de Francia, para expresar su descontento en el caso de Dreyfus. Mientras el narrador contempla la injusticia de las protestas y lauda la valentía de Zola,

más de una docena de vendedores ignoran el asunto y tratan de venderle el periódico. De repente, cuando el narrador está comprando el periódico, un auto atropella al vendedor y este pierde el brazo. La mano del vendedor, todavía estrechando el *sou* que el narrador le había pagado, queda expuesta grotescamente debajo de las ruedas del auto. Esta acción sangrienta ocurre sin mayor comentario, pero cierra el cuento y así establece una imagen atroz en la mente del lector. La manera escueta de narrar la pérdida del brazo del hombre humilde remata el tema del caso Dreyfus: el ser moderno valoriza los placeres y lo anestésico (hay amplia mención del ajenjo y los brindis en los cafés) más que la justicia social.

Contrario a las declaraciones tempranas sobre el modernismo que lo planteaban como un movimiento preciosista sin comentario social, en la narrativa de Miota vemos una crítica notable de la burguesía moderna. Algunos de sus cuentos ilustran los resultados negativos de la industrialización, por ejemplo, «El pasado muerto» y «El regreso». El primero trata sobre una pareja que en la edad senil habita en las áreas rurales; ante la pérdida de todo su ganado vacuno, se ve obligada a rentar sus tierras a una refinería de azúcar para recuperarse económicamente. La refinería pronto contamina el ambiente, cambiando de manera drástica el paisaje rural. Los viejos terminan por perder todas sus posesiones y el dueño de la refinería los echa del lugar, quedando totalmente desamparados y en la absoluta pobreza. La crítica en contra de la industrialización es también la temática en el cuento «El regreso». Aquí se enfatizan los estragos de la industrialización no solamente en el paisaje rural, sino también en el estado de ánimo de los habitantes. En «El regreso», el protagonista, después de veinte años de ausencia, vuelve a su aldea solamente para darse cuenta de que sus padres han muerto y el ambiente está completamente contaminado por el humo de las chimeneas producidos por las refinerías de remolacha. En ambos cuentos destaca la decadencia emocional de los personajes ante la invasión de la modernidad en el espacio rural, el egoísmo o la indiferencia de los intereses industriales.

2.2. Clemente Palma: la celebración de la maldad y el cuestionamiento del bien

Mientras que los cuentos de Miota se caracterizan por un tono melancólico y añorante de parte de la sociedad limeña provinciana, y la crítica del centralismo limeño con sus implicados cambios políticos, económicos, sociales y culturales, los cuentos de Clemente Palma (1872-1946) sobresalen por un estilo decadentista donde los elementos fantásticos y góticos están salpicados de un erotismo enfermizo. Clemente Palma nació en Lima, hijo del escritor Ricardo Palma, recibió su licenciatura y doctorado en letras de la Universidad de San Marcos donde más tarde laboró como catedrático. Participó activamente en la fundación de las revistas *Prisma, Variedades* (una de las más importantes de la época en el Perú) e *Ilustración Peruana*, entre otras. Colaboró con el diario *El Comercio, La Crónica, El País, El Ateneo* y *El Universal de Lima* donde publicaba sus cuentos, artículos y comentarios. Fue una de las voces más importantes sobre la nueva literatura peruana y sus comentarios críticos «nos permite[n] una reconstrucción de los latidos del campo literario peruano de esa época» (Velázquez Castro, 2001, p. 137). Sus obras literarias de más importancia son *Cuentos malévolos* (1904), la novela *Mors ex vita* (2005 [1923]), *Historietas malignas* (1925) y una novela de ciencia ficción titulada *XYZ* (1934). Aquí nos enfocaremos en *Cuentos malévolos* y la novela *Mors ex vita* por la similitud en la temática tratada en ambos textos.

En cuanto a las influencias en la escritura de Palma, José Ricardo Chávez comenta que «En los relatos de Palma se percibe claramente la herencia narrativa del linaje dramático de Poe y de la literatura francesa del siglo XIX simbolista, como Baudelaire, Huysmans y Villiers de I'Ile Adam, con referencias a la filosofía alemana romántica e idealista, así como al floreciente ocultismo en lo que este tenía de antipositivista» (2005, p. IX). En las obras de Palma, el uso del decadentismo y lo

fantástico va más allá de la función de entretener para crear una narrativa modernista expansiva y provocante. La estudiosa más importante de Palma, Gabriela Mora, cita la tesis doctoral del escritor peruano, «Filosofía y arte» (1897), donde revela las funciones de estos modos literarios:

> Crear aquello que no se tiene, […] idealizar, llevar al espíritu a regiones fantásticas, a los países misteriosos de la ilusión, sea hermosa u horrible, sea divina o diabólica, pero siempre lejos de ese abismo en cuyo fondo no hay sino unas cuantas leyes que se desenvuelven con inexorable frialdad […] es necesario ensordecerse con el bullicio que forman esas creaciones imaginativas, que violentan los nervios hasta la enfermedad, porque ellas son preferibles a ese impasible silencio de las leyes que no hablan, pero obran (citado en Mora, 2000, p. 38).

Imagen 1. Clemente Palma. *Variedades*, 592, 5 de julio de 1919, p. 546.

Para Palma, la importancia de la narrativa modernista consiste en su capacidad de llevar a los lectores más allá de los límites de la experiencia diaria y de las normas burguesas. Los cuentos y novelas de Palma resquebrajan las esferas de la imaginación donde los deseos más oscuros no se rigen por las presiones sociales, sino por el placer sublime que va en contra de los valores morales impuestos por la sociedad. Como observa Juan Carlos González Espitia en su estudio sobre el erotismo subversivo, Palma ofrece amantes ficticios que obran a contrapelo de los discursos nacionales utópicos. Al conocer la temática de la narrativa de Palma, descubrimos un proyecto subversivo más allá de lo cívico, adentrado en lo religioso, lo sexual y lo familiar. Como afirma Palma, «La filosofía antigua y la moderna hasta llegar a Nietzsche está construida sobre este concepto de las posiciones absolutas y contrarias que hay que rechazar [el bien y el mal, el vicio y la virtud, etc.]» («La virtud del egoísmo», citado en Mora, 2000, p. 57).

La ficción sirve para sugerir la liberación del individuo de las convenciones y presiones sociales. Los escritos fantásticos de Palma conducen, para algunos, a un camino de existencia más auténtica por sus indagaciones imaginativas en los deseos oscuros y tabúes del ser humano. Si bien los modernistas, afirma Victorino Polo García, «no fueron pensadores, filósofos, ni siquiera ideólogos en moderna terminología, se ocuparon de cuestiones filosóficas casi siempre a consecuencia de la angustia existencial vivida y sentida» (1987, p. 71). Los ejemplos más sobresalientes de esas exploraciones filosóficas en la obra de Palma incluyen el tema del pecado (todo aquello prohibido por ir en contra de las leyes divinas) y del sufrimiento como elementos no solo ineludibles sino enriquecedores de la experiencia humana. Concordamos con el planteamiento que Mateo Díaz Choza propone en su análisis de la obra de Palma: «Desde sus primeros escritos, Palma defendió

posturas ideológicas muy cercanas al ateísmo» (2015, p. 5). Para ilustrar el caso entramos en sus *Cuentos malévolos*[226], texto sobresaliente por su crítica al discurso religioso y los íconos representativos del bien y el mal (Dios, Jesús y el Diablo).

La subversión de la religión es el hilo temático unificador en esta colección de cuentos. Se anuncia este tema con «El último fauno», la historia trágica de amor entre un fauno y una joven cristiana. El mundo fantasioso dariano, donde habitan ninfas, sátiros y dioses del olimpo, se desvanece ante el surgimiento del cristianismo. El único sobreviviente del paraíso mítico es un fauno joven en espera del amor: «Durante veinte siglos he buscado vanamente una mujer amable. No ha llegado […] hasta hoy. Te he espiado, cristiana, te he espiado, y al verte tan hermosa se ha incendiado mi corazón de amor» (1904, p. 25). La joven cristiana y el fauno se escapan a una isla lejana; sin embargo, con el tiempo no pueden escapar de la exterminación en las manos de unos turistas que los confunden con animales marinos: «Así fue como murieron la hermana Ágata de la Cruz y el último fauno» (1904, p. 29). La acción violenta, por parte de los turistas, refleja la frialdad del ser humano moderno ante la alteridad, así como la intolerancia de la conducta considerada fuera de las normas sociales, en este caso el enamoramiento entre un pagano y una cristiana o visto desde otro ángulo, la relación sentimental entre un humano y un ser híbrido (animal/humano). El gesto simbólico de la unión entre un fauno y la santa mártir del siglo tercero que —según sus escritos sufrió torturas horripilantes encarcelada por el dignatario romano pagano Quintianus— diluye las distinciones entre el cristianismo y la mitología y a la vez sugiere (y tal vez resignifica) un vínculo entre este y el paganismo.

Las ambigüedades anunciadas en «El último fauno» siembran el cuestionamiento sobre el valor de la religión y la virtud en la vida moderna, ideas que Palma retoma a lo largo de la colección. En las palabras de Mora, Palma «concibe el Mal como elemento inherente e irradicable [sic] de la vida humana» y este se presenta sin el contra-discurso que condenara esa malevolencia (1997, p. 192)[227]. La subversión religiosa figura también como temática de trasfondo en los cuentos «Parábola», «El hijo pródigo» y «El quinto evangelio» donde los protagonistas son Jesús, Dios y el Diablo. Los tres cuentos invierten la expectativa cristiana sobre la deseabilidad de llevar una vida piadosa y manifiestan cómo la secularización de la época estaba llegando al Perú, un país predominantemente católico y conservador desde la época de la colonia (Díaz Choza, 2015, p. 5). En «Parábola» la desconfianza en la religión creciente con el *fin de siècle*, la angustia por la miseria humana, el odio y las enfermedades se expresa mediante un ermitaño que ruega a Jesús por un cambio. Después de concederle sus deseos, Jesús se da cuenta de la imposibilidad de complacer a sus seguidores, pues estos, cuando lo tienen todo, terminan por aburrirse del idilio: «suprimiendo la enfermedad, la miseria y la lucha hemos creado… la inercia y el hastío; es decir, el mayor pecado y la mayor condenación» (1904, p. 41). La pretensión modernista por alcanzar la plenitud y la armonía en un mundo caótico (desgarrado por la Primera Guerra Mundial), se deshace ante la concupiscencia de los personajes deseosos de satisfacciones mundanas. La pesadumbre ante el hastío de la vida se expresa también en «El quinto evangelio». Aquí se representa a Jesús como un ser excesivamente inocente, a quien le falta la perspicacia para entender lo obvio: la virtud cristiana no se aprecia en la vida moderna. En este cuento, Satanás se burla de Jesús porque considera que su muerte fue inútil para disminuir el mal en el mundo. Con una visión futurista y al mismo tiempo apocalíptica, el diablo le muestra a Jesús que eventualmente el amor al pecado eclipsará el amor a Dios (p. 89). Al final del cuento el diablo le ofrece al lector una imagen de don Quijote de la Mancha como si fuera Jesucristo mismo. En ambos cuentos el mensaje está claro: para la vida moderna la religión queda como un vestigio de un pasado anticuado e irrelevante.

En «El hijo pródigo» Palma invierte el dogma cristiano cuando ofrece la imagen de un Satanás reformado. En este cuento, Lucifer se presenta como el hijo pródigo que regresa arrepentido a su padre (Dios) y este le perdona las maldades cometidas. El narrador omnisciente revela los deseos de Néstor, un pintor, de redimir al diablo de sus pecados mediante la creación artística de un cuadro donde esté sentado a la diestra de Dios. El tema del pecado se expone como algo inevitable y beneficioso pues el relato sugiere que, gracias a la maldad del diablo, las personas creen en Dios y se dirigen a él en plegaria. La aceptación del público de la visión subversiva del diablo es, según el narrador, el resultado de los cambios de la modernidad:

> […] los hijos trastornados de este *fin de siècle* que, fríos e impasibles ante los lienzos del periodo glorioso del arte, vibran de emoción ante las coloraciones exóticas, los simbolismos extrañamente sugestivos, las figuras pérfidas, las carnes mórbidas y voluptuosamente malignas, los claroscuros enigmáticos, las luces grises o biliosas y las sombras fosforescentes, en una palabra, ante todo lo que significa una novedad […] (1904, pp. 105-106).

Por las consideraciones anteriores, se observa claramente que los *Cuentos malévolos* de Palma dan voz a perspectivas poco representadas a principios del siglo XX sobre el deseo enfermizo, la maldad y el exceso en los placeres sensoriales. De esta manera, ofrecen un contra-discurso a las propuestas nacionalistas cuyos objetivos eran, por una parte, moldear la imagen del ciudadano ideal: un trabajador cumplido y abnegado que promoviera el progreso, y por otra, «[…] rescatar las particularidades culturales y realzar el componente de tradición vernácula, con el objetivo de reinsertar esas particularidades en la narrativa de la nación» (Subercaseaux, 2007, s.p.). La postura en cuanto a la religión que algunos autores e intelectuales peruanos tomaron durante la época manifiesta cómo los ideales del progreso debilitaron aún más el catolicismo y sus valores que ya habían empezado a declinar durante el siglo XIX (Díaz Choza, 2015, p. 108). Todo ello se exhibe en la literatura peruana a través del decadentismo, la exaltación de las esferas relacionadas con el mal y los anhelos carnales.

El espiritismo predominante durante el siglo XIX, cuyas creencias sobrenaturales surgen como una reacción al positivismo, era una de las atracciones de Palma y domina en sus escritos más destacados: el cuento «La granja blanca» (*Cuentos malévolos*) y la novela *Mors ex vita.* De la influencia de Edgar Alan Poe, en ambas narraciones predomina lo escabroso, la estética del horror, lo irreal y la psicología de los personajes. Los personajes femeninos son estereotipados y representados estáticamente como objetos de deseo y belleza idealizada. Sin embargo, Palma tuerce estas características típicas de la narrativa decimonónica e inserta elementos góticos de horror, muerte y necrofilia. Los personajes masculinos, sujetos activos, procuran el placer carnal en el espíritu de su amada difunta, el objeto pasivo. Dichas relaciones macabras, sin embargo, traspasan el umbral de la realidad resultando en embarazos sobrenaturales. En «La granja blanca», por ejemplo, el narrador protagonista cohabita por dos años con su novia fallecida, Cordelia, teniendo como resultado una hija. El maestro del protagonista, al darse cuenta de los planes incestuosos del padre enloquecido, asesina a la niña arrojándola por la escalera.

El erotismo relacionado con la necrofilia (conducta psicológica que manifiesta atracción sexual hacia los cadáveres) es un rasgo típicamente modernista para exteriorizar el descontento del personaje hacia la hipocresía de la sociedad burguesa sobre la religión y su incapacidad de llenar los vacíos espirituales. Los modernistas buscaban sustituir la crisis religiosa finisecular con el misticismo, el ocultismo y el positivismo. Por lo tanto, no es de extrañar que los mejores representantes del modernismo acudieran al espiritismo como un escape al «mundo ramplón y chato que les rodea» (García, 1987, p. 78). Por otra parte, la mezcla de elementos fantásticos con aspectos

eróticos y espiritistas es una característica de la narrativa de Palma que, dicho con palabras de José Ricardo Chávez, refuerza el cuestionamiento de «los límites entre la realidad y ficción, impugnación filosófica que es uno de los asuntos recurrentes en la prosa del autor peruano» (2005, p. VII). Incluso, añade Chávez, «En la obra de Palma coinciden lo fantástico, lo modernista y lo gótico […]. Lo gótico no solo tiene que ver con lo erótico y lo oscuro, sino también con lo malsano, con un cierto gusto por lo anómalo y enfermizo, muy en consonancia con el decadentismo literario tan en boga en esa época» (2005, p. IX).

En efecto, *Mors ex vita* trasciende lo físico pues el protagonista contrae nupcias con la mujer amada ya muerta, la posee y la embaraza mediante sesiones espiritistas. Similar al cuento «La Granja blanca», las obsesiones, la locura y la muerte, elementos del decadentismo, se conjugan en esta novela para demostrar el sentir finisecular y la incomprensión de la existencia humana. Las actitudes refinadas, elitistas y aristócratas de la familia de la mujer muerta (es hija del embajador de Noruega), contrastan con la perversión del protagonista, Loredano, cuyos estragos psicológicos se acentúan al no aceptar la muerte como el proceso natural del ser humano. Aunado a esto, la falta de fe religiosa —acrecentada con el fin del siglo— lleva al personaje a buscar otros medios para consolarse ante la pérdida de su ser querido. La realidad sobrepasa el umbral del misterio y lo fantástico, pues después de muchos años del funeral de Lodoiska, su cadáver es exhumado y se descubre que «Tenía las manos cruzadas sobre el pecho, y *en el anular de la mano derecha una sortija*» (2005, p. 57) que Loredano le había puesto durante la ceremonia nupcial. No solamente eso, al trasladar el cadáver hacia un ataúd nuevo, se rompe la tela del vestido de la muerta y «¡la osamenta de un pequeño feto de seis o siete meses!» (p. 58) se hace visible, sugiriendo así que la muerta había quedado embarazada durante la necrofilia, un hecho científicamente imposible.

Desde el punto de vista de Chávez, «En *Mors ex vita*, la trama se soluciona solo con la aceptación de lo sobrenatural, de aquí su carácter fantástico, y para ello el narrador se vale de personajes escépticos […] forzados a cambiar sus opiniones a través de sus vivencias perturbadoras» (2005, p. XVIII). Mora, por su parte, analiza el vampirismo como una metáfora que capta el terror social a la otredad. Este se revela en la narrativa modernista, explica Mora, porque los fantasmas y la necrofilia simbolizan el miedo nacional hacia lo abyecto del deseo humano según una perspectiva judeocristiana o positivista: la homosexualidad, el onanismo, el mestizaje, el concubinato, etc. Para Aníbal González la novela modernista no se adhiere fielmente a los modelos originales. Más bien, manifiesta su expresión estética mediante «la profunda continuidad en cuanto a tópicos, problemas, e incluso estilo» (1987, p. 22). Ciertamente la novela de Palma se aleja del estilo melodramático de una de las primeras novelas modernistas, *Lucía Jerez* (1885) de José Martí, y sigue más el estilo de la exaltación de las emociones evidente en *De sobremesa* de Asunción Silva (de haber sobrevivido el naufragio del «L'Ámerique» probablemente hubiera sido publicada en 1895). Las historias decadentes de escritores como Palma dejaban ver lo que la moralidad victoriana (impuesta a finales del siglo XIX), con sus represiones sexuales y el conjunto de valores éticos de la burguesía, hubiera querido dejar a oscuras.

2.3. Zoila Aurora Cáceres: complicando los modelos de la feminidad

En el marco de las observaciones anteriores resulta oportuno incluir en este estudio a la autora Zoila Aurora Cáceres (Lima, 1872 - Madrid, 1958). Aunque se destaca como una de las pocas mujeres en un movimiento dominado por varones, en la actualidad su trabajo es poco conocido. En su día publicó en las casas editoriales más importantes, a veces bajo los pseudónimos Eva Evangelina y Evangelina. Su obra abarca una gran variedad de géneros literarios: el cuento, la novela, el ensayo, la crónica de viaje, las memorias y la biografía. Su novela modernista *La rosa muerta* (1914) es la

que más reconocimiento ha recibido hasta hoy gracias a la edición de 2007 de Thomas Ward. Otros escritos importantes incluyen el ensayo feminista «La emancipación de la mujer» (1896; publicada en *El Búcaro Americano*), *Mujeres de ayer y hoy* (1909; una colección de biografías cortas sobre mujeres famosas de todas las épocas), *Oasis de arte* (1910; crónica de viaje con un prólogo de Rubén Darío), *La ciudad del sol* (1927; libro de viaje dedicado a Cusco, la capital del imperio incaico) y *La princesa Suma Tica: narraciones peruanas* (1929a; una colección de cuentos de temas míticos y leyendas incaicas) y *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo* (1929b; obra autobiográfica)[228]. En reconocimiento a su talento y el éxito de sus obras, Cáceres recibió medallas de honor en literatura de Alfonso VIII de España (1913) y del Primer Ministro de Francia, Eduardo Herriot.

Además de escritora premiada, Aurora Cáceres luchó por las causas feministas: el mejoramiento de la condición de la mujer como individuo con acceso a la educación y el trabajo tanto como la expansión de su participación política. Como hija del presidente peruano Andrés Avelino Cáceres (1886-1890 y 1894-1895) recibió una formación académica elitista con estudios en Nueva York, Brighton, Berlín, Roma y París (1929c, p. 6). Completó sus estudios en la Sorbona en 1902 con una tesis titulada «El feminismo en Berlín». Al volver a Perú, fundó el Centro Social de Señoras, en 1905, organización que promovió la liberación de la mujer (Araujo, 2009, p. 173). En 1924 y 1927, respectivamente, estableció la «Asociación Feminismo Peruano» y «Feminismo Peruano» para mejorar la educación de la mujer, abogar por el sufragio femenino y ampliar la participación de la mujer en la política (2009, p. 176). El tema de la igualdad y el valor de la mujer es recurrente en su obra literaria.

Imagen 2. Fotografía perfil de Zoila Aurora Cáceres. En Sofía Pachas. *Zoila Aurora Cáceres y la ciudadanía femenina. La correspondencia de feminismo peruano*. Lima: JNE, Fondo Editorial de la UNMSM, Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2019, p. 366.

La agenda feminista es notable en el primer libro de Cáceres, *Mujeres de ayer y de hoy,* publicado con la ilustre casa editorial parisina Garnier Hermanos. Es una colección de biografías femeninas y de retratos sociales e históricos de la mujer en varios contextos. Su objetivo es subrayar tanto los desafíos como la grandeza de la mujer para promover el activismo feminista. Cáceres llama la atención a las hazañas y el potencial en las protagonistas femeninas de la historia política y cultural del mundo para inspirar a la mujer contemporánea: «luchaban al lado de guerreros […], asesinaban reyes, colocaban príncipes en sus tronos […]. Tenían cátedras filosóficas, ejercían medicina, como pitonisas y sacerdotisas casi eran veneradas cual divinidades» (1909, p. 3). Su obra visionaria

claramente cuestiona las limitaciones impuestas al avance de la mujer en términos profesionales y económicos (pp. 3-5). El estudio se divide en quince capítulos y se organiza cronológicamente desde las civilizaciones antiguas hasta las mujeres ilustres del siglo XIX en Alemania, Francia, Argentina y Perú. Los últimos capítulos enfatizan el papel de la mujer en la literatura (en particular la novela, género tradicionalmente reservado para los hombres) y las artes; concluye con noticias entusiastas sobre los logros del activismo feminista en Europa en un intento de inspirar a sus contemporáneas. Cáceres lanza una convocatoria a las lectoras a luchar por su independencia personal y económica, por mayor participación política y por el sufragio femenino. A pesar de sus creencias católicas --lo cual supondría una actitud marianista de abnegación--, les recomienda a sus lectoras conocer el mundo con todos sus desafíos y placeres, y desarrollarse como individuos antes de casarse (p. 342).

En este mismo orden de intereses, Cáceres reitera la importancia del placer femenino en su novela *La rosa muerta,* comentada en detalle en el valioso estudio de Ward. La trama atrevida presenta a una protagonista que logra la felicidad en una relación sexual extramatrimonial con un ginecólogo que la trata por un problema de fibromas. La novela relata la vida y la muerte de Laura, una viuda joven que conoce el gozo sensual junto al doctor Leopoldo Castel, hombre casado y sensible hacia los sentimientos femeninos. Su relación es de dos compañeros que se desean, se aman y se respetan como iguales. Para borrar las divisiones entre los géneros sexuales, Cáceres entremezcla características tradicionales en los protagonistas: Laura, agresiva como los varones de su época, suele ser quien busca las atenciones de Castel; este es abnegado, tierno, se ocupa de quehaceres domésticos y se viste con prendas femeninas (LaGreca, 2016, pp. 120-125). El cuerpo femenino y el tratamiento médico de la mujer figuran como temas prominentes en la novela ya que mucha de la acción se centra en el vaivén entre el placer y el dolor que sufre Laura por su afección. Al final la enfermedad la consume; no obstante, Cáceres subraya que la muerte de Laura es parte de un ciclo de regeneración que conduce a las próximas generaciones de mujeres a la búsqueda de la liberación personal y cívica (2012, pp. 623-625).

El texto más comentado de Cáceres es su autobiografía, *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo* (ver Araujo, 2009; Carvallo, 2007; Fox Lockert, 2007). Este traza la relación literaria y personal entre la escritora y Gómez Carrillo, cronista y escritor modernista guatemalteco internacionalmente reconocido. Sus comentarios sobre su relación con Gómez Carrillo revelan un conflicto no muy sorprendente para una mujer talentosa y educada a principios del siglo XX: el matrimonio sufrió por las expectativas distintas de los enamorados. Como figura pública prominente en la arena literaria, Gómez Carrillo esperaba que su esposa se conformara al papel tradicional en el círculo doméstico. Ella, en cambio, esperaba una relación equitativa como escritora profesional, al lado de su esposo. No obstante, la infelicidad matrimonial, Cáceres y Gómez Carrillo mantuvieron contacto a lo largo de sus carreras. La tensión y la conexión literaria entre ambos escritores se demuestra en el diálogo entre *La rosa muerta* (con la representación de la mujer) y los cuentos de Gómez Carrillo (LaGreca, 2012).

En el género del relato corto, Cáceres sigue los pasos de los tradicionistas peruanos Ricardo Palma y Clorinda Matto de Turner, en la colección de cuentos *La princesa Suma Tica: Narraciones peruanas.* Estos relatos revelan los aspectos de la cultura peruana, así como sus males sociales. La índole modernista de esta colección se evidencia en la producción de imágenes bellas, sensorial y sensualmente saturadas. Como han notado Thomas Ward y Paloma Jiménez del Campo, a pesar de su educación europea y de haber pasado buena parte de su vida en Europa, Cáceres vuelve a sus raíces andinas tanto en esta obra como en *La ciudad del sol*, colección de relatos enfocados en el Cusco prehispánico. La obra de una de las pocas narradoras conocidas del modernismo

hispanoamericano despliega una gran riqueza de temas, desde un amor cosmopolita hasta la celebración de los tesoros culturales nacionales.

2.4. Manuel Beingolea: humor y rebeldía en *Bajo las lilas*

En la vertiente cuentística del modernismo peruano destaca el escritor y periodista Manuel Beingolea Balarezo (1881-1953), activo colaborador en las revistas *Balnearios, Mundo Limeño, Variedades, Lulú y El Tiempo* en las que publicó algunos de sus relatos que más tarde integrarían la colección *Cuentos pretéritos* (1933). Aunque con su primera novela, *Bajo las lilas* (1923), el autor llegó a ser conocido como el «iniciador de la narrativa urbana en el Perú», Spicer-Escalante asegura que el cuento fue «[…] el género literario que en realidad más cultivó durante su carrera como literato» (2010b, s.p.). *Bajo las lilas* critica los males de la socieda d peruana de principios del siglo XX con un tono burlesco que trae reminiscencias quevedescas y nos hace recordar la poesía del peruano Juan del Valle Caviédes del siglo XVII[229]. El narrador (se desconoce su nombre) describe con un lenguaje ameno y pícaro las actividades de un lapso de dos meses y medio (22 de abril al 4 de julio de 1922) en Barranco, balneario en uno de los distritos más pequeños de Lima. Se critican las apariencias sociales, la discriminación de género y las tradiciones impuestas en la mujer por el sistema patriarcal. La actitud rebelde contra el orden establecido, una característica del modernismo se deja traslucir a través de la conducta subversiva de los jóvenes, para quienes las tradiciones son, con la llegada del nuevo milenio, parte de una sociedad anticuada. El narrador, por su parte, mantiene un punto de vista tradicional y critica a los personajes por su liberalismo y corrupción moral.

La narración se enfoca en dos espacios importantes de socialización —la plaza y el balneario— para criticar las actitudes y tradiciones de la época. Los paseos vespertinos alrededor de la plaza, una práctica heredada de los españoles durante la época colonial, son utilizados por el narrador para criticar la hipocresía del pueblo. Con el inicio de la modernidad a principios del siglo veinte, los balnearios (un espacio que data de la época de los romanos y griegos) se convierten en centros de diversión y en el punto de encuentro de las nuevas generaciones. Estos dos espacios recreacionales serán el centro de observación del narrador desde donde se exponen los cambios que llegan a las ciudades con la modernidad, transformando la manera de pensar de los jóvenes de la época. En la plaza, por ejemplo, «[…] las mujeres juntas, paseándose del brazo, se burlan del mundo entero; pero cuando los enamorados han conseguido separarlas son ellas las que se convierten en la burla de los tipos más vacíos e imbéciles… Así pasaba con Keta, Bere y Lola» (1923, p. 29). La frivolidad y el flirteo evidentes en la plaza también son comunes en el balneario donde los jóvenes exponen sus cuerpos semidesnudos, mantienen amistad con personajes liberales y se niegan a seguir la tradición de la castidad femenina.

La discriminación de género es expuesta mediante el punto de vista del narrador. Este analiza el comportamiento liberal de las jóvenes y las critica por aceptar las insinuaciones y proposiciones sexuales de sus pretendientes. Sin embargo, el narrador mantiene una actitud permisiva ante las actividades donjuanescas del género masculino, exponiendo así los estereotipos tradicionales que ensalzan la superioridad del género. Para el narrador, el balneario, un espacio aún más pecaminoso, sirve de pretexto para llevar a cabo actividades indecentes:

> Sería prolijo enumerar los variados y amenos incidente que allí se producen de enero a abril. Aquí se inician amoríos que más tarde se convierten en matrimonio, pues seres que nadie tomaba en cuenta con el vestido civil deben volverse irresistibles con el de cúbica… se aprecian cosas más

> valiosas, como son la blancura de la pierna, el torneo de la rodilla, el modelado exacto del torso, en una palabra (pp. 39-40).

El balneario es un lugar donde «[…] se boxea, si no con los puños, con los sentimientos» (p. 36) «Y allí reanudan su *flirt,* simbólica expresión ésta de los sexos y sus derechos, que da mucho en que pensar. Aquella breve separación impuesta por un reglamento no deja de ser curiosa, aunque responde a las curiosas pragmáticas sociales» (p. 37). Los personajes femeninos (Bere y Keta) visitan el balneario y sin importarles la crítica de la gente del pueblo, se exhiben en sus trajes de baño para dejar atrás los roles tradicionales que exigen una actitud pudorosa. Sin embargo, según el narrador, al «[…] desvestirse, bañarse, ir más allá del puente, nadar como hombres[…]» (p. 40) las mujeres están traspasando las reglas sociales y morales impuestas por el sistema religioso, representado por «el puente» que las chicas se atreven a cruzar. De igual modo, que las jóvenes se atrevan a desnudarse y juguetear entre las aguas (una actividad considerada propia únicamente para los hombres) es una analogía de la pérdida de la moralidad y los buenos modales que las señoritas —«el ángel del hogar»— deberían de seguir de acuerdo con la tradición. Las actitudes liberales de los bañistas se representan como aguas turbulentas: «[…] aquel tono sucio del mar bajo y vergonzante» (p. 48); los actos sexuales en el balneario se asemejan a «[…] el rumor acompasado de las olas, sucediéndose con regularidad, parecía como el péndulo de aquella complicada máquina» (p. 48). Por otro lado, las nuevas generaciones representadas por Ernesto (un homosexual), Bere y Keta se caracterizan por un espíritu liberal; sin embargo, la actitud de los padres de las jóvenes demuestra las brechas generacionales. Por medio de la inclusión de las figuras paternas, se critican las instituciones políticas y religiosas. Por ejemplo, el padre de Keta, «[…] era un señor médico. De aquellos que no solo tiene una «clientela loca», sino que en nuestro revuelto mundo político se acomodan, y lo mismo pueden ser ministros que practicar la paratomía con éxito» (p. 20). Don Baltasar Carrión, el padre de Berenice, era un poeta fracasado que durante su juventud intentó escribir obras teatrales sin éxito. Este personaje le sirve de excusa al narrador para criticar con tono humorístico la calidad inferior del arte y aquellos que dicen ser poetas o escritores. Don Baltasar era «[…] mostachudo, engomado con misteriosas substancias, ornado el teatro de disonancias que tenía por tutuma de una calvita entrante, especie de peristilo, invitando a visitar esa cabeza, no sin dejar antes el sombrero y el bastón en un perchero imaginario» (p. 18). El narrador se burla del personaje y de su limitado talento literario, sea este relacionado con el teatro o la poesía.

Bajo las lilas entretiene al lector con las burlas, el humor y la crítica social. Sin embargo, la narrativa se caracteriza por las ambigüedades y el narrador no es digno de confianza. Por una parte, critica la actitud liberal de los jóvenes; por otra, también censura a los padres por su permisividad. Irónicamente, el narrador también participa en la actitud criticona de los personajes y su hipocresía ya que tanto se mofa de las apariencias físicas y actitudes de los personajes como los critica por sus actividades promiscuas y las habladurías como práctica de su vivir diario. Mediante el punto de vista de un narrador, que comparte los patrones tradicionales impuestos por la sociedad, la novela nos muestra el sentimiento escéptico tan frecuente en el inicio de un nuevo siglo, así como los cambios en las actitudes morales, espirituales y artísticas comunes de la época. Beingolea fue uno de los primeros modernistas peruanos en dedicarse únicamente al cuento y la novela y formular las reglas del relato bajo nuevos parámetros que reflejaban el ambiente urbano de la época y el estilo de vida permisivo que la juventud estaba adoptando con el devenir del siglo veinte. La ironía y las situaciones de comicidad de Beingolea se reflejarían más tarde en los escritos de Ventura García Calderón y Clemente Palma. Por su aportación a las letras peruanas, las obras de Beingolea merecen estudios más concienzudos.

2.5. Ventura García Calderón: historias andinas en *La venganza del cóndor*

Perteneciente a la Generación del 900 también llamada «generación arielista», Ventura García Calderón (1886-1859)[230] fue un poeta, crítico literario, antologista y ensayista, reconocido por sus cuentos. Durante los primeros años de su vida radicó en Lima; a los veinte años regresó a París, su ciudad natal. Entre sus libros de cuentos se encuentran *Dolorosa y desnuda realidad* (1914), *La venganza del cóndor* (1924 y 1948), *Danger de mort* (1926), *Si Loti hubiera venido* (1926), *Couleur de sang* (1931), *Virages* (1933) y *Cuentos peruanos* (1952).

A pesar de ser un escritor prolífico, ampliamente conocido durante su época (sus obras se han recopilado en más de seis volúmenes en español y francés), en la actualidad ha recibido poco reconocimiento de la crítica literaria. El humor negro, el empleo de la ironía y la tragedia, caracterizan su estilo escritural, y por ello lo han comparado con el francés Guy de Maupassant y el norteamericano Edgar Allan Poe. A este respecto Nancy Sloan Godlberg comenta: «[…] *macabre with irony and comedy was one of the hallmarks of his fiction, whether the setting was European or Spanish American* [lo macabro mezclado con la ironía y la comedia fue una de las marcas distintivas de su ficción, ya fuera en el espacio europeo o el latinoamericano]» (2014, p. 221). Las obras del autor, sin embargo, se enfrentaron a una crítica polarizada. Mientras que Gabriela Mistral y César Vallejo, entre otros, lo consideraron un maestro del cuento, Tomás Escajadillo opinaba que Ventura García Calderón tenía una visión errónea del indígena andino y promovía una imagen oscura de este, una opinión extrema que critica al autor, no al texto, según observa Hugo Rafael Anselmi Samanez (2006, p. 26). Es muy probable que Escajadillo, defensor de los derechos indígenas, criticara al autor porque sus primeros escritos fueron en francés e incluía personajes madrileños y franceses en vez de indígenas. Por otra parte, la opinión de Washington Delgado parece ser más optimista y propone que el autor defendía los ideales del modernismo y «[…] la fe en la belleza y la diafanidad de la expresión poética» (1984, p. 107). Cualquiera que sea el caso, es probable que la crítica negativa de Escajadillo, en particular de los cuentos con temática peruana, haya sido la causa del confinamiento de sus obras ya que consideraba al autor más francés que peruano.

Los personajes y espacios europeos de su etapa temprana, no obstante, se tornarían hacia los relatos andinos en su colección de cuentos *La venganza del cóndor*. Con toques naturalistas, el autor retrata la realidad, las injusticias y la explotación del indígena peruano, tema que otros escritores, como Clorinda Matto de Turner ya habían tratado anteriormente. Sloan Godlberg, señala la importancia de *La venganza del cóndor* para las letras americanas y el punto de vista que García Calderón enmarca en sus cuentos:

> *In a conspicuous reversal of the established travel literature paradigm, García Calderón simultaneously adopted subjects and object positions in his short stories on Peru. Decades before the landmark analyses that addressed the cultural, linguistic, and political effects of colonialism in Latin America, García Calderón reclaimed a specifically Peruvian national voice by rejecting the conventional pattern of a European narrator transmitting an outsider's interpretation of Peruvian reality to European readers*.
>
> [Con un notable cambio radical de los paradigmas literarios establecidos, en sus cuentos sobre el Perú García Calderón adoptó simultáneamente temas y posiciones de sujeto y objeto. Décadas antes de los análisis históricos que abordaron los efectos culturales, lingüísticos y los efectos políticos del colonialismo en América Latina, García Calderón ya había reivindicado una voz nacional específicamente peruana al rechazar el patrón convencional de un narrador europeo que interpreta a los lectores europeos la realidad peruana desde su posición cómo extranjero] (2015, p. 224).

Aunque García Calderón no se libera del todo del toque exotista, las representaciones estereotipadas del indígena sumiso son reemplazadas por la violencia y la confabulación entre el indígena y la fauna en contra de los hacendados. En los veinticuatro cuentos de la colección predominan los conjuros, las tradiciones, la magia, las leyendas y las supersticiones que los indígenas utilizan para protegerse del abuso del poder del hombre blanco; asimismo, el sentimiento de reivindicación social, característico del indigenismo, se presenta discretamente en la relación entre el mundo del indio y el Ande (Escajadillo, 1989, p. 120). A diferencia de los personajes indígenas que habitan en los poblados o en la ciudad (*Aves sin nido*, por ejemplo), García Calderón capta al indígena en contacto con la naturaleza y los animales salvajes: el vínculo entre estos funciona como el hilo unificador en los cuentos de la primera parte de la colección. La segunda parte se caracteriza por la denuncia hacia la religión y las supersticiones las cuales se exponen con un tono sarcástico o irónico. Analizamos «Sacrilegio», 'La llama blanca», «Amor indígena» y «Chamico» para demostrar como en los tres primeros se crítica el *statu quo* respecto a la religión y el abuso del poder de los hacendados, mientras que en el último se otorga agencia al personaje femenino mediante la subversión de los roles tradicionales y las normas de género impuestas por la sociedad.

En «Sacrilegio» destaca la denuncia del abuso de la Iglesia en los pueblos peruanos, pero sobre todo la hipocresía de los curas que mantienen relaciones sexuales ilícitas (según las normas de «la Iglesia») con las indígenas. Contrario a la actitud sumisa y resignada de los indios, en este cuento el protagonista, Pancho Rayón, decide enfrentarse al sacerdote, «uno de esos curas forajidos que se enriquecen despojando a los indios. Al pariente del muerto le exigen siempre tu "vaquita", "tu carnerito", para la católica ceremonia indispensable, pues sin preces ni el hisopo de agua bendita los indios continuarían siendo perseguidos en la otra vida» (1948, p. 84). La violencia de la Iglesia y la perversión de sus representantes se mezclan con elementos fantásticos pues el cura asesina con una pócima venenosa a un obispo recién llegado que criticaba su conducta ilícita: «[…] su eminencia comenzó a padecer de un mal extraño que le sacaba al rostro manchas violetas y acabó con él en un semestre» (p. 84). Aunado a lo fantástico y lo misterioso, los personajes indígenas son utilizados para cuestionar el *status quo* religioso y representar las ideas liberales progresistas que ya se empezaban a manifestar durante la época. En este caso, el vencedor (el cura) sale vencido por Pancho Rayón quien le arrebata a su víctima y la rescata del abuso sexual: «Cuando los ojos despavoridos del cura buscaron su mejor prenda, la chiquilla, vestida de percal, pudo ver que se fugaba en una yegua negra con su enemigo conocido, Pancho Rayón, por una ladera de los Andes» (p. 87). En este cuento los indígenas son personajes activos que se enfrentan a sus opresores, defienden sus derechos y no permiten ser «colonizados» nuevamente.

La crítica en contra de la hipocresía religiosa también se evidencia en «La llama blanca». El misticismo, las supersticiones indígenas y el karma se vuelven en contra del hombre blanco para cobrar venganza por sus acciones represivas. La llama, un animal domesticado y utilizado por los indígenas precolombinos y actuales como animal de carga, es empleado como representación de la sumisión femenina. El hacendado blanco azota a un indígena por tener relaciones sexuales con una llama. Mientras que se animaliza la actitud salvaje del hacendado, se humaniza la actitud de los animales: «El rebaño de llamas miraba el suplicio con atención humana: cincuenta bestias de suaves ojos y delicada gracia de mujer» (p. 91). Entre el rebaño sobresale una llama por su blancura y belleza. «Los indios la llamaban *Killa* porque era blanca y tal vez sagrada como la luna llena» (p. 91). A pesar de las súplicas de los indígenas, el hacendado decide matar a la llama blanca pues «Era preciso enseñar a los indios que las llamas no son mujeres ni pueden ser amadas como tales» (p. 92). Los rituales y artes mágicas de los indígenas resucitan a la llama para vengarse del hacendado:

«Estaba tan cerca de la llama que no pudo resistirse a mirarla de frente. ¡Esos dos ojos altaneros tenían rencor humano! De súbito la bestia le escupió el rostro y se alejó ondulante» (p. 95). El hacendado se enferma de gravedad al contacto de la saliva de la llama y la piel de su cara se empieza a caer en pedazos. Similar a otros cuentos, los elementos fantásticos humanizan a los animales quienes actúan como defensores de los indígenas. En este relato también hay una denuncia implícita en contra de la hipocresía y el abuso del poder. El hacendado critica al indígena por tener relaciones sexuales con las llamas; sin embargo, pasaban por alto las violaciones y relaciones ilícitas que ellos mismos y los sacerdotes católicos mantenían con las indígenas. En este caso, la virginidad e inocencia de las indígenas es representada por medio de la llama blanca, mientras su asesinato simboliza el racismo y la violencia del hombre en contra de estas mujeres. Pero lo más sobresaliente es el toque fantástico que García Calderón añade al cuento con la resurrección de una llama vengativa que vuelve a la vida para imponerse sobre su asesino.

El abuso del poder y la violencia sexual entretejida con lo racial es el tema central en «Amor indígena». El párrafo introductorio nos adelanta simbólicamente el asunto que tratará: la intolerancia racial y la actitud prepotente de los visitantes costeños:

> ¡Día rudo aquél [sic] por ásperas montañas! En la hondonada, el río blanco estrellándose en algún bloque inmenso que siglos atrás rodara hasta allá abajo. Por instantes era preciso detener las cabalgaduras en el sendero de metro, rozando con la pierna las aristas de la piedra roída por las lluvias, cerrados los ojos para no ver el barranco a donde rodaron tantos caminantes. Después de una montaña, otra montaña interminable (p. 49).

No obstante, la belleza sublime del ambiente rural de la sierra peruana provocadora de pavor ante su poder e inmensidad, la poética del lenguaje y las descripciones de la naturaleza como un ser despiadado y destructor no es casual. Las ásperas montañas con su altura inmensa representan a los viajeros que, junto a su anfitrión, don Rosendo Cabral, un rico hacendado, abusan físicamente de los grupos minoritarios. La blancura del río simboliza la pureza de la niña indígena salvajemente violada por el narrador.

Los problemas raciales, aún relevantes hoy en el Perú, son llevados al extremo pues don Rosendo y sus acompañantes tratan como animales a los grupos minoritarios. El narrador (se desconoce su nombre) recuerda con orgullo las hazañas brutales y describe la intolerancia religiosa y racial de don Rosendo quien, al darse cuenta de las creencias budistas de un chino, destruye de un balazo a su dios Buda: «¡Paf! Un disparo. Fue el revólver de don Rosendo que hizo saltar el ídolo en pedazos. Resonaron nuestras carcajadas al ver la desolación del hombre amarillento» (p. 52). Los ambientes orientales (el Buda negro, la mirra y el sándalo) y los locales (la procesión y la fiesta del santo de la aldea, los yaravíes) añaden el toque exotista al relato en un espacio invadido, como el tiempo de la Conquista, por el hombre blanco que se impone mediante la violencia: «El mundo entero pertenece a los que tienen un buen revólver» (p. 52). En contraste con otros cuentos de esta selección, los grupos minoritarios (un chino, un cholo y los indígenas) son personajes pasivos, meros objetos decorativos subordinados a la supremacía jerárquica.

El rol pasivo del indígena es representado en su plenitud mediante la violación del narrador a una niña indígena. En este caso, la figura femenina desempeña una doble sujeción al sistema dominante pues en su calidad de mujer indígena tiene aún menos valor ante su opresor. La indígena es cosificada por los viajeros quienes bajo el mando de don Rosendo deciden cuál sería su suerte mediante el uso de una moneda: «Una mocita de quitarle el sombrero. ¿Para quién va a ser? ¿Cara o sello?» (p. 51). El narrador resulta el ganador y, aunque al principio demuestra remordimientos por los actos abusivos, termina por aceptar su premio y viola a la niña bajo la «temblorosa pasividad de

aquellos siervos cuando don Rosendo los dispersó a latigazos y nos empujó, a la indiecita y a mí, dentro del tambo» (p. 53). El ultraje a la niña también resulta simbólico pues representa la violación al espacio andino; el desprecio a las minorías recuerda la discriminación racial predominante en el Perú (y América Latina) desde la época de la Conquista. El cuento de García Calderón sigue vigente porque la obsesión de «blanqueamiento» de parte de las jerarquías sociales aún ocurre en el Perú del siglo XXI; el dolor de ser mestizo, expresado años más tarde en un sentido ambivalente por José María Arguedas en *Los ríos profundos*, de 1958, se refleja en cada personaje que, por no ser blanco, acepta en silencio su destino.

De esta colección no podemos pasar por alto la representación de la mujer peruana de la clase alta quien, también, es objeto de la represión masculina. «Chamico» es, en nuestra opinión, uno de los relatos mejor logrados. Este cuento contrasta con la actitud pasiva del personaje femenino de «Amor indígena» pues la protagonista es activa y subvierte los roles tradicionales y las normas de género impuestas por el patriarcado sobre la mujer. Eva Montiel es una rica hacendada, desafiante, de fuerte personalidad e ideales liberales, los cuales se manifiestan en su forma de vestir y actuar: «Los dos brazos desnudos retenían las riendas, cubiertos hasta el codo por guantes negros; y bajo el sombrero, de escandaloso rojo, la sonrisa era altanera y descocada» (García Calderón, 1948, p. 115). También, es conocida en el pueblo por sus numerosos amantes: «Un tenor italiano, un torero famoso, fueron sus últimos caprichos. Se los llevaba a «veranear», como decían las gentes sonriendo, y desaparecían por seis meses» (1948, p. 115). Eva es la *femme fatale* que seduce a los hombres y termina aniquilándolos. Los tintes fantásticos característicos en esta colección de cuentos, de nuevo se repiten pues Eva utiliza «[…] *el chamico*, la hierba opiada y venenosa que explica en mi país los amores extraños» (p. 115) para mantener a sus amantes bajo control. El poder totalizante del personaje (físico y emocional) distorsiona la figura del «ángel del hogar» y la convierte en ser demoníaco, capaz de «embrujar» a quien le plazca. Al final, la figura femenina se impone sobre la masculina. Eva hace uso de su belleza y los recursos o supersticiones de los indígenas para imponer su autoridad y dominar al dominador: el hombre blanco. Esto se representa en las últimas frases del cuento: «A sus pies, Federico, sentado en la última grada, le besaba las manos, tiritando y gimiendo como un chiquillo que ha obtenido perdón» (p. 121). La imagen de la mujer en su rol materno como otorgadora de vida, atrapada en el espacio doméstico, es dislocada mediante un personaje de personalidad arrolladora que se impone en un ambiente dominado por el hombre. Al otorgar agencia al personaje femenino se esculpen, en el cuento peruano, nuevas formas de ser que pretenden traspasar los espacios liminales existentes en la literatura entre lo femenino y lo masculino, el dominador y el dominado.

2.6. Abraham Valdelomar y la reconstrucción del pasado incaico

Mientras que en América Latina la exaltación que acompañaba al nuevo milenio y la modernidad aún persistía en la segunda década del siglo XX, en Perú los intentos de reconstrucción nacional se desplegaban hacia los círculos literarios. Si bien para esta época la influencia del poeta José Santos Chocano aún resonaba en la ficción de algunos escritores modernistas, otros autores demostraban interés en la creación de nuevas formas estéticas de expresión nacional. Entre los escritores de este periodo transicional y situado entre dos grandes figuras del modernismo peruano —Chocano y Vallejo—, sobresale la figura del poeta, periodista, ensayista, dramaturgo y cuentista Abraham Valdelomar Pinto (1888-1919).

Imagen 3. Abraham Valdelomar. *Variedades*, 615, 8 de noviembre de 1919, p. 933.

Valdelomar se matriculó en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, pero su gusto por el periodismo y la narrativa lo condujo a abandonar la carrera. Escribía bajo el seudónimo de El Conde de Lemos y Val-Del Omar, y aunque en sus poemas predomina la influencia de Chocano y el parnasianismo francés, sus novelas cortas —*La ciudad de los tísicos* y *La ciudad muerta*, de 1911— se destacan por la influencia del decadentismo de Edgar Allan Poe. Sus obras de más relevancia son su primer libro de cuentos *El caballero Carmelo,* de 1918, en el que revive los recuerdos de su niñez en la costa peruana y *Los hijos del sol*, de 1922, basado en la historia de los incas y el pasado histórico peruano. Inspirado por el entusiasmo de su lectura de los cronistas, Valdelomar había concebido un plan concreto de un libro de leyendas o cuentos incaicos. Así, en el transcurso de varios años escribió una serie de cuentos poemáticos basados en las gestas tradicionales de los Incas tal y como las contaron los cronistas españoles.

Algunos de sus relatos se publicaron en diversos periódicos y revistas del Perú. Dejó varios cuentos inéditos entre los cuales figuran «Los hermanos Ayar» y «El hombre Maldito», publicados, póstumamente, en *Los hijos del sol*. En cuanto a esta colección, Manuel Beltroy señala: «En nuestra opinión, este libro es entre los de Valdelomar el que más compendia las calidades estéticas del literato» (2015, p. III). En el prólogo, Clemente Palma califica la colección de cuentos como una «obra de reconstrucción artística del pasado incaico» (p. VIII) y comenta que el talento literario del autor proviene de su amor hacia la raza incaica. Este amor lo impulsó a escribir «con la fantasía lírica exuberante y fuerte» característica de su obra (p. V). Por su parte, Marcel Velázquez Castro considera que algunos cuentos de *Los hijos del sol* «constituyen una de las primeras construcciones textuales del artista moderno en el Perú y una indagación indirecta sobre el sentido del arte y la literatura» (2003, pp. 141-142).

La imaginación y la fantasía, característica del modernismo, otorgan originalidad a los cuentos de Valdelomar en su colección *Los hijos del sol.* Dichos elementos exaltan la belleza de los paisajes exóticos incaicos y la estrecha relación entre los personajes y la naturaleza se basa en las leyendas peruanas sobre el origen de los elementos naturales. En cuanto al estilo de Valdelomar, Phyllis Rodríguez-Peralta recalca: «*Valdelomar's prose evocations of the past greatly excel those expressed in his poetry. He possesses a rich talent for creating atmosphere* (*somewhat in the manner of Valle-Inclan*)» [Las evocaciones del pasado en la prosa de Valdelomar exceden las expresadas en su poesía. Él posee un rico talento para crear atmósferas (parecido al de Valle-Inclán)]» (2017, p. 69). Velázquez Castro concuerda con Phyllis y agrega que Valdelomar recurre al simbolismo y «la mezcla de hechos sociales» con «el lenguaje de la naturaleza» para construir las atmósferas y

«enriquecer el sentido» (2001, p. 137). Desafortunadamente, afirma Velázquez Castro, la colección de cuentos *Los hijos del sol* ha caído en el olvido de la crítica al considerarlos «un claro ejemplo de las limitaciones y los excesos de la prosa modernista» así como «por su modalidad exótica-histórica de lo americano y donde el culto a la forma culmina en refinamiento artificioso» (p. 135). Cualquiera que sea el caso, en sus cuentos se evidencia un esfuerzo por rescatar los ambientes, los paisajes y las leyendas del mundo ancestral incaico. En «El pastor y el rebaño de nieve», por ejemplo, se hace hincapié en el origen de los mares y ríos los cuales surgen debido a la rebeldía del hermano del emperador Inca, Ritti-Kimiy, quien llevado por sus deseos carnales, le pide a su hermano le permita entrar al palacio del Sol: «Quiero ver a las vírgenes del Sol […]. El Inca palideció. Aquello era una audacia sin límites. No había precedente de pedido semejante y al que se hubiera atrevido a formularlo lo habría hecho ahorcar en la plaza pública» (2015, p. 98). A pesar de saber que su hermano se ha enamorado de una de las vírgenes del palacio, el emperador la toma como esposa. Desata así la furia de Ritti-Kimiy, quien al darse cuenta de lo ocurrido, sube a las montañas con sus rebaños e intenta degollar un cordero para descargar su furia. El Sol detiene el intento del príncipe por medio de una tormenta de nieve: «Cuando volvió a salir el Sol, estaban convertidos en nieve el pastor y su rebaño» (p. 101). Sin embargo, el Sol no pudo vencer al pastor-príncipe a pesar de haberlo convertido en nieve. Cada vez que sale el sol,

> […] sus rayos derriten siempre un poco de la estatua de nieve, y el agua corre desde la cabeza del enamorado y va luego al cauce, después al arroyo, al riachuelo, después al río y luego al mar y se difunde por el mundo: son las lágrimas que llora el enamorado. Y llora siempre que sale el Sol. Cuando subas al cerro y veas la nieve de cerca sobre la cúspide, encontrarás el rebaño blanco convertido en nieve, y, en el centro, el pobre pastor. Aquel amante no ha vuelto al mundo y llorará eternamente, mientras haya nieve, mientras haya montañas, mientras salga el Sol y haga correr sus lágrimas (p. 101).

Según esta leyenda de los incas así se originaron los mares y los ríos en esa región.
De manera similar, en «El cantor errante» se rescata la leyenda del sonido de las corrientes fluviales. Chasca, un viejo guerrero, camina en medio de la noche y el bosque hacia el palacio del Sol. El ruido del río le trae recuerdos de su vida pasada y «veía desfilar con sus padres a sus amigos niños, luego su ingreso a la Escuela de las Armas […] sus hazañas guerreras, sus títulos dados por el Inca […]» (p. 104). En medio del sonido del río, también, se escucha la música melancólica de una flauta; la toca un hombre que, desde la cima de una montaña, canta la pérdida de su amada. Chasca trata de consolarlo, pero no lo logra y el hombre sigue tocando mientras que el agua del río fluye. Según explica el narrador, de esta historia nació la leyenda incaica del ruido de los ríos cuando sus aguas fluyen hacia el mar.

Por otra parte, algunos cuentos de esta colección mantienen como base los relatos de los cronistas para representar el pasado incaico desde la colectividad. En «Camino hacia el sol», el autor retoma las historias del Inca Garcilaso de la Vega para relatar la huida de los incas cuando escapan de los españoles invasores. Con un lenguaje poético y un ritmo cadencioso, se describe el viaje masivo que el pueblo emprende hacia el dios Sol. Sin embargo, la esperanza de iniciar una nueva vida a salvo de los dominadores termina en muerte cuando los incas no pudieron encontrar el lugar esperado. Desesperanzado, el pueblo decide morir y se abren cientos de sepulturas para enterrar a las personas después de tomar un brebaje anestésico. Al final solamente queda una pareja de enamorados; sin embargo, también mueren. De este modo, el narrador señala la destrucción de una cultura. De manera similar al relato de Guaman Poma de Ayala, los personajes maldicen al último emperador inca, Atahualpa, por su traición. En contraste con las imágenes de muerte, dolor y desesperanza, se

presentan descripciones coloridas de la geografía, la flora y la fauna logrando así un balance por medio de la inclusión del ambiente.

En el cuento «Los hermanos Ayar», la temática del viaje continúa, pero en este caso —y en oposición a «Camino hacia el sol»—, predomina un tono positivo. En vez de caminar con destino hacia la muerte, ahora el viaje es hacia la fundación del Tahuantinsuyo. El autor retoma los mitos y las leyendas incaicas en cuanto a la génesis de los primeros hijos del Sol, Manco Cápac y Mama Ocllo. La narración trae reminiscencias de los *Comentarios reales* (1609; 1617) del Inca Garcilaso de la Vega. No obstante, Valdelomar añade matices modernistas tales como la mención de piedras preciosas, oro, vasijas, plumajes, vestuarios extravagantes y espacios misteriosos relacionados con el mundo indígena (en vez del europeo o asiático) y los referentes exóticos se basan en los ambientes y personajes incaicos:

> Frente a la gran puerta de entrada, que a manera de trapecio, tenía el dintel más estrecho que el umbral y de la cual pendía un tapiz de lana de vicuña con figuras de colores, se alzaba el trono de oro macizo, banquillo trabajado y repujado con primor, a manera de dragón, incrustado de piedras preciosas y puesto encima de una gradería elevada y de un estrecho rectangular (2015, p. 40).

El Imperio incaico, que para el Inca Garcilaso fuera «otra Roma», es ensalzado por Valdelomar mediante las descripciones ricas en elementos preciosistas. Aunque, se narra cómo se inicia, este surge a consecuencia de la conquista y la imposición del poder de los hijos del Sol sobre las comunidades indígenas existentes. El tema de la conquista y la colonización española por medio de la violencia es reemplazado, en este cuento, por la conquista local también llevada a cabo, en algunos casos, por la fuerza: «Los conquistadores [los hijos del Sol] fueron seguidos por todos los de Patalla, a quienes se encargó Ayar Cachi de afeccionar y Ayar Auca de adiestrar en las armas» (p. 55). El rescate de las leyendas incaicas y las historias de los cronistas en los cuentos de Valdelomar conforman otra perspectiva del aspecto renovador de los escritores modernistas. En vez de sostener una actitud crítica ante los valores de la sociedad peruana de la época, los cuentos de Valdelomar toman un sesgo hacia el rescate del pasado y sus leyendas. Lo ordinario se transforma en lo extraordinario y el autor huye del tiempo (característica del modernismo); pero en vez de escapar hacia paisajes exóticos extranjeros, Valdelomar asimila lo ya conocido, rescata el pasado de su patria como estética de expresión nacional.

Como otros jóvenes escritores de su época pertenecientes a la Generación del 900 (José de la Riva-Agüero, Víctor Andrés Belaunde, Francisco y Ventura García Calderón y Luis Fernán Cisneros, entre otros), Valdelomar nació en los años de la Guerra del Pacífico y creció en el contexto de las pérdidas materiales y la desmoralización a consecuencia del conflicto con Chile. Algunos de estos jóvenes intelectuales, recalca Félix Denegri Luna, «[…] se lanzaron con inteligencia y valor a la tarea de reconstrucción de la patria» (1994, p. 219) y manifestaron una conciencia inclusiva de las realidades nacionales (el mestizaje, por ejemplo). La mentalidad de estos escritores, según señala Juan Luis Orrego Penagos, se caracterizaba por un deseo de renovación: «La idea que dominaba entonces entre la juventud es que el país había entrado en una nueva etapa: era necesario sacudirse de aquel ingrato pasado y construir una nueva nación» (2008, s.p.). Valdelomar manifestó interés en la reconstrucción de su país natal mediante el rescate de las leyendas y las historias de los cronistas, propuesta que Ricardo Palma ya había practicado en sus relatos que más tarde se llegaron a conocer como *Tradiciones peruanas.* Valdelomar exterioriza estéticamente una actitud positiva de la reconstrucción del Perú, desmadejado, entonces, por conflictos políticos exteriores. De este modo, se propone demostrar que, aun en el nuevo siglo, en el Perú perduraban los ideales de solidaridad heredados del uruguayo José Enrique Rodó.

3. Reflexiones sobre la narrativa del modernismo peruano

La narrativa de los cuentistas y novelistas del modernismo nos permite divisar el impulso de rebelión intelectual que yacía bajo una capa social todavía empapada de una moralidad judeocristiana heredada de la época del colonialismo hispánico. En ellos vemos los primeros atisbos de subjetividad e individualismo luego convertidos en la vanguardia.[231] Como indica González Espitia, los escritores modernistas, por medio del decadentismo y su deseo de atravesar el territorio prohibido de la psique humana, brindan un valor importante a las letras que no se ha apreciado lo suficientemente: «exponen la nación 'a contrario' [sic], esto es, desde las galerías lúgubres, subterráneas de la expulsión. […] No se canonizan los sedimentos oscuros, siempre oprobiosos de la literatura» (2002, p. 91). Según Velázquez Castro, en la siguiente cita Palma capta acertadamente al artista modernista y su rebeldía en contra de todo lo que fuera norma social:

> El arte modernista en sus diversas denominaciones o direcciones de impresionismo, decadentismo, etc. traduce siempre el odio a lo vulgar, a lo común y general y tiende a expresar el amor a las visiones personales, a las sensaciones particulares y raras, a la originalidad de forma o de concepción. Ser escritor modernista es tener la aspiración a ser original y a no ser vulgar o cursi ni en la forma ni en el fondo (citado en Velázquez Castro, 2001, p. 138).

También, notamos los esfuerzos de participar en la discusión nacional al abarcar temas sociales. Las obras de Miota, Cáceres, Beingolea y Valdelomar llaman la atención sobre la condición de los indígenas. En la narrativa de estos cuatro autores se perfilan las diferentes modalidades del modernismo peruano que, por lo general, se han pasado por alto al enfocarse en el análisis de los autores más prominentes del modernismo latinoamericano (José Martí, José Asunción Silva, Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, entre otros). La obra de Cáceres sigue la trayectoria de compatriotas como Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909) y Clorinda Matto de Turner (1852-1909) al representar protagonistas y figuras históricas femeninas con agencia propia que rompen con las expectativas de conducta femeninas. A diferencia de la generación anterior y siguiendo la tendencia decadentista del modernismo, Aurora Cáceres se atreve a entrar en el tema del deseo sexual de las féminas y la problematización del ideal del cuerpo de la mujer (*La rosa muerta*). De esta manera traza nuevos caminos en la narrativa feminista.

Imagen 4. Fotografía de Zoila Aurora Cáceres detrás de escritorio. En Sofía Pachas. *Zoila Aurora Cáceres y la ciudadanía femenina. La correspondencia de feminismo peruano*. Lima: JNE, Fondo Editorial de la UNMSM, Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2019, p. 94.

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. Forjando su propia estética, los autores aquí considerados participaron en la reconfiguración de la nación entonces sumida en el abatimiento de los trastornos propios del proceso de modernización en el eje del siglo XX.

Bibliografía

Anselmi Samanez, Hugo Rafael (2006). «La venganza del cóndor» de Ventura García Calderón: una nueva aproximación crítica» (tesis de licenciatura). UNMSM, Lima.

Araujo, Kathya (2009). *Dignos de su arte: Sujeto y lazo social en el Perú de las primeras décadas del siglo XX.* Santiago de Chile: Iberoamericana.

Arteaga, Armando (2015). El psicologismo fantástico y modernista de Jorge Miota. *Imaginario transeúnte de la literatura peruana y otros asuntos.* Instituto de la Tecnología y Cultura Andina-Amazonía. http://imaginariotranseunte.blogspot.com/2009/02/el-psicologismo-fantastico-y-modernista.html. Consulta: 4 de julio de 2015.

Beingolea Balarezo, Manuel (1923). *Bajo las lilas*. Lima: The University Society.

Beingolea Balarezo, Manuel (1933). *Cuentos pretéritos*. Lima: s.e.

Cáceres, Zoila Aurora (1910). *Oasis de arte*. París: Garnier Hermanos.

Cáceres, Zoila Aurora (1909). *Mujeres de ayer y de hoy.* Prólogo de Luis Bonafoux. París: Garnier Hermanos.

Cáceres, Zoila Aurora (1927). *La ciudad del sol*. Lima: Librería Francesa Científica y E. Rosay.

Cáceres, Zoila Aurora (1929a). *La princesa Suma Tica: Narraciones peruanas*. Madrid: Mundo Latino.

Cáceres, Zoila Aurora (1929b). *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo.* Madrid: Renacimiento.

Cáceres, Zoila Aurora (1929c). Datos biográficos de la autora. Sin firma. En *La princesa Suma Tica: Narraciones peruanas* (pp. 5-15). Madrid: Mundo Latino.

Cáceres, Zoila Aurora (1996 [1896]). La emancipación de la mujer. En Robert Jay Clickman (ed.), *Vestales del templo azul: Notas sobre el feminismo en la época modernista*. Toronto: Canadian Academy of the Arts.

Cáceres, Zoila Aurora (2007 [1914]). *La rosa muerta.* Edición de Thomas Ward. Miami: Stockero.

Carvallo, Fernando (2007). Zoila Aurora Cáceres, del Sagrado Corazón a la *Belle Epoque*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 688, 73-78.

Chávez, José Ricardo (2005). Introducción a *Mors ex vita* de Clemente Palma. Ciudad de México: UNAM.

Contreras, Carlos (1994). *Sobre los orígenes de la explosión demográfica en el Perú: 1876-1940*. Documento de trabajo 61, serie economía 21. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Delgado, Washington (1984). *Historia de la literatura republicana*. Lima: Rikchay.

Denegri Luna, Félix (1994). Aporte de la Generación del 900 a la identidad peruana. *BIRA,* 21, 219-220.

Díaz Choza, Mateo (2015). «La secularización en los ensayos y la narrativa de Clemente Palma» (tesis de bachillerato). UNMSM, Lima.

Escajadillo, Tomás G. (1989). El indigenismo narrativo peruano. *Philología hispalensis*, *4*, 117-136.

Fox Lockert, Lucía (2007). Dialéctica en la subversión de los sexos en la autobiografía de Aurora Cáceres. En Sara Beatriz Guardia (ed.), *Mujeres que escriben en América Latina* (pp. 409-415). Lima: Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina.

Gandolfi, Laura (2015). Manuel Gutiérrez Nájera y la voz de las cosas. *Taller de Letras*, *57*, 35-51.

García, Victorino Polo (1987). *El modernismo, la pasión por vivir el arte*. Barcelona: Montesinos.

García Calderón, Ventura (1948). *La venganza del cóndor*. Madrid: Mundo Latino.

González, Aníbal (1987). *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos.

González Espitia, Juan Carlos (2002). Clemente Palma y Vargas Vila: A contrapelo de la narrativa fundacional. *Universitas Humanística*, *54*, 85-91.

González Espitia, Juan Carlos (2009). *On the Dark Side of the Archive: Nation and Literature in Spanish America at the Turn of the Century*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.

Jiménez del Campo, Paloma (2010). La crónica de viajes en la obra de Aurora Cáceres. *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 39, 305-315. http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI1010110305A

Kirkpatrick, Gwen (1987). *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*. Berkeley: University of California Press.

LaGreca, Nancy (2012). Intertextual, Sexual Politics: New Renderings of Illness and Desire in Aurora Cáceres's *La rosa muerta* (1914) and Enrique Gómez Carrillo's *Del amor, del dolor y del vicio* (1898). *Hispania, 95*(4), 617-628).

LaGreca, Nancy (2013). Decadence as a Progressive Force in Select Prose of Julián del Casal and Amado Nervo. *South Central Review 30*(2), 112-135.

LaGreca, Nancy (2016). *Erotic Mysticism: Subversion and Transcendence in Latin American Modernista Prose*. Chapel Hill: University of North Carolina.

Mora, Gabriela (1997). Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 23*(46), 191-198.

Mora, Gabriela (2000). *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Orrego Penagos, Juan Luis (2008). *La República Aristocrática: la generación del 900.* http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/2008/09/22/la-republica-aristocratica-la-generacion-del-900/ Consulta: 25 de agosto de 2020.

Palma, Clemente (1897). «Filosofía y arte» (tesis doctoral). UNMSM, Lima.

Palma, Clemente (1904). *Cuentos malévolos*. Barcelona: Salvat.

Palma, Clemente (1907). Notas de arte y letras. *Prisma: Revista de Arte y Letras, 36*, 9-10.

Palma, Clemente (2005). *Mors ex vit*a. Edición de José Ricardo Chávez. Ciudad de México: UNAM.

Pinto Gamboa, Willy F. (1981). *Lo huachafo: trama y perfil (Jorge Miota, vida y obra)*. Lima: Cibeles.

Poblete, Juan (2016). De la lectura como práctica histórica en América Latina: la primera época colonial y el siglo XIX. *Cuadernos de Literatura, 39*, 57-94.

Reynolds, Andrew (2012). *The Spanish American Crónica Modernista, Temporality and Material Culture: Modernismo's Unstoppable Presses*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.

Rodríguez-Peralta, Phyllis (1969). Abraham Valdelomar, a Transitional Modernist. *Hispania, 52*(1) 26-32.

Ruiz Barrionuevo, Carmen (2008). Aurora Cáceres, «Evangelina», entre el modernismo finisecular y la reivindicación feminista. *INTI*, *67-68*, 27-44.

Siskind, Mariano (2014). *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America.* Evanston, IL: Northwestern University Press.

Sloan Goldber, Nancy (2014). Rereading Ventura García Calderón. *Hispania, 97*(2), 220-232.

Spicer-Escalante, J. P. (2010a). Manuel Beingolea y la novela modernista en el Perú: el caso de *Bajo las lilas* (1923). *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura, 7*, 176.

Spicer-Escalante, J. P. (2010b). El cuento, el modernismo peruano y la literatura nacional: Manuel Beingolea y *Cuentos pretéritos* (1933). *Espéculo: Revista de Estudios Literarios,* 46. https://webs.ucm.es/info/especulo/numero46/beingolea.html. Consulta: 25 de agosto de 2020.

Subercaseaux, Bernardo (2007). Literatura, nación y nacionalismo. *Revista Chilena de Literatura*, *70*, 5-37. https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1440/8767. Consulta: 25 de agosto de 2020.

Valdelomar, Abraham (2015). *Los hijos del sol (Cuentos incaicos).* Edición de Manuel Beltroy. Ann Arbor: University of Michigan.

Valdelomar, Abraham & Ricardo Silva-Santisteban (2000). *Valdelomar por él mismo: cartas, entrevistas, testimonios y documentos biográficos e iconográficos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Velázquez Castro, Marcel (2001). Los signos de la ceniza: las primeras lecturas en el Perú del fenómeno de las vanguardias. *Hueso Húmero, 39*, 131-150.

Velázquez Castro, Marcel (2003). Modernidad, memoria e imaginación en *Los hijos del Sol* de Abraham Valdelomar. En Jesús Cabel (ed.), *Valdelomar: memoria y leyenda*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Ward, Thomas (2007). Introducción. En Aurora Cáceres, *La rosa muerta* [1914] (pp. VII-XXIV). Miami: Stockcero.

[224] Sobre el tema, ver Eugenio Chang-Rodríguez en el volumen 6 de esta colección.

[225] Pinto Gamboa publicó la única biografía y estudio crítico disponible sobre Miota. En ese libro incluye la colección de dieciocho cuentos titulada *El huachafo*, publicados entre 1900 y 1909 en las revistas *El Comercio y Actualidades*.

[226] Para un análisis extenso, se le recomienda al lector el libro de Gabriela Mora: *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*, 2000, y el estudio de Díaz Choza en su tesis de licenciatura «La secularización en los ensayos y la narrativa de Clemente Palma», 2015.

[227] Para más información sobre el papel central del vicio y su exceso en el modernismo, ver el artículo de LaGreca, 2013.

[228] En «Aurora Cáceres, "Evangelina", entre el modernismo finisecular y la reivindicación feminista», Carmen Ruiz Barrionuevo ofrece una biografía de la autora y sus obras, así como los obstáculos que enfrentó como escritora, señala que Cáceres «… tuvo una personalidad por sí misma, tal vez tachada y negada por la cultura masculina dominante de la época y por su propio condicionamiento educativo» (2008, p. 28).

[229] Ver Lasarte, 2017, en el volumen 2 de esta colección.

[230] Ver Eugenio Chang-Rodríguez en el volumen 6 de esta colección.

[231] Para información sobre el camino dificultoso hacia la vanguardia en el Perú véase el artículo de Velázquez Castro, 2001. Vale mencionar el importante estudio de Gwen Kirkpatrick, 1987, sobre la influencia del modernismo en la poesía hispanoamericana de vanguardia.

La producción literaria obrera (1875-1926)[232]

Laura Liendo
The Graduate Center, CUNY

A la memoria de César Lévano (1926-2019)

El 6 de enero de 1873, el alcalde de Lima, Federico Marriott, inauguró la Escuela Industrial Municipal San Pedro, destinada a ofrecer una educación primaria y técnica para las capas populares de la ciudad. La escuela era la materialización de esfuerzos por devolver a los municipios un lugar importante en la educación de la población. En su discurso el alcalde aseveró que no bastaba «la educación preparatoria, para entrar digna y provechosamente a la vida de la sociedad», sino que «la única garantía del bienestar para el individuo» serían «[e]l amor al trabajo y la posesión de una industria» (El Comercio, 7 de enero de 1873, citado por García-Bryce, 2008, p. 141). Esa misma semana, la escritora Carolina Freyre de Jaimes (1844-1916) publicó una efusiva reseña y reflexión en su columna semanal del diario *La Patria* (1871-1882). Freyre, por un lado, reconocía la importancia de una escuela técnica para los sectores populares, pero, por el otro, llamaba la atención de que la música y el arte no fueran parte de la currícula. La escritora consideraba que las artes eran una formación igual de necesaria para el trabajo que los números o los saberes técnicos.

> La Escuela Municipal de San Pedro que se inauguró el lunes bajo los mejores auspicios [...]. Hemos dado el primer paso. Se ha fundado una escuela industrial donde los hijos del pueblo, van a adquirir á la vez que la instrucción intelectual un oficio, una honrosa profesión, un capital seguro de que disponer para beneficio particular y general. La escuela municipal de San Pedro es un verdadero taller con todos los elementos necesarios para satisfacer los objetos á que se le destina. Sin embargo, de que esto es por sí mismo un gran triunfo, mis queridas lectoras, en mi humilde juicio aun falta algo para completar tan benéfico pensamiento. La música que influye en las costumbres, que inclina el alma á la meditación y á la ternura, que modifica el carácter, que despierta la idea de lo bello, no debe excluirse jamás de toda educación bien sistemada. [...] La escuela industrial de San Pedro podía ser a la vez escuela de bellas artes que dotara mas tarde de inteligentes profesores á la sociedad de Lima (*La Patria*, 11 de enero de 1873).

La naciente clase obrera peruana, aún reducida numéricamente (ver apartado 1), empezaba a ser objeto de representación y atención por parte de la intelectualidad peruana de fines del siglo XIX. Treinta años después de aquel artículo de Freyre, Clorinda Matto de Turner (1852-1909) pronunció su discurso «La obrera y la mujer» en el salón de sesiones del Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina, el 8 de diciembre de 1904: «Para nosotras el obrero es lo más respetable que hay en la sociedad porque representa el factor del progreso y es el sacerdote de la sublime religión del trabajo en cuyo templo nace la alegría de la vida» (1909, p. 52). Al año siguiente, el 1° de mayo, Manuel González Prada (1844-1918) pronunció su célebre discurso «El intelectual y el obrero» ante la Federación de Obreros Panaderos. En su discurso González Prada defendió un principio de no jerarquía entre el trabajo manual y el trabajo intelectual, para posteriormente argumentar que no existe obra humana donde lo manual y lo intelectual no estén conjugados:

> Pero ¿existe acaso una labor puramente cerebral y un trabajo exclusivamente manual? Piensan y cavilan: el herrero al forjar una cerradura, el albañil al nivelar una pared, el tipógrafo al hacer una compuesta [...]. Solo hay un trabajo ciego y material —el de la máquina—; donde funciona el brazo de un hombre, ahí se deja sentir el cerebro. Lo contrario sucede en las faenas llamadas intelectuales:

> a la fatiga nerviosa del cerebro que imagina o piensa, viene a juntarse el cansancio muscular del organismo que ejecuta. Cansan y agobian: al pintor los pinceles, al escultor el cincel, al músico el instrumento, al escritor la pluma; hasta al orador le cansa y agobia el uso de la palabra. ¿Qué menos material que la oración y el éxtasis? Pues bien: el místico cede al esfuerzo de hincar las rodillas y poner los brazos en cruz (1976, pp. 228-229).

Sin embargo, los obreros no se limitaron a ser representados por algunos miembros de la élite cultural peruana de la época, sino que ellos mismos empezaron a llevar a cabo su proceso de formación y expresión cultural. En la segunda mitad del siglo XIX, las mujeres y los obreros se encontraban entre las poblaciones sin acceso garantizado a la educación y fueron sus miembros quienes redoblaron esfuerzos por obtenerlo. En el mismo artículo en el que celebraba la inauguración de la Escuela Municipal de San Pedro, Carolina Freyre aprovechó para referirse a la necesidad de garantizar, también, la educación de la mujer: «Pero ya que hablo de este asunto, me será permitido preguntar–¿Por qué se excluye á la mujer de todos esos beneficios creados por la civilización y el progreso? (*La Patria*, 11 de enero de 1873). Las representaciones acerca de los trabajadores, elaboradas por las élites intelectuales del país, por lo general los abordaban como actores sociales, insertos en nuevas matrices laborales y productivas, existentes o anticipadas. Sin embargo, desde fines del siglo XIX, los sectores obreros registraron un rico repertorio de producciones literarias e instituciones de difusión cultural y educativa. Este cambio de mirada, de la mera existencia social hacia la producción cultural propia, estuvo emparejada con un cambio en la enunciación. Con la aparición de su propia producción literaria, los trabajadores pasaron de ser representados por otros en las letras a enunciarse a sí mismos.

A pesar de ello, hasta el día de hoy tenemos un escaso volumen de archivos organizados y reeditados de la producción cultural obrera peruana: las colecciones incompletas de los primeros periódicos de finales del siglo XIX creados por trabajadores, *El Artesano* (1873) *El Obrero* (1875-1877), que se encuentran en la Biblioteca Nacioanl (García-Bryce, 2008). La falta de interés no ha permitido un rescate de archivo que dé lugar a más investigaciones que puedan responder a las preguntas sobre quiénes eran y qué escribían los miembros de la clase obrera peruana, ni profundizar en el rol que estos periódicos y revistas tuvieron para su desarrollo. No me dedicaré en este texto a identificar las razones por las que la investigación literaria no ha mostrado mayor interés por la literatura obrera. Sin embargo, sí considero importante resaltar esta ausencia y la necesidad de articular un programa de investigación sobre las literaturas obreras de los siglos XIX y XX.

Conviene también explicar a qué me refiero cuando hablo de «literatura obrera». Dado el contexto de aparición de la clase obrera peruana, sus producciones culturales se sobreponen, sin asimilarse del todo, a fenómenos históricos contiguos. Como bien aclara Denis Sulmont, conviene tener en cuenta la aparición de «[l]os círculos anarquistas [que] recogieron la experiencia del movimiento obrero internacional e impulsaron las huelgas, dotando al movimiento de una ideología socialista libertaria y de un sentido de solidaridad de clase [siendo ellos quienes] [i]niciaron la prensa obrera». Como ha sido señalado ampliamente por la investigación histórica, las corrientes anarquistas y socialistas fueron medios fecundos de producción escrita, desde las cuales también se «impulsaron diferentes formas de expresión cultural obrera (biblioteca, teatro, música, etc.)» (1985, p. 19). Sin embargo, de acuerdo con lo que Edward Palmer Thompson señala en *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, vale distinguir entre la «experiencia de clase», la cual «está ampliamente determinada por las relaciones de producción en las que los hombres nacen o entran de manera involuntaria», de la «conciencia de clase», es decir, «la forma en que se expresan esas experiencias en términos culturales» (1989, p. XIV). Adicionalmente, sostengo que, así como vale distinguir

entre experiencia y conciencia de clase, es pertinente distinguir entre conciencia (de la clase obrera) e ideología (del movimiento obrero)[233].

En su estudio Thompson señala que la clase obrera constituye una colectividad en la que sus miembros son protagonistas activos en la articulación de sus propios intereses e identidad cultural, la cual desborda a los contenidos propuestos por las propias vanguardias que condujeron o representaron en su momento al movimiento obrero. Para efectos de este artículo, y en consonancia con Thompson, defino a las literaturas obreras como producto tanto de una experiencia como de una conciencia de clase, independientemente de las ideologías que esgrimiesen. Esta diferencia cobraría importancia, por ejemplo, al momento de diferenciar la producción poética de Manuel González Prada y Manuel Caracciolo Lévano[234]. González Prada fue un autor de origen aristocrático que en la segunda parte de su vida adoptó ideas anarquistas y escribió algunos de los textos más célebres de esa ideología política en el Perú. Su producción intelectual tuvo mucho impacto en el movimiento obrero, sobre todo en el movimiento anarcosindical. Mientras, Manuel Caracciolo Lévano fue un obrero, autor y pensador anarcosindicalista, quien también fomentó iniciativas intelectuales, culturales y periodísticas. Ambos son figuras prominentes del anarquismo peruano, pero solo el último es materia de análisis dentro de este artículo. La labor de rescate y análisis de las literaturas obreras aspira, precisamente, a conducir un estudio detallado de aquella producción no solo hecha para los sectores obreros, sino, sobre todo, aquella producida por ellos mismos.

1. La formación de un movimiento

Existe poca información en torno a la producción cultural y textual de los movimientos obreros a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Los estudios más significativos sobre la clase obrera se han originado en las varias disciplinas de las ciencias sociales. Una de las fuentes más socorridas para la investigación sobre estos grupos ha sido su producción en la prensa. Si bien en estas investigaciones solo se ha tocado de manera tangencial su trabajo intelectual y cultural, este un buen punto de inicio que permite conocer el contexto social en el cual se desarrollaron estas manifestaciones. Sin embargo, los estudios historiográficos presentan una mayor densidad de análisis acerca del periodo 1900-1930, mientras que existen pocas investigaciones sobre el movimiento obrero de fines del siglo XIX.

Una característica fundamental de los obreros en el Perú, sobre todo en Lima, fue su alfabetización. En la década de 1870, durante el gobierno municipal (1869-1870) de Manuel Pardo (1834-1878), se crearon las escuelas municipales y se estableció la gratuidad de la educación primaria. A su vez, durante su periodo presidencial (1872-1876) se crearon los «establecimientos de enseñanza técnica para jóvenes pobres», entre los que destacaron la Escuela Agrícola Práctica, creada por decreto del 25 de julio de 1873, y la Escuela de Artes y Oficios, que funcionaba desde 1864 y que fue reorganizada por el Estado en 1876 (García-Bryce, 2008, pp. 139-141). En el discurso inaugural de 1873, el alcalde de Lima, Federico Marriot, resaltó que «La única obligación del Estado […] era ofrecer una educación primaria. Una educación tal, era vista como algo que tenía una dimensión tanto moral como política e incluía cursos en gramática, caligrafía, aritmética, geometría, dibujo y "catecismo político"» (*El Comercio*, 7 de enero de 1873, citado en García-Bryce, 2008, p. 141). La creación de esta estructura educativa estatal permitió constituir, con el paso del tiempo, una clase obrera ilustrada, impactó directamente en el pensamiento de los obreros, e hizo que el trabajo intelectual y manual fueran en paralelo. Como explica Steve Stein en su libro *Lima obrera, 1900-1930* (1986) la educación estatal ofreció las herramientas necesarias para la creación de una conciencia política y social:

> Para la mayoría de los niños de las clases bajas de Lima, el contacto formal inicial con la sociedad en su conjunto llegó en la escuela primaria. En las tres primeras décadas del siglo XX aproximadamente el 70% de los niños de la capital en edad escolar asistieron a la escuela primaria en algún momento. El aprendizaje de los valores en la escuela ocurrió de dos maneras. Primero, los estudiantes asimilaron a través del ambiente y estructuras del aula, conocimientos implícitos acerca de las normas básicas de estratificación social y los modelos aceptables de conducta. Con respecto al aprendizaje político, a menudo el profesor fue el primer representante de la autoridad política que el niño encontraba. La relación entre el profesor y el alumno tuvo un efecto profundo más tarde en el enfoque que este último adquirió hacia los políticos. Segundo, la escuela primaria dio lecciones explícitas tanto sobre la «moral» apropiada como sobre la conducta política, [a]l enseñar temas que iban desde urbanidad hasta historia del Perú. Los roles, las relaciones, y los materiales curriculares aprendidos en la escuela fueron extremadamente importantes en la formación de la personalidad (1986, p. 60).

La transición laboral y social de artesanos a obreros se empezó a dar a partir de la década de 1870. Como explica Jorge Basadre,

> Hacia 1876 se podía diferenciar en Lima a los obreros de las fábricas ya establecidas, los artesanos de los grandes talleres y los pequeños artesanos independientes. La eficiente obra de la Escuela de Artes y Oficios sirvió para vivificar y modernizar a los antiguos gremios. Los comienzos de la actividad industrial moderna requirieron, por otra parte, de una mano de obra que salió, en parte, de la servidumbre doméstica y, en parte de los antiguos artesanos (1983, p. 341).

Fue a partir de la oferta laboral que empezó, primero, la transición de oficios y, con los años, la creación de una identidad obrera que se terminó de afianzar ya en el siglo XX.

Los primeros periódicos dedicados a esta causa aparecieron en este proceso de modernización política y buscaban reforzar una identidad entre obreros y artesanos de todos los oficios. En la década de 1870 aparecieron los primeros periódicos de los sectores trabajadores, en los que se registra la coexistencia de ambos significantes, obrero y artesano, para nombrar a su gremio laboral. Fue así como en 1873 se publicó *El Artesano* y dos años después *El Obrero* (1875-1877). Como explica García-Bryce, el surgimiento de un lenguaje de clase en la prensa artesana de la época marcó una nueva etapa en la vida política de este grupo. Estos periódicos buscaron generar una voz unificada. *El Artesano*, editado por el tipógrafo Ignacio Manco y Ayllón, fue publicado cada dos semanas entre el 15 de marzo y el 1° de diciembre de 1873, y se presentó como un vehículo para la expresión de las demandas de los artesanos, como, por ejemplo, el alza del precio de los alimentos y los alquileres en Lima. Criticó también a los congresistas debido a sus numerosas ausencias por enfermedad (2008, pp. 227). *El Obrero*, editado por el también tipógrafo José Enrique del Campo, fue una publicación semanal desde el 20 de marzo de 1875 hasta 1877 (pp. 221-222). Mientras que *El Artesano* sostenía hablar directamente a nombre de los artesanos, *El Obrero* se presentaba de la siguiente manera: «El periódico se presentaba a sí mismo como la voz de esta clase: "*El Obrero* cuyo único objeto es servir de órgano á la numerosa clase obrera de la república, y especialmente de Lima y Callao [...]"» (*El Obrero*, 20 de marzo de 1875, citado en García Bryce, 2008, pp. 238-239).

La industria manufacturera se expandió entre 1890 y 1910. Esta situación se podía apreciar particularmente en Lima, donde, a diferencia de otras ciudades del país, la población de la capital era mayoritariamente urbana[235]: «En 1897, la ciudad tenía 120 276 habitantes; en 1908, se incrementó a 154 617 personas, para llegar a 203 381 en 1920» (Panfichi & Portocarrero, 1995, p. 36). Debido a la reducción del espacio agrícola, las oportunidades de trabajo se concentraron en la industria, el comercio, el transporte, los servicios y la administración pública. De entre todos estos grupos, los

panaderos y los obreros textiles fueron los gremios más combativos del movimiento obrero capitalino.

Las nuevas formas de trabajo originaron varios cambios sociales. Por ejemplo, debido a las presiones de la pobreza, las mujeres y los niños se vieron forzados a trabajar. Asimismo, los solares del cercado de Lima se empezaron a convertir en espacios unifamiliares, donde era típico encontrar a una familia entera viviendo en una sola habitación (Stein, 1986, pp. 37-39). A pesar de estas precarias condiciones materiales, existió, por parte del Estado, una gran promoción de la escolaridad. Para el año 1908 la alfabetización en Lima llegaba al 76% (1986, p. 44). La mayoría de niños y niñas iban a la escuela hasta segundo de primaria, a partir de este momento dejaban de estudiar porque ya alcanzaban la edad para ejercer alguna labor (p. 17). Es decir, la mayoría de los obreros en Lima sabía leer y escribir.

En el periodo de 1900-1930 floreció la prensa obrera, de forma descentralizada y en varias regiones del territorio nacional (Machuca, 2006). Gabriela Machuca identifica que existieron claras distinciones internas entre prensa anarquista, anarcosindicalista y obrera-sindical. La prensa anarquista era aquella que incluyó en sus páginas corrientes y tendencias ideológicas además de contenidos políticos. Asimismo, estas publicaciones funcionaron como vehículos proselitistas y voceros de los nacientes grupos sociales de la época (2006, p. 104). Por su parte, la prensa anarcosindicalista «se dirige a los sectores populares a través de un discurso básicamente ideológico, como es el anarquismo, junto a otro eminentemente social, como es el de la presencia del obrero» (p. 117). De este modo, dicha prensa entrelazaba los temas antiestatales y anticlericales de la crítica anarquista, con temas obreros como los derechos laborales y las noticias de los gremios.

Por otro lado, la prensa obrera sindical se distinguió por ser escrita por los propios miembros de los gremios, quienes también se encargaron de su difusión y circulación: «La real preocupación de la prensa obrera y sindical era la de mantener informados a sus representados sobre las últimas noticias del gremio, así como asuntos de interés como trabajador. No solo se formó como herramienta para la defensa de sus derechos sino para tratar de alguna manera de educar al obrero, a través de artículos que motivaban la superación y el desarrollo de la persona» (Machuca, 2006, pp. 128-129). A inicios del siglo XX, los periódicos obreros más circulados en Lima fueron *Los Parias* (1904-1910), *La Protesta* (1911-1926) y *El Obrero Textil* (1919-1925). Siguiendo esa misma línea, Piedad Pareja (1978) resalta la especial importancia que tuvo, para el sindicalismo en general y el anarcosindicalismo en particular, el periódico *La Protesta*. En sus páginas se incidía reiterativamente sobre el valor que los obreros le daban a la educación y su anhelo de elevar el nivel cultural de los trabajadores a través de publicaciones periódicas revolucionarias y celebraciones culturales en las que se intercalaban música, poesía y teatro.

LOS PARIAS

POR LA REDENCION SOCIAL

Publicación eventual | AÑO I —No. 7 | LIMA OCTUBRE DE 1904 | Por suscricion voluntaria

EL ESTADO

Esclavizarse por razón de política yale tanto como someterse por causa de religión: esclavos de una casaca ó de una levita da lo mismo que siervos de una sotana ó de un hábito. Reconocer la omnipotencia de un Par-

la tracción animal. Recuerdan también al campesino que no hace mucho tiempo decia: *yo me lo explico todo en el automóvil, menos el cómo puede andar sin caballos.*

El individuo se ha degradado hasta el punto de convertirse en cuerpo sin alma, incondicionalmente sometido á la fuerza del Estado: para él suda y se

al mundo—pero si sabía cuidar animales—para eso le dió á luz su madre y le criaron sus amos.

Tenía 60 años y deseaba morir; pero no quería que la muerte le sorprendiera lejos de su nieto, para que no cayeran en poder de los blancos unos realitos que había enterrado al pie del fogón en que tostaba la *cancha*.

¡Cuántos dolores y quéindecibles amarguras simbolizaba cada uno de los centavos de Pedrol Y el indio

LA MORGUE.

Tal como escupe en las playas
El mar furioso y altivo,
Despojo de horrible naufragio,
Los despojos de un navío,
Así París, como espuma
De suicidas i meodigos,
Bota en la Morgue los cuerpos
Que ha devorado su abismo.
Es un lugar solitario;
Tétrico, helado, sombrío,

Imagen 1. Portada de *Los Parias, I*(7). Lima, octubre de 1904.

Es importante notar cómo las iniciativas obreras en defensa de los derechos de los trabajadores a su vez condujeron al desarrollo de proyectos educativos y culturales. El caso quizás más estudiado es el de la Federación de Obreros Panaderos «Estrella del Perú», el gremio sindical más antiguo, fundado en 1887 (Tejada, 1988). En los estatutos de la «Estrella del Perú» «se incluye defender la libertad de pensamiento y acción, fundar un periódico del gremio, fomentar la cultura mediante el establecimiento de una biblioteca, conferencias y veladas de carácter científico y artístico» (1988, p. 280). Así, en 1914 se fundó una escuela nocturna; en 1916 se creó la publicación *El obrero panader*»; en 1920 se construyó la biblioteca de la asociación y, finalmente, en 1927 se creó una escuela para señoritas (p. 283). A través de un trabajo de archivo basado en las actas de las asambleas del movimiento «Estrella del Perú», Tejada describe y da cuenta del pensamiento y las luchas de esta federación, entre las que la lucha por la jornada de las ocho horas fue la más conocida.

Todas estas investigaciones forman parte de una corriente en la cual la relación entre el quehacer de las ciencias sociales debe entrañar un conocimiento de los métodos propios de la historiografía, particularmente de la historia social. Por ello, estos estudios tomaron muchas de las publicaciones periódicas de los sectores obreros como fuentes primarias para desarrollar su trabajo y analizaron, a partir de estos textos, la posición política de estas agrupaciones en la coyuntura nacional de la época. Desde las ciencias sociales se ha puesto en valor la producción intelectual obrera con el fin de investigar al movimiento como sujeto social. Pero aún existe un vacío de estudios sobre el movimiento obrero del siglo XIX, dado que la mayoría se han concentrado en el siglo XX, tal vez debido a la importancia de la lucha por las ocho horas. Asimismo, desde los estudios literarios de los siglos XIX y XX las producciones culturales obreras todavía no han generado similar interés.

2. Las publicaciones

En 2006, el Fondo Editorial del Congreso del Perú publicó *La utopía libertaria en el Perú. Manuel y Delfín Lévano. Obra completa,* compilado por César Lévano y Luis Tejada[236]. Este valioso trabajo de recuperación de archivo es, hasta la fecha, el aporte más grande de fuentes primarias a los estudios sobre la producción cultural obrera. Este libro nos permite conocer de cerca a las dos figuras más destacadas de los movimientos sociales obreros en el Perú, además de presentar, de manera sistematizada, los temas que más les interesaron, así como los diversos proyectos culturales que emprendieron.

Los obreros en Lima trabajaban en promedio entre doce y catorce horas al día y, a pesar de esta inhumana carga laboral, crearon una vasta y diversa cantidad de objetos culturales. Esta circunstancia se asemeja a la descrita por Jacques Rancière en su libro *La noche de los proletarios* (2010 [1997]). En este texto, el autor presenta la vida cotidiana, así como las organizaciones sociales y culturales de los obreros franceses de la primera mitad del siglo XIX. Es a través de estas descripciones que Rancière se pregunta por el valor del tiempo y le interesa sobre todo la redistribución del tiempo como posibilidad emancipadora:

> [...] los proletarios están sometidos a la experiencia de un tiempo fragmentado, de un tiempo escindido por las aceleraciones, los retardos y los vacíos determinados por el sistema. Su emancipación consiste, primero, en reapropiarse de esta fragmentación del tiempo para crear formas de subjetividad que vivan otro ritmo que el del sistema (2010, p. 9).

Rancière propone que es la actividad intelectual del obrero la que da lugar a una forma de disrupción, pues altera el formato del tiempo instaurado a su clase y lo contradice al dedicarse a la creación estética. Esta alteración del tiempo, también presente en los obreros peruanos, nos lleva a cuestionar los paradigmas sociales que han guiado siempre la construcción de un canon y cómo

desde estos paradigmas se ha establecido tácitamente, a través de la historia de la literatura, que no es posible que exista una producción cultural popular obrera digna. Es gracias a la organización y a la huella que ha dejado el archivo, que 150 años después se puede contradecir este relato que solo ha presentado a los miembros de las clases acomodadas del siglo XIX e inicios del siglo XX como los únicos sujetos sociales con intereses intelectuales, creativos y estéticos.

Existen dos momentos en la caracterización de estos movimientos que se encuentran claramente delimitados por la Guerra del Pacífico (1879). Antes de la guerra, dado lo reducido del avance tecnológico, los sujetos que luego pasaron a formar parte del proletariado estaban congregados en gremios de artesanos y panaderos. Al llegar la guerra a Lima, en 1881, muchos miembros de estos grupos se alistaron en el Ejército. Por ejemplo, Manuel Caracciolo Lévano, quien luego se convirtió en un prominente dirigente sindical, dejó la Universidad de San Marcos a los 19 años para pelear en las batallas de San Juan y Miraflores, luego siguió al general Andrés Avelino Cáceres en la resistencia de la Breña. Posteriormente, en 1891, regresó a Lima y se convirtió en obrero panadero (Lévano, C., 2006, pp. 40-42).

Fue a partir de 1905 que se inició el anarquismo como movimiento social en el Perú; este a su vez fomentó el anarcosindicalismo debido a la unión entre el obrero y el intelectual. Manuel González Prada (ver el artículo de Marcel Velázquez Castro en este volumen) era gran amigo de Manuel Caracciolo Lévano y fue muy cercano al movimiento, con cuyos miembros compartía, por ejemplo, un tajante anticlericalismo. Los obreros y artesanos, por primera vez, se convirtieron en estudiosos de su propia condición y del sistema que los dominaba, y con ello elaboraron sus propios argumentos para la propaganda y la denuncia. Los grupos anarquistas constituidos por los sectores populares habían comprendido la necesidad de la acción sindical como medio indispensable para mantener el contacto con las masas. Sin embargo, como afirma Piedad Pareja: «el anarquismo por sí solo, carecía de tácticas de lucha apropiadas al marco de una sociedad de incipiente industrialización» (1978, p. 57). Asimismo, vale aclarar que «el movimiento obrero no fue sinónimo del movimiento sindical», ya que representaba un campo anterior y más amplio de sujetos y reivindicaciones, mientras que el sindicalismo fue un modelo de organización del movimiento obrero (Machuca, 2006, p. 79).

En 1905 se llevó a cabo un acontecimiento importante en la historia del movimiento obrero. Se celebró, por primera vez en el Perú, el 1° de mayo (Tejada, 1988, p. 185). «Allí se acordó iniciar una lucha común para conseguir la jornada de las ocho horas» (Sulmont, 1985, p. 19). Se produjeron varias huelgas, en 1904, 1906 y 1907, para lograr la jornada de ocho horas y aumento de sueldo que finalmente se consiguieron en 1919 (Cappelletti & Rama, 1990, p. XCIX). Los anarcosindicalistas asumieron la tarea de preparar a sus compañeros de trabajo para la acción revolucionaria: «Fueron esencialmente educadores e instruyeron con el ejemplo (Pareja, 1978, p. 52). Consideraban que la educación y la organización sindical iban de la mano para unificar y solidarizar a los obreros, y así convertirse en una fuerza capaz de enfrentar al capital. Como primer paso en la lucha común por la revolución social constituyeron sociedades obreras, sindicatos, escuelas y bibliotecas.

Otra muestra importante del anhelo de elevar el nivel intelectual de los trabajadores fueron las revistas y las veladas culturales, donde se intercalaba música, poesía y teatro populares. Las revistas tuvieron una función principal en el diseño y la difusión de las bases ideológicas de los grupos obreros. En estos espacios se impulsó la creación de las nuevas formas con que las que hicieron política. También sirvieron como un medio de comunicación entre ellos y se encargaron de la propagación de sus manifestaciones culturales. Siguiendo a Mabel Moraña, «La revista es casi siempre una empresa educativa-política y pedagógica, aunque más no sea por las maneras en que

organiza y filtra los relatos de identidad y traza vínculos» (2003, p. 68). Las revistas del movimiento obrero supieron conjugar esas tres características.

A continuación, se presenta una serie de publicaciones periódicas de estos grupos; sin embargo, no se han tomado en cuenta *El Radical* (1889), ni *La Integridad* (1889). Estas revistas fueron dirigidas por figuras centrales tanto a la actividad política como al quehacer literario que, pese a su posición ideológica, seguían formando parte de una élite cultural, promovidas por miembros de esta, como Manuel González Prada y Abelardo Gamarra (1852-1924). Por ejemplo, luego que González Prada empezara a escribir en *La Integridad*, esta pasó a ser el órgano del partido Unión Nacional que él mismo fundó en 1891.

- *Los Parias* (1904-1910). De principios anarquistas, estuvo dirigido por Pablo P. Astete y tuvo entre sus colaboradores a Sinesio Delgado, Samuel Velarde, José Manuel Marroquín, Antonio Torre, Carlos del Barzo y Manuel González Prada (ver Velázquez Castro en este volumen).

- *El Oprimido* (1907-1909) fue el semanario editado por el centro «1ero de mayo». Su comité editorial estuvo inicialmente compuesto por Manuel Caracciolo Lévano y su hijo Delfín Lévano, además de Romilio Quesada y Zevallos Agüero. A partir de 1908 se empezó a editar en la casa de los Lévano, calle Mapiri 424.

- *La Protesta* (1911-1926). Su primer director fue Francisco A. Loayza. *La Protesta* asumió la publicación de ideas anarcosindicalistas. Entre sus principales colaboradores se encuentran Delfín Lévano, Olinda Flora, Erasmo Roca y Juan Manuel Carreño[237].

Desde 1901 empiezan a surgir diversos centros culturales que agrupan a las organizaciones obreras. Uno de los más importantes es la ya mencionada federación de panaderos «Estrella del Perú». Esta había formado parte de la confederación de artesanos «Unión universal», a la vanguardia del movimiento a partir de 1919, su época de mayor apogeo. También existieron el «Centro socialista 1ero de mayo (1906-1908)», «Grupo literario humanidad» (1908), «Grupo literario de luchadores por la verdad» más conocido como «Grupo protesta» (1916-1926). Otro hecho importante, producto de estas asociaciones, fue la creación de diversas bibliotecas obreras. Entre estas destacan la Unificación obrera textil de Vitarte (1911), la Biblioteca obrera del Rímac (1920), la Biblioteca popular de la Federación de maestros y propietarios de taller (1920) y, finalmente, la Biblioteca obrera de la Federación obrera y zapateros del Rímac (1920) (Espino, 1984, p. 25).

3. El relato y la prosa

El Oprimido (1907-1909) y *La Protesta* (1911-1926) fueron los dos periódicos más importantes del movimiento obrero y representan la mayor fuente de información, tanto de su producción intelectual como de sus actividades culturales. En las páginas de ambas publicaciones se dieron a conocer gran cantidad de artículos de los diversos temas que le interesaban al movimiento. Uno de estos temas fue la prédica anticlerical en defensa de la libertad de acción de las mujeres. Por ejemplo, con un texto titulado «A ti mujer», Olinda Flora[238] se manifestaba en contra de la relación entre la Iglesia católica y la mujer de la época: «Deserta del templo ¡Oh! Hermana mía, compañera proletaria. Jamás la iglesia levantó a la mujer de su postración moral y material. La iglesia solo embrutece, esclaviza, deforma el carácter, eclipsa la razón […]» (*La Protesta, V*(54), Lima, marzo de 1917, citado en Machuca, 2006, p. 189). El anticlericalismo de la ideología anarquista había dado lugar a un proceso

de liberación de los preceptos religiosos sobre el comportamiento de las mujeres. En sus textos publicados en la prensa, las obreras ya no se concebían a sí mismas como sumisas y cristianas, más aún su campo de acción no estaba limitado al espacio doméstico.

Unos años después, en 1920, Manuel Caracciolo Lévano publicó también en *La Protesta*, un artículo firmado el 30 de marzo de 1919, titulado «El problema feminista», en respuesta a la afirmación de la escritora Elvira García y García sobre la mujer: «el eterno parásito, que todo lo consume sin ayudar en nada» (1908, p. 120). En su ensayo, Lévano hace una distinción de clase social y postula que esta afirmación solo puede ser atribuida a la mujer de clase media:

> Son las hijas de la clase media, ya de insignificante valer personal, que por ese prurito pretencioso del qué dirán, que se retraía del trabajo, que siempre se consideró como denigrante [...]. La mujer del bajo pueblo desde muy niña trabaja con sus padres. Ella, no solo desempeña los quehaceres de casa, no solo cuida de proveer el granero; no solo desjapa desterronea, destrozándose los pies y las manos (*VIII*(88), Lima, abril de 1920, citado en Lévano & Lévano, 2006, p. 170).

Como se puede apreciar en este extracto, si bien se reconoce a la mujer obrera como una trabajadora activa, permanece la idea de que lo doméstico es intrínseco a su género.

Entre sus colaboradores además de Olinda Flora, *La Protesta* anunció, en enero de 1916, la incorporación de Aura Roja[239]: «La camarada Aura Roja aparece desde hoy como una propagandista más del ideal libertario» (*V*(43), citada en Lévano & Lévano, 2006, p. 174). En 1923 apareció un artículo sin firma que señalaba al anarquismo como el único camino por seguir para lograr la libertad de la mujer:

> Que la mujer deje de ser un animal de carga, que deje también de depender del hombre, y que vaya con él por el camino de la libertad. Que no piense en el capitalismo y la política [...]. Que sean sindicalistas cuando trabajan y que sean anarquistas cuando se miren como personas. Que las mujeres no se dejen mandar ni explotar por los varones, ni por sus iguales en sexo. Que la historia no se repita (*XII*(114), Lima, mayo de 1923, citado en Lévano & Lévano, 2006, 174).

El movimiento obrero fue muy activo en la formación de centros de estudios o de difusión de actividades culturales. En 1908 se formó el «Centro de Estudios Sociales 1ero de Mayo», que funcionaba en la casa de Manuel Caracciolo Lévano, de lunes a viernes, de 8 a 10 de la noche. Invitaron a la gente a participar con las siguientes palabras: «Esperamos que todos los hombres de buena voluntad que quieran instruirse en la moderna Sociología acudan a nuestro local, como también, a los amantes de las ideas redentoras que deseen ayudarnos a hacer llevadera nuestra labor de regeneración humana». La carta de invitación estaba firmada por Delfín Lévano (*Los Parias*, *IV*(39), Lima, enero de 1908, citado en Lévano & Lévano, 2006, p. 489).

A su vez, se organizaban constantemente veladas literario-musicales. Por ejemplo, hubo una en honor a Manuel González Prada por la publicación de *Horas de Lucha* (1908). También en 1908, se organizó una velada literario-musical Pro-Paz Sudamericana en el Teatro Politeama. Gracias al programa, que se publicó el 12 de diciembre de 1908 en *El Oprimido*, podemos saber que empezó a las 8 de la noche y estuvo compuesta por cinco partes, en las que se combinaron música, teatro y disertaciones políticas. En la primera parte, la orquesta ejecutó el himno «Hijos del Pueblo». Se presentaron dos puestas en escena: la comedia *Los demonios del cuerpo* (1886), del autor español Miguel Echegaray (1848-1927), y una comedia de Leonidas Yerovi (1881-1917) titulada *La de cuatro mil* (1903). En las veladas participaban grupos de teatro conformados por los mismos trabajadores como el «Cuadro Filodramático Germinal» al que *La Protesta* describe de la siguiente manera: «Debe tenerse en cuenta que todos los del cuadro son modestos trabajadores que, en su afán

de llevar un rayo de luz a las conciencias adormecidas, hacen lo posible por portar a la escena lo real y vivido de la humanidad con sus contrastes sociales» (*IV*(32), Lima, agosto de 1914, citado en Lévano & Lévano, 20066, p. 499).

En 1909, el «Centro de Estudios Sociales 1ero de Mayo» consiguió un local más amplio donde armar una biblioteca. Esta mejora fue anunciada en *El Oprimido* de la siguiente manera: «El salón estará provisto de su correspondiente Biblioteca en la que, además de libros científicos y sociológicos de reputados autores, se encontrarán periódicos obreros de todas partes del mundo» («Casa del Pueblo», *El Oprimido*, *II*(33), Lima, 9 de enero de 1909, citado en Lévano & Lévano 2006, p. 493).

En 1918 se formó en la ciudad de Huacho, que en la época era un pueblo agrícola, el primer centro formado solo por mujeres luego de una «gira de propaganda» realizada por Delfín Lévano y Adalberto Fonkén. El 19 de abril de 1918 se inauguró el «Centro Femenino Luz y Libertad»: «[…]cuyo programa es hacer práctica la solidaridad entre el elemento femenino, elevar su condición moral, intelectual y económica, por medio de una educación racional, de la ilustración sociológica y la asociación» (El Corresponsal, «Desde Huacho», *La Protesta*, *VII*(66), Lima, junio de 1918, citado en Lévano & Lévano, 2006, p. 502).

3.1. El relato

Además de poesía, música y teatro, los obreros también escribieron narrativa. En enero de 1916 se publicó, en el número 43 de *La Protesta*, el cuento titulado «Noche de Navidad» (Cuento de realidades) dedicado a Aura Roja. El texto está firmado por Lirio del Monte, seudónimo que correspondía a Delfín Lévano (Lévano & Lévano, 2006, p. 75). El relato se inicia con el narrador leyendo en el periódico una noticia sobre el derrumbamiento de una mina que había causado la muerte de sus trabajadores: «Con los codos apoyados sobre mi burda mesa y mi cabeza caída sobre mi mano izquierda, leía ávidamente, a la débil luz de la lámpara que alumbra mi reducido cuarto, uno de los diarios locales de la tarde, informaba el derrumbamiento de una mina, sepultando entre sus escombros a decenas de trabajadores, obscuros creadores de riquezas que otros aprovechan» (2006, p. 557).

El narrador, a partir de su lectura, imagina el dolor de las familias de los mineros. Se conmueve al pensar en la desgracia de las viudas y en la orfandad de los niños que esperan en vano que sus padres sean rescatados sanos y salvos de los escombros. Por otro lado, le causa un fuerte enojo la forma en la que la noticia está redactada, sin ningún tipo de consideración o pesar por las víctimas del accidente. Si no por el contrario, el autor del artículo periodístico lamenta las pérdidas económicas que este accidente ha causado. «En su fría narración de los hechos, no había una frase de protesta contra los responsables de ese fatal accidente, previsto por el ingeniero de la compañía, a quien sus directores no hicieron caso por librarse de hacer un gasto que mermaba sus ganancias» (p. 557). El narrador continúa enfurecido contra el periódico y los periodistas, expresa que él está del lado de la gente. La noticia de los mineros le permite introducir el tema de la desigualdad desde el inicio del relato y criticar a la prensa hegemónica de la época. Para calmarse decide salir a dar un paseo: «loco, enardecidos mis ánimos, salí a la calle a respirar la tibia brisa de una noche veraniega» (p. 557). Al salir a caminar la enunciación del narrador lo convierte en un *flâneur* que recorre la ciudad para observar a la gente que se le atraviesa en el camino:

> En la calle, los pitos, las sonajas, las cornetas con sus desenfrenados sonidos que escuchaba a un paso, me hicieron recordar que era noche de Navidad. Algunos niños, bien trajeados, paseaban

> alegremente, conmemorando la fecha en que se dice nació el hijo de un supuesto dios que, sin ser materia, pudo engendrar en el óvulo de una mujer, imposible virgen después del parto (p. 558).

Es el afuera a través de los sonidos y la gente alrededor que le indica que es Navidad. A partir de aquí el narrador despliega un rol de observador. La imagen de los niños bien trajeados le permiten al narrador introducir la dicotomía que atraviesa todo el cuento. La primera y más importante es el contraste que establece entre los adinerados y los desposeídos. La otra contradicción que propone el relato es la causada por las prácticas religiosas y la hipocresía de las personas que las llevan a cabo. Así el narrador en su paseo llega a una iglesia y observa a la gente que acude al templo, su forma particular de mirar lo lleva a identificar distintos tipos sociales: «Las damas gazmoñas ingresaban ostentando su boato lujoso» (p. 559), «las gentes humildes con sus modestos trajes de telas ordinarias», «Los Juan tenorio, mozos mezcla de creyente y libidinoso» (p. 559).

Sigue su recorrido y decide entrar al templo para continuar con su reflexión. Se fija en las imágenes de los santos y las vírgenes. A partir de la detallada descripción del atuendo y las joyas que adornan las figuras realiza una severa crítica a la cantidad de oro y lujos que son gastados en seres inertes que bien podrían haber sido utilizados para alimentar a muchos niños pobres. Este retrato sobre el lujo innecesario le abre la posibilidad de plantear una nueva dicotomía entre la decoración de los templos y los valores que proclama el cristianismo. En ese sentido, al poner en evidencia estas contradicciones de la Iglesia el narrador la posiciona en la orilla opuesta a la de sus lectores pertenecientes a las clases populares.

Ser un *flâneur* en Navidad le ofrece al narrador una gran cantidad de material para fundamentar su posición anticlerical. A partir de la decoración señala que el simbolismo católico es un simbolismo que también está presente en otras religiones. «¡Cómo acudió a mi mente el origen y evolución histórica de las religiones!» (p. 559). Aquí hace una larga digresión para rememorar el origen del mundo y de distintas religiones, empieza por hacer referencia a la teoría del bing bang. Luego explica cómo las historias del origen del mundo de muchas religiones son todas parecidas. Nombra a Osiris e Isis, al dios Ea, o al dios Bell y subraya cómo estos dioses crean el mundo de forma muy similar al dios cristiano.

El narrador de este relato manifiesta desde las primeras líneas los valores que le interesa defender. Se presenta como alguien preocupado por el contexto social en el que vive. Hace explícitos sus amplios conocimientos de historia de las religiones y sus críticas a la religión católica. En el mismo sentido crítico, se refiere a los mártires de la ciencia. Deja de observar a su alrededor para recordar las múltiples muertes que ha causado la religión católica por querer imponer su modo de pensamiento, hasta que se encuentra en el templo a una anciana mendiga: «Una nueva súplica de la anciana mendiga en una sociedad donde los productos alimenticios sobran y se pudren en graneros y mercados, sacome de mi meditación y abandoné el templo sumamente contrariado» (p. 560). El cuento termina con una reflexión sobre la importancia de la labor política del narrador luego de lo observado en el recorrido por las iglesias: «Y al ver desfilar por los templos a los rutinarios, recobré mayores energías para la gran labor que contra el tradicionalismo mitológico, debemos emprender los innovadores, los iconoclastas, los amantes de la Anarquía que agitamos nuestra bandera sin dios ni amo» (p. 561). Este relato se basa en la observación del narrador para retratar primero la realidad social y económica. Segundo, para disertar sobre los efectos negativos de la religión católica en la humanidad. La forma en la que se articulan estas explicaciones revela la intención pedagógica de esta historia. Donde la ficción es un canal para informar a los lectores y lectoras sobre los temas que les afectan directamente como miembros de las clases populares; el abuso de poder (el accidente en la mina) y los engaños del catolicismo.

«El hombre malo» es otro cuento escrito por Delfín Lévano y también firmado con su seudónimo Lirio del Monte publicado en *La Protesta*, número 62, en febrero de 1918. Es un relato contado en primera persona en que el narrador es solo un observador de su vecino Tito, al que describe como un hombre alto, fornido y de ojos azules. Las madres de familia del solar en el que vivían le habían apodado el hombre malo y los niños le temían porque siempre iba vestido de negro con un sombrero de copa ancha y un bastón, lo que le daba un mayor halo de misterio. Ese halo de misterio provocó aún más interés por indagar en su vida:

> Nadie visitaba su cuarto, pero el vecindario, siempre trata de averiguarlo todo, había descubierto que «el hombre malo» tenía en su cuarto numerosos libros y periódicos, leía y escribía en las noches, y a veces el alba del día siguiente le sorprendía leyendo un libro o escribiendo algunas cuartillas. Estas noticias despertaron en mí, deseos de trabar amistad con mi extraño vecino (p. 562).

Desde el inicio del relato se establece que Tito es un hombre culto y estudioso, su personalidad intelectual motiva al narrador a acercarse a su vecino. Por otro lado, el narrador se describe a sí mismo como un obrero sin trabajo que, al estar un día caminando, encuentra a Tito dando un discurso rodeado de un grupo de trabajadores de una fábrica textil. «El hombre malo» empieza su discurso increpándole a los trabajadores su sumisión a los empresarios, un tema que va a ser constante en su producción cultural, como veremos líneas después: «¿Qué sois vosotros? Débiles quillapos que flotaís a merced de las desmedidas ambiciones de los señores del industrialismo, os agitáis a voluntad de los caciques de las bandas políticas y sois juguetes de los mangoneadores de la república, creeís a pies juntillas en los sofismas y las mistificaciones que propalan los curas [...]» (p. 562). Aquí Tito les llama la atención por fiarse de lo instaurado por los empresarios, los políticos y los curas, los tres poderes a los que el anarquismo les hacía frente. La operación que realiza Tito, en ese sentido, resuena con lo trabajado por Thompson. El lugar de la enunciación del «hombre malo» es el de la conciencia obrera de clase y, en el juego dialógico con su audiencia, la interpela a partir de su experiencia, a adquirir conciencia de clase. Esta operación retórica recae en el contraste entre las conductas serviles de los trabajadores, a quienes llama «débiles quillapos» y «juguetes», y los intereses de la clase dirigente, es decir «los señores del industrialismo», «los caciques de las bandas políticas», «la república» y «los curas».

El argumento del cuento es el largo discurso de Tito en el que explica qué es el anarquismo y las causas que defiende. Este discurso es interrumpido por varios personajes que le hacen preguntas o quieren rebatir sus afirmaciones. La primera pregunta se la hace una mujer muy joven a la que «el hombre malo» responde: «La respuesta rotunda, valiente y afirmativa de Tito, no se hizo esperar. Sí soy anarquista, dijo. No estoy conforme con el actual estado de las cosas y me he rebelado» (p. 563). Luego de su revelación de intenciones Tito empieza a señalar el abuso que sufren los obreros por parte de los empresarios, hasta que uno de sus oyentes le hace otra pregunta: «Un obrero algo indignado exclamó: “Ustedes odian a los que nos dan trabajo, a los que de algún modo nos proporcionan los medios de vida, además dicen que ustedes odian a los ricos porque no podéis ser tales”» (p. 564). Tito responde explicando que lo que ellos buscan con la anarquía es la igualdad de condiciones económicas:

> Y el hombre lleno de dulzura y benevolencia repuso: «La anarquía no es doctrina de odio, sino de justicia y armonía. Amamos la Verdad, adoramos la Belleza; queremos la igualdad de condiciones económicas en el hombre y la mujer, nuestro ideal se contrista con las penurias y angustias de los desposeídos de todo bienestar, se horroriza de los malos que, siendo producto de las oprobiosas instituciones vigentes, afligen y subyugan a la mayoría humana» (p. 564).

Tito es descrito por el narrador como alguien muy calmado y articulado que responde a las preguntas que le hacen de manera firme y considerada. De esta forma el personaje de Tito funge de profesor de la gente que se encuentra en su camino. Esta dinámica pregunta-respuesta que propone el relato permite, por un lado, elaborar en qué consiste el pensamiento anarquista, por el otro, denunciar los ataques que los trabajadores organizados reciben. Por ejemplo, más adelante en el relato, un niño le comenta que su padre le ha dicho que los anarquistas no quieren que exista la gente rica. «Tito en oratoria calmosa y suave, casi apenada exclamó: ¡Pobres creyentes en las difamaciones y engañifas de los escritores mercenarios que adulan y defienden a las clases directoras!» (p. 564).

El relato muestra una clara intención instructiva en la que la acción radica en un largo discurso en que el personaje principal ofrece extensas explicaciones sobre la causa anarquista. Cada cuestionamiento de los personajes encarna las dudas y las desconfianzas comunes dentro del grupo de trabajadores que no simpatizaban con el movimiento. En este relato, y de una forma muy similar al anterior, aparece una crítica a la prensa, a quienes se acusa de estar en favor de los empresarios. Algo que vale la pena resaltar es cómo en ambos relatos los personajes son hombres cultos e informados. En el primer relato se destaca el gran manejo de historia de las religiones del protagonista. En el segundo relato se subraya la capacidad oratoria de Tito. El marco de la ficción le permite a Delfín Lévano explicar de forma sencilla y didáctica los valores que defiende el anarquismo. Dado que estos relatos fueron publicados en *La Protesta*, el periódico del movimiento obrero, son una muestra más de cómo se buscaba educar a la gente en la causa a través de la literatura.

4. La poesía y Lírica

El cancionero escondido del Centro Obrero salió publicado en 1998. El Centro condensa la mayor parte del trabajo cultural del movimiento obrero. Manuel Caracciolo Lévano (1863-1936), Delfín Lévano (1885-1941) y César Lévano (1926-2019), además de ser abuelo, padre e hijo, son tres de las figuras más importantes del movimiento obrero en Lima. El abuelo y el padre encabezaron algunas de las luchas sociales más intensas de inicios del siglo XX, y es el nieto, César Lévano, quien realiza este trabajo de recopilación del Centro. El cuaderno de música del Centro Musical Obrero es la muestra más significativa del trabajo cultural de este sector y su vínculo directo con la gente. Una circunstancia fundamental para la cohesión de este grupo fue la lucha por la jornada de las ocho horas, lograda gracias a un paro general que inmovilizó Lima y Callao entre el 13 y el 15 de enero de 1919. Casi cuatro años después nació el Centro Musical Obrero, destinado a la ejecución de piezas en fiestas y reuniones de sindicatos e instituciones de pensamiento afines. El Centro fue fundado el 11 de noviembre de 1922 y promovía las ideas anarquistas, de gran arraigo en los dirigentes de la época. De acuerdo con Lévano, el cancionero del Centro resalta por la diversidad de estilos musicales que se escuchaba y producía en la época, entre los que se encontraron operetas, piezas de jazz, valses, tangos, himnos, pasodobles, una polca, una habanera, una mazurca y tres canciones francesas (Lévano, 1998 p. 13). El Centro tuvo gran impacto en el medio. Sus principales actuaciones ocurrieron en los barrios de El Cercado, la Victoria, Barrios Altos y el Rímac, zonas de alta densidad demográfica y musical (Lima contaba en 1920 con 200 000 habitantes). Pero, debido a la dictadura instaurada por el gobierno de Augusto B. Leguía a partir de 1919, muchos de los dirigentes del Centro Obrero fueron encarcelados y perseguidos, lo cual ocasionó su clausura definitiva en 1924.

La poesía tuvo un papel muy importante en la difusión del pensamiento anarquista y fue el género más practicado. Sin embargo, ha sido dejada de lado en las antologías o recopilaciones generales de poesía en el Perú, dado el conjunto de valores constituidos por el canon nacional que estos no han promovido una lectura de mente abierta de estas producciones. Las características de la producción lírica de los obreros están determinadas por sus objetivos de lucha y la vocación didáctica de su accionar. En sus textos buscan motivar el ejercicio de libertad de los trabajadores. Un buen ejemplo de estas características es el poema de Delfín Lévano titulado «El perseguido»:

> Yo tengo del pueblo
> sus grandes amores,
> del indio yo siento sus grandes dolores,
> yo soy un rebelde,
> al yugo burgués.
> Yo busco al hermano
> que sufre paciente, suavizo sus penas,
> su vida doliente
> llevando a su alma
> un rayo de luz.
> Yo soy el perseguido
> por hombres malvados
> porque llevo en mis pechos
> ideales sagrados
> porque voy por la tierra
> sembrando el amor.
> No espere al tirano
> que caiga rendido
> que deje al hermano
> que yace oprimido de mí solo espere
> mi gran maldición
>
> (*La Protesta*, *VIII*(84), primera quincena, enero de 1920, citado en Lévano & Lévano, 2006, p. 64).

A su vez, y debido a la procedencia social de quienes conformaban el canon, estas producciones nunca se integraron al circuito literario dominante, sino que más bien crearon su propio sistema de difusión alternativo en las publicaciones periódicas de sus asociaciones. Estos poemas fueron leídos en las veladas literarias de los centros culturales obreros, y luego publicados en sus periódicos. Por ejemplo, como se señala en *La utopía libertaria* (2006) el Centro de Estudios Sociales «1ero de Mayo» contaba con una biblioteca en la que se encontraban periódicos obreros no solo del Perú sino del mundo (p. 493).

Uno de los pocos estudios que visibiliza a estos autores anónimos es el libro la *La lira rebelde proletaria* de Gonzalo Espino. Publicado en 1984, presenta un listado de poetas nada pequeño: J. Enrique Castañeda, Pietro Ferrari, Manuel Caracciolo Lévano, Delfín Lévano, Francisco A. Loayza y Arturo Sabroso. Se conoce que muchos de estos poetas utilizaron diversos seudónimos, los que se han podido identificar son los de Manuel Caracciolo Lévano y Delfín Lévano. Lévano padre firmaba muchas veces como M. Chumpitás y Comnavelich, mientras que Delfín circulaba sus poemas bajo el seudónimo de Lirio del Monte y Lirio del Valle. En su texto, Espino establece que la lucha social es el principal motor para la producción literaria y musical de los obreros. «Los trabajadores,

buscando salir de su situación de explotación y miseria, avanzan en la formación de una conciencia proletaria y en este proceso, como elemento intrínseco e indispensable, realizan una intensa acción cultural» (1984, p. 23). Además, el autor hace una propuesta de lectura e identifica en su estudio una serie de rasgos de estilo en la poesía obrera, entre los que destacan, la explicitud de las imágenes que propone, la constatación de una situación social propia y la existencia de un yo poético colectivo (pp. 43-46).

Además de las poetas Aura Roja y Olinda Flora, encontramos que la poeta argentina Herminia Brumana, quien era muy cercana al movimiento socialista de su país, publicó uno de sus poemas en *La Protesta*, en 1918. Aparte de los periódicos en los cuales aparecen representados estos autores, la otra forma de manifestación de estos grupos fueron los cancioneros libertarios, textos en los que se adaptó la poesía a la música. De ellos los más importantes son: *Plumas de Rebeldía* (1918), *Cortos de pueblo* (1921) y *La lira rebelde proletaria*. En el libro de Espino también se encuentran recopiladas varias letras de canciones que fueron publicadas originalmente en *La lira rebelde proletaria* y *Cantos del pueblo*. En la parte superior de cada uno de estos textos se encuentra indicada la música que debe acompañar la canción. Por ejemplo, la canción «La obrera» es una polka con música de «La Gitanilla» (Espino, 1984, p. 78). Dentro de este afán de difundir el ideario obrero entre la gente se crearon, además, grupos musicales como el Cuadro Filarmónico Gremial (1914), el Coro Obrero (1918) y el Centro Musical Obrero (1922-1924)[240].

En líneas generales los temas presentes en la poesía obrera son la denuncia de la opresión y la pobreza en la que viven los obreros por el abuso de poder de los industriales. La mayoría de los poemas presentan ritmo y métrica, lo cual demuestra el gran manejo del lenguaje que tenían los obreros, además del amplio conocimiento de las formas poéticas clásicas. A continuación, se presentará el análisis detallado de dos poemas que aparecieron en la antología elaborada por Gonzalo Espino.

El poema titulado «La hija del obrero», de Miguel A. Pasquale, publicado en *La idea libre* el 19 de octubre de 1901 (1984, p. 87), está compuesto por dos estrofas iniciales de cuatro versos y dos estrofas finales de tres versos. El poema presenta una voz poética que puede observar todo lo que sucede a su alrededor. Aborda el tema de la pobreza personificada en una niña que se ve obligada a salir a pedir limosna para sobrevivir. El poema señala la precariedad encarnada en el cuerpo de la pequeña al describir su apariencia física: el dolor en su rostro demacrado por el hambre y su voz angustiada. La niña está sola en la calle pidiendo limosna: «Por caridad, señor, clamó angustiada, / tenedme compasión; agonizante / se halla mi padre anciano, en este instante, / y no hay lumbre ni pan en mi morada». En estos versos se retrata la situación de desesperación en la que se encuentra la hija del obrero porque su padre está enfermo.

El poema titulado «Protesto», de Joaquín Dicenta, fue publicado en *La Protesta* en abril de 1916 (1984, p. 99). Este es un poema de 35 versos y propone un símil entre el perro y el ser humano que se va desarrollando a medida que se suceden los versos. Desde el inicio la voz poética muestra la rabia que le produce el elogio a la fidelidad del perro a su amo. El poema presenta el tema de la sumisión y cuestiona que esta sea buena práctica para la vida tanto de los perros como de los seres humanos. A mitad del texto, el poema denuncia la cobardía de los perros maltratados al no rebelarse contra sus amos, y la extrapola a los seres humanos que continúan fieles al amo a pesar de los abusos; aquí el símil llega su punto más alto. Ya cerca al final, el perro y el ser humano son sujetos indistintos en relación a los abusos de la autoridad: «Por lamer y besar manos / cuando ellos lo tratan mal / llevan los perros bozal, / tienen los hombres tiranos, / y sufren la triste pena/de mirarse reducidos/a vivir dando ladridos / atados a una cadena (p. 99). El poema cierra con una fuerte crítica

a quienes son sumisos a la autoridad, incluso cuando abusan de ellos. Al colocar la sumisión y el abuso que sufre el perro en el mismo nivel que el ser humano, el discurso literario busca provocar la rabia y llamar a la acción política contra los tiranos para evitar quedar paralizados por el yugo de la autoridad representado en la cadena y el bozal. Un aspecto recurrente en el desarrollo de estos poemas es la apelación a una conciencia de clase. Para ello, un recurso usado es el contraste entre dos posiciones, el amo y el perro en este caso, como analogía al antagonismo entre dominantes y dominados. La experiencia de clase es usualmente retratada en sus aspectos de contacto con la clase alta, en conductas sumisas como «lamer y besar manos», llevar «bozal» o estar «atados a una cadena», mientras que la conciencia de clase emerge como rechazo a esa experiencia, y clama a la libertad universal y natural del ser humano.

El poema titulado «No cantes», de Santiago Oyolo, fue publicado en *La Protesta* en octubre de 1919. Es un poema corto compuesto por cuatro estrofas, las dos primeras de cuatro versos y las dos últimas de tres versos. La voz poética se dirige a un niño a quien le pide no cantar «somos libres» haciendo referencia al himno nacional. El yo poético revela que él mismo siendo niño cantaba «somos libres» y creía en la letra de la canción, mas de adulto se dio cuenta de que los valores que enarbolaba el himno no existían en su realidad: «No cantes «somos libres»… Te diré buen niño, profanando tu inocencia, (1984, p. 100). La voz poética enuncia dos colectividades una general: los peruanos y peruanas que cantan el himno y otra que no se considera representada en la letra del mismo. En la siguiente estrofa señala que no son tiempos para cantar el himno, que es mejor esperar a que lleguen los días de verdadera liberación: «Guarda el himno de santas melodías, / que por hoy me lastima el corazón. / Guárdalo para otros días» (p. 100). Se aprecia el dolor, la decepción, que le causa a la voz poética el tiempo en el que habita. El poema explora el tema de la libertad, asimismo, denuncia que los trabajadores siguen ocupando el lugar de esclavos durante la república, de ahí la falacia que significa cantar «somos libres». En ese sentido, el poema expresa que la colectividad de los trabajadores no está incluida en la nación, dado que sus condiciones de vida no se condicen con la letra del himno nacional. Uno de los principales símbolos patrios no incluye su realidad, aún así, la voz poética manifiesta cierta esperanza en que las circunstancias se transformen.

Una de las características de la literatura obrera es funcionar como una herramienta discursiva que confronta a su colectividad con lo establecido, para llevar a los lectores a una reflexión crítica sobre sus condiciones de vida. En estos poemas se denuncian dos circunstancias a través de voces de dolor, rabia y decepción. Por un lado, la situación social de abuso y abandono en la que se encuentran los obreros por culpa de quienes detentan el poder. Por el otro, se hace un llamado a la acción política para revertir la situación. Tanto en la poesía como en la narrativa elaboran los temas cercanos a su causa, así cuestionan el discurso hegemónico encarnado en el Estado, la clase empresarial, la Iglesia y la prensa, además de dar cuenta de su amplio conocimiento para reflexionar críticamente y actuar contra el abuso que les rodea.

En los sistemas literarios nacionales, los criterios empleados para establecer el valor estético de un texto están en conjunción con las estructuras hegemónicas de la sociedad. Es a raíz de ello que la narrativa y lírica obreras, a pesar de su vasta producción, no fueron incorporadas o rescatadas para el canon literario, a través de compilaciones, antologías o reimpresiones. En ese sentido, como señala Marie-Louise Pratt, «los textos escritos por miembros de grupos sociales subordinados o marginados, leídos según los códigos hegemónicos parecerán carecer de una calidad que justifique su inclusión» (2000, p. 71). Esta posición de lectura ha marcado la discriminación académica; al mismo tiempo, ha pesado sobre la producción cultural hecha por las agrupaciones obreras y explica

la ausencia de investigaciones sobre estos textos desde los estudios literarios —este no es el caso de las ciencias sociales—.

5. Algunos apuntes para concluir

El grupo social obrero sufrió varias transformaciones a lo largo de los años desde finales del siglo XIX, cuando los límites entre artesano y obrero no estaban muy determinados, hasta la tercera década del siglo XX, cuando se conformó un movimiento obrero y sindical organizado. Entrado el siglo XX se empezó a definir una identidad obrera propia bajo el influjo de ideas anarquistas y socialistas. Los trabajadores se organizaron para luchar por sus derechos laborales y lograron conquistas significativas. Estas luchas, por su parte, dieron pie a la creación a una serie de iniciativas culturales y educativas (publicaciones periódicas, centros culturales, bibliotecas, entre otras). En este trabajo he ofrecido un pequeño repaso de las más resaltantes.

Por su parte, la prensa obrera cumplió un papel central para la organización del movimiento. Asimismo, fue un vehículo difusor de proyectos intelectuales, literarios y artísticos. Existe una gran cantidad de producción literaria obrera desperdigada en revistas y periódicos, los cuales fueron el soporte material que permitió su circulación. No obstante, es poca la investigación que se ha hecho en torno a estas publicaciones. La temática de su producción literaria se centra en defender los derechos de los trabajadores, denunciar los abusos de los empresarios, señalar las falencias de la Iglesia católica y destacar al obrero como un sujeto interesado en su realidad social y con gran bagaje cultural. Manuel Caracciolo Lévano y Delfín Lévano son los nombres más reconocidos de estas iniciativas literarias, pero existen muchos más escritores. Por nombrar algunas, aún queda pendiente por investigar a las mujeres que escribían detrás de los seudónimos de Aura Roja y Olinda Flora.

En este artículo he abordado exclusivamente la literatura obrera, concebida como aquella literatura producida por y para obreros. Esta demarcación, si bien porosa, sirvió como un intento de rescate de las voces silenciadas, con el fin de abordar a los obreros como sujetos literarios capaces de enunciar y enunciarse, en sintonía con los proyectos de la «historia desde abajo» propuesta por la historiografía social británica. Los obreros organizados realizaron una amplia producción cultural y utilizaron tanto el relato, como la poesía, como herramientas políticas para dar a conocer las posturas que defendían frente al abuso y la explotación. En estas obras se puede notar el uso de las formas literarias, con un profundo conocimiento de las reglas de la lírica y la narrativa, mientras que gran parte de su contenido expresaba ideas y propuestas a favor de un cambio social en el Perú.

Referencias

Basadre, Jorge (1983). *Historia de la República del Perú 1822-1933*. Tomo V. Lima: Editorial Universitaria.

Cappelletti, Ángel & Carlos Rama (1990). *El anarquismo en América Latina*. Caracas: Ayacucho.

Del Castillo Morán, Miguel Ángel (1999). Fuentes históricas para el estudio del anarquismo en el Perú, 1890-1930. *Diálogos*, 1, 153-161.

Espino, Gonzalo (1984). *La lira rebelde proletaria: Estudio y antología de la poesía obrera anarquista, 1900-1926*. Lima: Tarea.

Freyre de Jaimes, Carolina (1873). Columna «Revista de Lima». *La Patria*, 472, 11 de enero.

García-Bryce, Iñigo L. (2008). *República con ciudadanos: Los artesanos de Lima, 1821-1879*. Traducido por Javier Flores Espinoza. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

García y García, Elvira (1908). *Tendencias de la educación femenina: correspondientes a la misión social que debe llenar la mujer en América*. Lima: Imp. Nacional de Federico Barrionuevo.

González Prada, Manuel (1976). *Páginas libres; Horas de lucha*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Lévano, Manuel Caracciolo & Delfín Lévano (2006). *La utopía libertaria en el Perú. Manuel y Delfín Lévano. Obra completa.* Compilado por César Lévano y Luis Tejada. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Lévano La Rosa, Edmundo (1998). *Un cancionero escondido. Historia y música del Centro musical Obrero de Lima: 1922-1924*. En I Convocatoria Nacional «José María Arguedas». Avances de Investigación-Música. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Lévano, César (2006). ¡La biografía de un rebelde! Manuel Caracciolo Lévano. En Manuel Caracciolo Lévano y Delfín Lévano, *La utopía libertaria en el Perú. Manuel y Delfín Lévano. Obra completa.* Compilado por César Lévano y Luis Tejada. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Machuca Castillo, Gabriela (2006). La *tinta, el pensamiento y las manos. La prensa popular anarquista, anarcosindicalista y obrera-sindical en Lima 1900-1930*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

Matto de Turner, Clorinda (1909). *Cuatro conferencias sobre América del Sur*. Buenos Aires: Impr. de J.A. Alsina. http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/19106214.html

Moraña, Mabel (2003). Revistas culturales y mediación letrada en América Latina. *Outra Travessia, 40*(1), 67-74.

Panfichi, Aldo & Portocarrero Suárez, Felipe (2004). *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Universidad del Pacífico.

Pareja Pflucker, Piedad (1978). *Anarquismo y sindicalismo en el Perú (1904-1929)*. Lima: Rikchay Perú.

Pratt, Mary Louise (2000). «No me interrumpas»: las mujeres y el ensayo latinoamericano. Traducido por Gabriela Cano. *Debate Feminista, 21*, 70-88.

Rancière, Jacques (2010). *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Traducido por Enrique Bernini y Enrique Biondini. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rohner, Fred (2016). «La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares. Estrategias de representación y de negociación en la consolidación del vals popular limeño. (1885-1930)» (tesis de doctorado). Université Rennes 2.

Stein, Steve (1986). *Lima obrera, 1900-1930*. Tomo 1. Lima: El Virrey.

Sulmont, Denis (1985). *El movimiento obrero peruano (1890-1980): reseña histórica*. Lima: Tarea.

Tejada, Luis (1988). *La cuestión del pan: El anarcosindicalismo en el Perú, 1880-1919*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Thompson, Edward Palmer (1989). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Barcelona: Crítica.

[232] Esta periodización está determinada por el surgimiento del periódico *El Obrero* (1875-1877) y por el fin de *La Protesta* (1911-1926).

[233] Para Thompson, la experiencia de clase no constituye automáticamente una conciencia de clase. Sin embargo, la primera es el requisito ineludible para la segunda. En otras palabras, escritores solidarizados e identificados con los intereses y demandas del movimiento obrero, pero provenientes de otros estratos sociales, no se podrían vincular con la clase obrera a partir de una experiencia de clase compartida, pero sí a través de otros recursos y conexiones, como la ideología.

[234] Manuel Caracciolo Lévano (Lima, 1863-1936). Fue uno de los principales líderes del movimiento sindical en el Perú, impulsó la lucha por las ocho horas. Fue dirigente de la Federación de Obreros Panaderos «Estrella del Perú». Cabe aclarar que Caracciolo es su segundo nombre.

[235] Para una explicación sobre cómo la capital no fue siempre urbana ver Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero Suárez, 1995.

[236] Salvo una pequeña nota periodística en la revista *Caretas* no he encontrado ninguna mención a este libro en la prensa de circulación nacional. Tampoco se han encontrado reseñas académicas o estudios en revistas especializadas. Este libro solo ha sido reseñado por un par de sitios web anarquistas.

[237] Para mayores referencias sobre los periódicos obreros consultar Del Castillo Morán, 1999.

[238] Olinda Flora es autora de varios artículos publicados en *La Protesta*. Se desconoce si este era su verdadero nombre o era un seudónimo.

[239] Aura Roja es un seudónimo, pero se desconoce a quién pertenecía. Se puede asumir que fue alguien muy cercana a Delfín Lévano porque él le dedica el cuento «Noche de Navidad».

[240] Para mayor información acerca del tema consultar Rohner, 2016.

Cronología

1770

Fundación del Convictorio de San Carlos, bajo el rectorado de Toribio Rodríguez de Mendoza (1750-1825). San Carlos se caracterizó por la reforma ilustrada de la educación para entrenar a la élite intelectual en la exposición y la confrontación razonada de ideas. Décadas después, allí se formaron los bohemios del romanticismo peruano.

1780

Rebelión de José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II (1738-1781), en la región del Cusco, en oposición al abuso de los corregidores y el cobro indebido del tributo indígena. Aunque logró la adhesión de muchos indígenas, mestizos y algunos criollos, fue derrotado por las fuerzas realistas en 1781.

1781

José Baquíjano y Carrillo (1751-1817), catedrático de la Universidad de San Marcos, pronuncia un discurso por el recibimiento del virrey Jáuregui en el claustro universitario. En su elogio inserta una tonalidad polémica y recoge las aspiraciones criollas de reconocimiento.

1789

A la crisis colonial, al pensamiento autonomista americano y a las fuerzas sociales locales que cuestionaban el dominio español, se suma como factor de desestabilización política en el Perú el efecto que tuvo el estallido de la Revolución francesa en la América colonial.

1790

Creación de la Sociedad de Amantes del País, la cual publicó el *Mercurio Peruano* entre 1790 y 1795. Sus páginas dan cuenta de una variedad de discursos, tales como planes de comercio, cálculos mineros, descripciones geográficas, críticas sociales, entre las que destacan las críticas a los modelos hegemónicos de feminidad y masculinidad, y recuentos históricos. El *Mercurio Peruano* está lleno de alabanzas a la riqueza vegetal, animal y mineral del Perú.

1799

Se publica póstumamente la *Carta a los españoles americanos,* de Juan Pablo Viscardo y Guzmán (1748-1798), primera llamada pública a favor de la independencia hispanoamericana.

1806

Hipólito Unanue (1755-1833) emprende en «Observaciones sobre el clima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre» una reivindicación de los americanos frente a las acusaciones de pensadores europeos que sostenían la inferioridad del continente americano.

1808

Invasión napoleónica de la península ibérica con subsiguiente crisis del trono por las abdicaciones de Carlos IV y Fernando VII en el mismo año.

1809

Circula en Chuquisaca (Bolivia) el *Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos*, de posible autoría de Bernardo de Monteagudo (1789-1825). La obra fue escrita en la atmósfera de la revolución de 1809 y es considerada como el primer grito libertario de América.

1810

Se instalan en España las Cortes de Cádiz, asamblea constituyente que promulga en 1812 una Constitución de carácter liberal que otorga beneficios a los criollos e indios. Las Cortes también tuvieron representación de las colonias; entre los diputados peruanos destacaron Morales Rivero, Navarrete, Duárez, Olmedo, Feliú, Ostolaza, entre otros.

Se inician los procesos de independencia en México, Argentina, Chile y Venezuela.

1814

Fernando VII (1784-1833) suspende la Constitución de 1812, disuelve las cortes y persigue a los liberales, con lo cual restaura el absolutismo en España.

1815

Simón Bolívar (1783-1830) escribe su Carta de Jamaica en la que plasma la imagen del vacío letrado en América, justifica la rebelión de los criollos y hace un llamado a continuar la lucha por la independencia.

En la batalla de Umachiri, en el marco de la rebelión de Mateo Pumacahua (1740-1815), muere Mariano Melgar (1791-1815). Sus «yaravíes» muestran la hibridación de los registros culturales que entran en contacto en la zona andina. El yaraví presenta versos cortos, a veces de cinco sílabas y de verso libre. También destacan sus fábulas, en las que aparecen temas políticos como la tiranía, la libertad, la opresión, la discordia. Melgar inaugura la imagen recurrente en la literatura peruana del soldado poeta.

1816

Vicente Pazos Kanki (1779-1852) publica, en *La Crónica Argentina,* sus editoriales en los que ridiculiza la propuesta de Manuel Belgrano de coronar a un descendiente de los Incas como monarca de la Argentina.

1817

Manuel Lorenzo de Vidaurre (1773-1842) publica sus *Memorias sobre la pacificación de la América meridional*, en las que advierte al virrey de la necesidad de reformas si desea mantener la paz en las colonias americanas. Aunque dedica a Simón Bolívar su versión ampliada de *Plan del Perú* (1823), que fue escrita mayoritariamente en 1810, pasó a criticarlo duramente cuando el «Libertador» se trocó en «Dictador». En 1839 publica *Vidaurre contra Vidaurre*, obra autobiográfica de madurez en la cual se retracta de las ideas liberales y anticatólicas que adhirió en sus años juveniles.

1821

Meses después de su desembarco en Paracas y Huacho, la Expedición Libertadora de José de San Martín (1778-1850) ingresa a Lima y este proclama la Independencia del Perú el 28 de julio en la Plaza Mayor. Establece un gobierno provisorio bajo el título de Protector.

1822

José Faustino Sánchez Carrión (1787-1825) funda la revista *La Abeja Republicana*, que dura hasta 1823. En ella publica una serie de cartas bajo el seudónimo «El Solitario de Sayán», en las que impugna la forma monárquica de gobierno propugnada por San Martín para el Perú y aboga por las ventajas del sistema republicano.

1823

Simón Bolívar (1783-1830) desembarca en Lima y le son conferidos todos los poderes como Jefe Supremo de la República para proseguir la Guerra de Independencia. Su gobierno dura hasta 1826, cuando fracasa su proyecto para erigirse como Presidente Vitalicio.

Se promulga la primera Constitución Política de la República Peruana, de tendencia liberal. Esta no llegó a regir, pues fue suspendida en todos sus artículos para no obstaculizar la labor del libertador Bolívar.

1824

Se libra en la Pampa de Quinua la Batalla de Ayacucho entre fuerzas independentistas y realistas. Con la victoria de los patriotas, se consolida la independencia del Perú.

1825

Juan Bautista Túpac Amaru (1747-1827), uno de los pocos miembros de esa estirpe que sobrevivió a la represión colonial, escribe en Buenos Aires sus memorias bajo el título de *El dilatado cautiverio bajo del gobierno español de Juan Bautista Tupamaru, 5to nieto del último emperador del Perú.*

1826

Andrés de Santa Cruz (1792-1865) es designado por Bolívar como Presidente de la Junta de Gobierno del Perú hasta 1827. Más tarde será Presidente de Bolivia (1829-1839) y Supremo Protector de la Confederación Perú-Bolviana (1836-1839).

El ecuatoriano José Joaquín Olmedo (1780-1847) compone su *Canto a Bolívar*, en el que produce la cartografía simbólica de un espacio patrio-continental que se extiende a varias formaciones culturales y geográficas de Hispanoamérica. Por otra parte, exalta al Libertador con una retórica muy similar a la que había usado anteriormente a favor del virrey Abascal.

1829

Agustín Gamarra (1785-1841) asume la presidencia del Perú. Terminará su gobierno en 1833 y tendrá un segundo periodo (1839-1841).

1830

Felipe Pardo y Aliaga (1806-1869) estrena su obra teatral *Frutos de la educación.* En 1833 presentará la obra *Una huérfana en Chorrillos.*

1835

Toma el poder Felipe Santiago Salaverry (1806-1836). Se opuso a la Confederación Perú-Boliviana y fue derrotado por Andrés de Santa Cruz (1792-1865), quien ordenó su fusilamiento.

1836

Se constituye la Confederación Perú-Boliviana, bajo el mando supremo del mariscal Andrés de Santa Cruz. La Confederación tendría una existencia de tres años y fue disuelta en 1839 por Agustín Gamarra. Fue rechazada por los limeños criollos, como Pardo y Aliaga, en alianza con los chilenos.

1839

Los empresarios Manuel Amunátegui y Alejandro Villota fundan el diario *El Comercio*, que su publica hasta el día de hoy. En 1875 Amunátegui cede sus derechos a José Antonio Miró Quesada.

1840

Felipe Pardo y Aliaga (1806-1869) publica la revista unipersonal *El Espejo de mi Tierra*, que llega a dos números y contiene sus artículos costumbristas más conocidos, entre ellos «El paseo de Amancaes» y «Un viaje».

1841

Se publican en el diario *La Bolsa* algunos de los textos más conocidos del costumbrismo español, como «El casarse pronto y mal» y «Vuelva usted mañana», de Mariano José de Larra (1809-1837); y «El romanticismo y los románticos», de Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882).

Se publica el periódico *El Cometa* hasta 1842. En él, Manuel Ascencio Segura (1805-1871) publica algunos de sus artículos costumbristas más conocidos, entre ellos «Los carnavales», «Las calles de Lima», «El té y la mazamorra», «Los viejos» y «Las exequias».

1843

Se publica *Los españoles pintados por sí mismos*, recopilación de estampas costumbristas escritas por diversos autores románticos españoles, entre ellos Bretón de los Herreros y el Duque de Rivas. La recopilación fue replicada en Valencia, Cuba y México.

Julián Manuel del Portillo (1818-1862) publica, en forma seriada en el diario *El Comercio, Lima de aquí a cien años*, primera novela futurista peruana. El mismo año y de la misma forma se publica *Cusco de aquí a cien años*, firmada por Carlos de A. Portillo, quien es autor también de otras novelas de folletín, como *La novena de la Merced* (1846) y *El hijo del crimen* (1848), entre otras.

1844

Manuel Ascencio Segura (1805-1871) publica la novela de folletín *Gonzalo Pizarro*, el primer ejemplo de novela histórica en la literatura en el Perú.

1845

Asume por primera vez la presidencia Ramón Castilla (1797-1867), primer presidente constitucional en completar su periodo en 1851. Su segunda Presidencia Constitucional se da entre 1858-1862, además de asumir la presidencia en forma provisoria entre 1855-1858. Durante su gobierno se da la llamada Era del Guano, breve época de bonanza por la explotación de este recurso.

Manuel Ascencio Segura presenta *Ña Catita* en una primera versión en tres actos. En 1856 presentará la versión definitiva en cuatro actos. Otras obras dramáticas suyas son *El Sargento Canuto* (1839), burla sobre las clases militares, y *La saya y el manto* (1841).

1847

Andrés Bello publica su *Gramática castellana*, destinada al uso de los sudamericanos, en la que plantea la lengua como problema político y desarrolla su proyecto de una ortografía que allane el camino al americanismo en la literatura.

1848

El cusqueño Narciso Aréstegui (1823-1869) publica *El padre Horán*, novela de folletín en *El Comercio*, inspirada en un episodio histórico de violencia clerical y de género, considerada durante mucho tiempo por la crítica como la primera novela peruana.

1851

El argentino José Mármol (1817-1871) publica *Amalia*, considerada como una novela nacional argentina y uno de los clásicos del romanticisimo hispanoamericano.

1853

Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882) publica su *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*, uno de los primeros ejemplos de racismo científico, y que tuvo cierta influencia en el positivismo latinoamericano.

Ramón Rojas y Cañas (1830-1881) publica *Museo de limeñadas*, el primer libro que recopila artículos costumbristas. Entre sus textos destacan «Los médicos de Lima», «Sotanas en Lima», «Ricarda en el teatro», «Bailes en Palacio», entre otros.

1857

La Empresa del Agua empieza la instalación de tuberías de agua potable en la ciudad de Lima. Los 73 kilómetros de tuberías del proyecto se completarían en 1893, abasteciendo a 115 000 habitantes. Esto significó el eclipse del oficio de aguador.

1858

Francisco de Paula González Vigil (1792-1875) publica, en *El Constitucional,* su ensayo «Importancia de la educación del bello sexo», luego reimpreso en 1872 en *El Correo del Perú,* en el que abogaba por la educación tutelada de la mujer.

1859

José Antonio de Lavalle (1833-1893) y Toribio Pacheco (1828-1868) fundan *La Revista de Lima*, que duraría hasta 1863, y fue el mejor referente del movimiento cultural y literario de su época. Allí colaboraron con varios textos narrativos la argentina Juana Manuela Gorriti y el venezolano Vicente Camacho.

1861

Luis Benjamín Cisneros (1837-1904) publica en París la novela romántica *Julia o escenas de la vida en Lima*. A esta le seguirá *Edgardo o un joven de mi generación* (1864).

1865

Mariano Ignacio Prado (1825-1901) inicia la denominada Revolución Restauradora en contra del tratado Vivanco-Pareja y se instala como presidente hasta 1868. Tendría un segundo periodo de 1876 a 1879, fecha en que, ante el estallido de la Guerra del Pacífico, viaja a Europa a comprar armas; sin embargo, es acusado de traición y depuesto por Nicolás de Piérola.

Juana Manuela Gorriti, escritora argentina residente en el Perú, publica *Sueños y realidades*, recopilación de relatos y leyendas, entre los que destaca «La quena», publicado previamente en *El Comercio*, en 1851. Su obra ficcional breve posterior se recoge en dos tomos titulados *Panoramas de la vida* (1876) y *Misceláneas* (1878), a los que se agrega su novela *Oasis en la vida* (1888).

Ricardo Palma publica *La lira americana*, antología que incluye a los principales autores del romanticismo hispanoamericano.

1866

El 2 de mayo se produce un combate entre una escuadra de la Armada Española y las defensas del Callao.

Manuel Atanasio Fuentes (1820-1889) publica *Aletazos del murciélago,* recopilación de sus «apuntes de costumbres». También publicó *Biografía del murciélago* escrita por él mismo (1863), *Lima, apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* (1867) y *Estadística de Lima* (1866). Entre sus cuadros de costumbres destacan «Pobre Libertador», «Algo de zamacueca», «El carnaval», «Comidas nacionales», «El aguador», entre otros.

1867

El colombiano Jorge Isaacs (1837-1895) publica *María*, la novela más difundida y leída del romanticismo hispanoamericano.

1868

José Balta (1814-1872) es elegido Presidente del Perú. Durante su gobierno se firmó el contrato Dreyfus y se amplió grandemente la red de ferrocarriles. Es depuesto por un golpe y asesinado poco después en su celda, en 1872.

1871

Fundan *El Correo del Perú*, los hermanos Isidro Mariano y Trinidad Manuel Pérez. Revista con un elegante diseño y abundantes imágenes. Entre sus colaboradores literarios destacan Carolina Freyre de Jaimes, Mercedes Cabello de Carbonera, Teresa González de Fanning, Clorinda Matto de Turner y Ricardo Palma, entre otros. Se prolonga hasta 1878.

Carlos Augusto Salaverry (1830-1891) publica *Albores y destellos*, que incluye *Diamantes y perlas* y *Cartas a un ángel.* Este último título contiene sus poemas románticos más conocidos, publicados anteriormente en *La Revista de Lima.* En 1883 publicó *Misterios de la tumba.*

1872

Manuel Pardo y Lavalle (1834-1878), fundador del Partido Civil, se convierte en el primer presidente constitucional civil del Perú. Su gobierno durará hasta 1876. Destaca en su gobierno la creación de los establecimientos de enseñanza técnica para jóvenes pobres, entre ellos la Escuela Agrícola Práctica y la Escuela de Artes y Oficios. Fue asesinado en 1878 cuando ejercía como Presidente del Senado.

El periodista y escritor trujillano Trinidad Manuel Pérez (1832-1879) publica, en *El Correo del Perú, Nurerdín-Kan*, novela sobre la inmigración china.

Abel de la Encarnación Delgado (1841- ¿1909?) funda *La Bella Limeña. Periódico semanal para las familias*, revista semanal dedicada al público femenino y con una gran cantidad de colaboradoras mujeres.

1873

Se funda el periódico *El Artesano,* al que seguiría en 1875 *El Obrero.* Ambos periódicos buscaron generar una voz unificada para las demandas de estos grupos, así como también la oportunidad de una participación política.

1874

Se funda *El Álbum*. *Revista semanal para el bello sexo*. Dirigida por Carolina Freyre de Jaimes. La revista tiene corresponsales en Madrid, París y Londres. Entre sus colaboradores destacan Juana Manuela Lazo de Elespuru, Juana Rosa de Amézaga, Clemente Althaus y Ricardo Rossel.

Se inicia la publicación *La Alborada* (1874-5), dirigida por Juana Manuela Gorriti.

1875

El médico y naturalista argentino Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937) publica *Viaje maravilloso del señor Nic Nac al planeta Marte*, una de las más tempranas novelas de ciencia ficción en su país.

Se publica, en *El Correo del Perú,* la novela *Casada, virjen y mártir*, firmada por «Dalmiro».

1876

Se funda, por decreto presidencial del 28 de junio, la Escuela Normal de Mujeres. El espacio asignado para su funcionamiento fue el antiguo convento de San Pedro y para hacerse cargo de su dirección se nombró a las religiosas francesas del Sagrado Corazón.

Se inician las veladas literarias, organizadas por Juana Manuela Gorriti (1818-1892), que aglomeraban a las mujeres ilustradas del Perú. Posteriormente a la guerra con Chile, asumirá la tarea Clorinda Matto de Turner, entre 1887-1891. Estas veladas eran reseñadas en la prensa de la época.

Clorinda Matto de Turner asume la dirección periodística de *El Recreo* en Cusco.

1879

Se inicia la Guerra del Pacífico, que durará hasta 1883. El resultado de la guerra agudiza la experiencia de un Estado fallido y de una clase política fracasada.

1881

Ocupación de Lima por el ejército chileno.

1882

El cubano José Martí (1853-1895) publica su poemario *Ismaelillo*, en el que se pueden apreciar ya muchas de las características del modernismo. El mismo año publicará *Versos libres* y en 1891, *Versos sencillos*. Destaca también su novela *Amistad funesta* (alternativamente titulada *Lucía Jerez*), de 1885.

Paulino Fuentes Castro (1854-1924) publica *Notas literarias y hojas para el pueblo*, colección de relatos cortos y anécdotas. Destaca «Un amor en sueños», considerado como uno de los primeros cuentos peruanos modernos.

1883

Se firma el Tratado de Ancón entre Chile y Perú, con el cual se pone fin a la Guerra del Pacífico. Entre las cláusulas del Tratado se estableció la cesión a perpetuidad de Tarapacá y por diez años de Tacna y Arica, al cabo de los cuales debía realizarse un plebiscito. Sin embargo, esto no se cumplió y la cuestión se zanjó con el Tratado de Lima en 1929.

1884

Clorinda Matto de Turner (1852-1909) publica *Tradiciones cuzqueñas* (1884). Otras recopilaciones de su narrativa breve realizadas por la autora son *Leyendas y recortes* (1893) y *Boreales, miniaturas y porcelanas* (1902). En el mismo año estrena en Arequipa su drama *Hima-Sumac*, inspirado en el *Ollantay.*

Posible fecha de fundación del *Cancionero de Lima,* que duraría hasta fines de la década de 1940. Este medio reúne información de varias generaciones de músicos limeños junto con datos sobre la sociabilidad de la época, los espacios de difusión musical. Se distinguía por su lenguaje popular y marcas de oralidad y coloquialismo.

1885

Con el fin de la guerra civil entre Andrés A. Cáceres (1833-1923) y Miguel Iglesias (1830-1909) se inicia el periodo de Reconstrucción Nacional, que durará hasta 1899. Destacan en este periodo los dos gobiernos de Cáceres y el gobierno constitucional de Nicolás de Piérola.

Se inicia el Neocostumbrismo peruano, que abarcará hasta 1914.

1886

La empresa Peruvian Electric Construction and Supply Company inaugura el alumbrado público eléctrico en Lima y continuará implementando su red hasta 1902. Esto significó el declive de los oficios de velero y farolero.

Teresa González de Fanning (1836- 1918) publica sus novelas *Ambición y abnegación* y *Regina.* Recién en 1904 vuelve a publicar las novelas *Indómita y Roque Moreno.*

1887

Se funda *El Perú Ilustrado. Semanario para las familias*. Editado por el empresario ítalo-norteamericano Peter Bacigalupi. Las portadas presentaban litografías de Evaristo San Cristóbal y

otros. Clorinda Matto dirige el semanario entre 1889-1890. Colaboran Teresa González de Fanning, Mercedes Cabello de Carbonera, Lastenia Larriva de Llona, Juana Rosa de Amézaga, Amalia Puga de Losada y María Nieves y Bustamante, entre otras.

Manuel Caracciolo Lévano funda la Federación de Obreros Panaderos «Estrella del Perú», que tendrá un rol activo en la lucha por la reivindicación de la jornada de ocho horas de trabajo.

Se instala la Academia Peruana de la Lengua, establecida por Ricardo Palma y presidida por Francisco García Calderón.

Ricardo Palma (1833-1919) publica *La bohemia de mi tiempo*, memorias y crónica del ambiente literario de mediados del siglo.

Abelardo Gamarra, «El Tunante» (1852-1924) presenta su obra teatral *Ña Codeo*, considerada la mejor lograda. Otras obras destacadas son *Una cosa es con vihuela y otra cosa es con guitarra* (1879), *Ya vienen los chilenos* (1886), *El yaraví* (1891), *Ir por lana y salir trasquilado* (1892).

1888

Manuel González Prada (1844-1918) pronuncia su célebre Discurso en el Teatro Politeama, en el que acusa a la oligarquía peruana por la catástrofe frente a Chile y apela a la juventud como posibilidad de renovación. Lo recoge, junto con otros ensayos, en *Pájinas Libres* (1894), al que seguirá *Horas de lucha* (1908). Póstumamente se recopilan también sus numerosos artículos en *Bajo el oprobio* (1933), *Nuevas pájinas libres* (1936), *Propaganda y ataque* (1938) y *El tonel de Diógenes* (1945).

El nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) publica *Azul*, poemario considerado por muchos críticos como el punto de partida del movimiento modernista. Más adelante publicaría *Prosas profanas*, en 1896, y *Cantos de vida y esperanza*, en 1905, entre otros poemarios.

1889

Clorinda Matto de Turner publica su novela *Aves sin nido*, cuyo impacto cultural y político se proyectó más allá de las fronteras nacionales. En 1892 publicará su secuela *Ìndole,* en la que se diluye considerablemente la cuestión indigenista, aunque se mantiene el anticlericalismo. Finalmente, *Herencia* (1895) recoge muchos aspectos de la novela naturalista europea para retratar conflictos de clase entre una oligarquía criolla en decadencia y una burguesía andina en ascenso.

Mercedes Cabello de Carbonera (1842-1909) publica su novela *Blanca Sol*, en la que toca el polémico tema de la prostitución. Anteriormente había presentado su primera novela, *Los amores de Hortensia (1886), Sacrificio y recompensa* (1886) y *Eleodora* (1887). Más tarde publicará *El Conspirador (autobiografía de un hombre público)* (1892), novela de tema político.

1890

Carlos Prince publica (1836-1919) *Lima Antigua,* en tres tomos y con numerosos grabados e ilustraciones, pues se orientaba a un público popular.

1892

La escritora arequipeña María Nieves y Bustamante (1861-1947) publica *Jorge o el hijo del pueblo.*

Mercedes Cabello de Carbonera (1842-1909) publica en *El Perú Ilustrado* su ensayo «La novela moderna», en el que expone críticamente las tendencias literarias dominantes del naturalismo y el romanticismo. Otros ensayos suyos son «La influencia de la mujer en la civilización» (1874), «Necesidad de una industria para la mujer» (1875) «Importancia de la literatura» (1876), «Patriotismo de la mujer» (1876) y «La novela realista» (1889)

1893

Margarita Práxedes Muñoz (1848-1909) publica *La evolución de Paulina*, novela ambientada en la Lima ocupada por las tropas chilenas.

Se publica en Arequipa el cancionero *Mistura para el bello sexo. Canciones y yaravíes antiguos y modernos.* Posteriormente destaca también *El cancionero mistiano de Santiago Rojas y Franco* (1914).

1895

Joaquín Capelo (1852-1928) inicia la publicación de *Sociología de Lima* hasta 1902. Este ingeniero, sociólogo y filósofo positivista fundará, junto con Pedro Zulen (1889-1925) y Dora Mayer, la Asociación Pro Indígena en 1909.

Manuel Moncloa y Covarrubias, «Cloamón» (1859-1911) publica *Tipos menudos,* recopilación de cuarenta artículos costumbristas, en los que dibuja un fútil proceso de modernización en la clase media empobrecida.

1896

José Santos Chocano (1875-1934) funda la revista *La Neblina*, en cuyas páginas sostendrá una polémica con Rubén Darío sobre los tópicos del arte y la política continental.

1897

Christian Dam (1852-1920), masón y dentista, funda la publicación periódica *El Libre Pensamiento* y la Liga de Librepensadores del Perú, con la cual colaboraría frecuentemente González Prada.

Manuel Moncloa y Covarrubias publica *De telón adentro,* su primer libro sobre la historia del teatro peruano, al que luego añadiría *Diccionario Teatral del Perú* (1905), *El teatro de Lima* (1909) y *Mujeres de teatro* (1910). Dentro de su abundante obra dramática destacan *Sin comerlo ni beberlo* (1888) y *La primera nube* (1908).

1898

Émile Zola (1840-1902) publica su manifiesto *Yo acuso* sobre el caso Dreyfus, que dividió a la sociedad parisina de la época, y marcó un hito en la creación del intelectual moderno y en la historia del antisemitismo. El caso fue también reflejado en el cuento «Por un sou» de Jorge Miota.

Teresa González de Fanning (1836-1918) publica su ensayo *Educación femenina.* Anteriormente había publicado *Trabajo para la mujer* (1892).

1899

Eduardo López de Romaña (1847-1912) asume la presidencia del Perú hasta 1903. Con su gobierno se iniciaría lo que Jorge Basadre llamó la República Aristocrática, que se extendería hasta 1919. Este periodo republicano se caracterizó por el dominio político del Partido Civil, por una economía orientada hacia la agroexportación, minería y finanzas, por la dependencia del capital inglés y por el surgimiento de los movimientos obreros organizados.

Aparece *Germinal* el 1º de enero. Presentado como órgano de la Unión Nacional, partido presidido por González Prada, conjugó los ideales del radicalismo, el higienismo, el librepensamiento y la defensa de la inmigración europea «vigorizadora». Estuvo en circulación hasta 1902 con no pocas interrupciones.

Abelardo Gamarra, «El Tunante» (1852-1924) publica *Rasgos de pluma,* recopilación de nombre homónimo a su columna en *El Nacional.* Compuesto de 75 textos de gran diversidad formal y aún mayor diversidad temática, constituye su recopilación más importante y voluminosa, seguido por *Cien años de vida perdularia* (1921). Previamente a la Guerra del Pacífico había publicado su primera recopilación, *El Tunante en camisa de once varas* (1876).

1901

En la hacienda Tarica, en Áncash, circula el primer automóvil importado desde Francia por el empresario minero Arturo Wertheman, de marca Gardner Serpollet. En 1903 circularía el primer automóvil en la capital.

Manuel González Prada publica su primera obra poética *Minúsculas*, a la que seguirían *Presbiterianas* (1909) y *Exóticas* (1911). Póstumamente aparecieron *Trozos de vida* (1933), *Baladas peruanas* (1935), *Grafitos* (1937), *Libertarias* (1938), *Adoración* (1947), *Poemas desconocidos* (1973), *Letrillas* (1975) y *Cantos del otro siglo* (1979).

1903

Leonidas Yerovi (1881-1917) estrena su sainete criollo *La de cuatro mil*, la más celebrada de sus obras. Entre estas se encuentran *Domingo siete* (1907), *La Salsa roja* (1907), *Parodia de Juan Tenorio* (1909), *La pícara suerte* (1914).y otras que se conservan en forma parcial.

1904

Primer gobierno de José Pardo y Barreda (1864-1947), que duraría hasta 1908. Su segundo gobierno, de 1915 a 1919, marcaría el fin del civilismo como opción política.

Se inaugura el Tranvía Eléctrico Interurbano Lima-Chorrillos.

Clemente Palma (1872-1946) publica *Cuentos malévolos,* en los que da voz a perspectivas poco representadas a principios del siglo XX sobre el deseo enfermizo, la maldad y los placeres sensoriales en exceso. Más adelante le seguirá *Historietas malignas* (1925), así como las novelas *Mors ex vita* (1923) y *XYZ* (1934).

Aparece el periódico gratuito *Los Parias*. Se distribuía entre obreros, artesanos, estudiantes e intelectuales. Tenía periodicidad irregular y salía bajo la dirección del artesano de joyas y comerciante Pedro Pablo Astete. Sin embargo, fue González Prada el principal impulsor intelectual del proyecto. Su distribución se extendió hasta 1910, cuando su actividad se interrumpe por falta de recursos económicos.

1905

José de la Riva-Agüero y Osma (1885-1944) se gradúa como bachiller en Literatura con la tesis «El carácter de la literatura en el Perú independiente».

Leonidas Yerovi (1881-1917) y Julio Málaga Grenet (1886-1963) fundan el semanario festivo *Monos y monadas.* Durará hasta 1907.

Adolfo Vienrich (1867-1908) publica *Azucenas quechuas,* primera recopilación de lírica quechua contemporánea. En 1906 continuará con *Apólogos quechuas,* con textos de carácter narrativo.

1906

José Santos Chocano (1875-1934) publica *Alma América. Poemas indoespañoles*, su obra más celebrada. Anteriormente había publicado *En la aldea* (1894), *Azahares* (1986), *Selva virgen* (1898), *El derrumbe* (1899), *El canto del siglo* (1901). Posteriormente publicó *Fiat Lux* (1908).

1907

Aparece la publicación ilustrada *Fray K. Bezón*, dirigida por Francisco A. Loayza, caracterizada por su humor popular (caricaturas) y carácter radical y anticlerical. Alcanzó altos tirajes semanales. Durará hasta 1910.

1908

Se publica póstumamente, con prólogo de Miguel de Unamuno, una primera compilación de la obra del colombiano José Asunción Silva (1865-1896). Gran parte de su obra se perdió en el naufragio

del barco *América*, que lo llevaba de Caracas a Bogotá. De lo rescatado, destacan *El libro de versos* y la novela *De sobremesa.*

1909

Se publica póstumamente el libro *Viaje de recreo*, diario de los viajes que Clorinda Matto de Turner realizó por Francia, Inglaterra, Italia, España y Alemania. También se publica en el mismo año sus *Cuatro conferencias sobre América del Sur*.

1911

Se funda la publicación periódica *La Protesta*, que durará hasta 1926. Este periódico era el encargado de la divulgación de las nuevas ideas del entorno proletario.

El dúo limeño Montes y Manrique es contratado para grabar música peruana en los estudios de la Columbia Records. Entre los 172 registros realizados se incluyeron al menos ocho piezas dramáticas.

1912

Manuel González Prada asume la dirección de la Biblioteca Nacional, sucediendo a Ricardo Palma, a quien acusa de irregularidades en su administración. Este contesta en el folleto «La biblioteca de Lima». González Prada se mantendrá en el cargo hasta su muerte en 1918.

1913

Jorge Miota (1870-1925) comienza a publicar sus cuentos en la revistas literaria limeña *Contemporáneos*. Años antes se pueden encontrar textos suyos en *Actualidades, El Comercio, Prisma* y *Monos y Monadas.* Los cuentos de Miota son conocidos por sus comentarios sobre lo huachafo.

Federico Elguera, «El Barón de Keef» (1860-1928), recopila sus artículos costumbristas en *El Barón de Keef en Lima,* al que seguirán *El Barón de Keef en Lima*. *Segunda época* (1919) y *La vida moderna* (1926). Elguera, quien también sería alcalde de la ciudad (1901-1908), adopta una voz aristocrática para criticar a la élite limeña.

1914

Inicio de la Primera Guerra Mundial, que terminará en 1918.

Se inaugura el canal de Panamá, vía de tránsito corta entre los dos océanos que logra dinamizar el intercambio comercial y económico mundial.

Zoila Aurora Cáceres (1877-1958) publica su novela modernista *La rosa muerta*. Otros escritos importantes incluyen el ensayo feminista «La emancipación de la mujer» (1896), *Mujeres de ayer y hoy* (1909), *Oasis de arte* (1911), *La ciudad del sol* (1927) y *La princesa Suma Tica: narraciones peruanas* (1929) y *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo* (1929).

1918

Abraham Valdelomar (1888-1919) publica su primer libro de cuentos *El caballero Carmelo,* en el que revive los recuerdos de su niñez en las costas peruanas. Anteriormente dio a conocer sus novelas cortas *La ciudad de los tísicos* (1911) y *La ciudad muerta* (1911). También ensayará los relatos incaicos en *Los hijos del sol* (1922).

1919

Se inicia el oncenio de Augusto B. Leguía (1863-1932), quien había sido presidente constitucional del Perú entre 1908 y 1912. Su gobierno de facto se caracterizó por la apertura al capital

estadounidense, un vasto plan de obras públicas para celebrar el primer centenario de la independencia, y un estilo de gobierno populista y de culto a la personalidad.

Se realiza un paro general obrero que inmovilizó a Lima y Callao, y logró el reconocimiento de la jornada de ocho horas de trabajo. Destaca el liderazgo de la federación de panaderos «Estrella del Perú».

1920

Diversos gremios crean sus bibliotecas, como la Biblioteca Obrera del Rímac, Biblioteca Popular de la Federación de Maestros y Propietarios de Taller, Biblioteca Obrera de la Federación Obrera y Zapateros del Rímac, entre otras. Se trató de formas de continuar su formación para quienes no podían proseguir estudios secundarios por el trabajo.

1922

Se inaugura el Centro Musical Obrero, cuyo *Cancionero escondido*, recién publicado en 1998, condensa la mayor parte del trabajo cultural del movimiento obrero. Otros cancioneros proletarios de importancia son *Plumas de Rebeldía* (1918) y *Cortos de pueblo* (1921).

José Santos Chocano (1875-1934) es proclamado «Poeta de América» por el presidente Augusto B. Leguía en un solemne y multitudinario acto en que se le impone una corona de laurel en oro. Ese mismo año publica *Idearum tropical*, ensayo en que defiende los gobiernos dictatoriales. En 1925, después de un airado intercambio de misivas mata de un balazo al periodista Edwin Elmore. Sentenciado a tres años de cárcel, explicó el caso en *El libro de mi proceso* (1927). Finalmente, en un tranvía de Santiago de Chile, es asesinado por Martín Bruce Badilla, quien lo acusaba de haberlo engañado con la búsqueda de un tesoro. El culpable fue recluido en un manicomio hasta su muerte.

1923

Manuel Beingolea (1881-1953) publica *Bajo las lilas,* considerada como iniciadora de la narrativa urbana en el Perú. Critica los males de la sociedad peruana de principios del siglo XX con un tono burlesco. También destaca *Cuentos pretéritos* (1933).

1924

Ventura García Calderón (1886-1959) publica *La venganza del cóndor* (1924). En los relatos predominan los conjuros, tradiciones, magia, leyendas y supersticiones de los indígenas. También publicará *Dolorosa y desnuda realidad* (1914), *Danger de mort* (1926), *Si Loti hubiera venido* (1926), *Couleur de sang* (1931), *Virages* (1933) y *Cuentos peruanos* (1952).

Lista de imágenes

1. Producción intelectual y literaria durante las independencias. Velayos y Escalante

Imagen 1. Prospecto *Mercurio Peruano*. Lima: Imprenta Real de los Niños Expositos, 1790.

Imagen 2. Oración fúnebre. *Mercurio Peruano*, 379, fol. 260, 21 de agosto de 1794.

Imagen 3. Retrato de Hipólito Unanue. En Uriel García Cáceres. *La magia de Unanue*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2010.

2. Hacia una nueva lectura del costumbrismo decimonónico. Watson y Portillo

Imagen 1. Retrato de Felipe Pardo y Aliaga. En Felipe Pardo y Aliaga. *Poesías y escritos en prosa de don Felipe Pardo*. París: Impr. de los Caminos de Hierro, A. Chaix et Cie, 1869.

Imagen 2. Retrato de Manuel Ascencio Segura. En Manuel Ascencio Segura. *Artículos, poesías y comedias de Manuel Ascensio Segura* («Preámbulo biográfico y noticiero» de Ricardo Palma). Lima: Carlos Prince, impresor y librero editor, 1885, s.p.

Imagen 3. Carátula del libro *Museo de limeñadas*, de Ramón Rojas y Cañas. Lima, 1852.

Imagen 4. Retrato de Manuel A. Fuentes. En Manuel A. Fuentes. Lima. *Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. Lima: Fondo del Libro y Banco Industrial del Perú, 1985 [1867], s.p.

Imagen 5. Portada de *Aletazos del murciélago*. En Manuel A. Fuentes. *Aletazos del murciélago. Colección de artículos publicados en varios periódicos*. Segunda edición. Tomo 3. París: Imprenta de Ad. Lainé y J. Hávard, 1866.

3. Novela de folletín: modernidad y público lector en la prensa (1843-1875). Los casos de Segura, Aréstegui, Portillo, Pérez y Dalmiro. Stagnaro

Imagen 1. Portada *Lima de aquí a cien años*. Lima: Imprenta del Comercio, 1843.

Imagen 2. *Gonzalo Pizarro* en *El Comercio*, 13 de abril de 1844.

Imagen 3. Cabecera de *El Correo del Perú*.

Imagen 4. Novela *Nurerdin Kan*. En *El Correo del Perú*, año II, número IV. Lima, sábado 27 de enero de 1872.

4. Del romanticismo al modernismo poético: Carlos Augusto Salaverry, Manuel González Prada y José Santos Chocano. Lergo Martín

Imagen 1. Portada de *Baladas*. Manuel González Prada. *Baladas*. París: Tipografía de Louis Bellenand et Fils, 1939.

Imagen 2. Retrato de Manuel González Prada. En Manuel González Prada.*Baladas*. París: Tipografía de Louis Bellenand et Fils, 1939.

Imagen 3. Retrato de José Santos Chocano. En *Actualidades*, 19, 24 de mayo de 1903, p. 294.

5. El campo literario femenino: veladas, novelas, lectoras. Denegri y Morales Pino

Imagen 1. «Una novela muy interesante». En *La Ilustración Española y Americana*, *XXXIII*(22). Madrid, 15 de junio de 1889, p. 253.

Imagen 2. «Salón de lectura». En *La Ilustración Española y Americana*, *XXXIII*(22). Madrid, 15 de junio de 1889, p. 252.

Imagen 3. Boceto de Juana Manuela Gorriti. En *El Perú Ilustrado*, 111. Lima, sábado 22 de junio de 1889, portada.

Imagen 4. Portada de *Herencia*. En Clorinda Matto de Turner. *Herencia*. Lima: Matto Hermanos Editores; Imprenta Masías, 1895.

Imagen 5. «Mujer leyendo». Carlos Baca-Flor. Tinta sobre papel, 34.7 cm x 21.5 cm. Museo de Arte de Lima. Fondo de Adquisiciones 1955. Fotografía: Museo de Arte de Lima, 1891.

Imagen 6. «Mujer leyendo». Carlos Baca-Flor. Óleo sobre madera, 38.3 cm x 23 cm. Museo de Arte de Lima. Fondo de Adquisiciones 1955. Fotografía: Museo de Arte de Lima, 1901.

6. Ricardo Palma: un autor desde las orillas. Sampson Vera Tudela

Imagen 1. Ricardo Palma en 1864. Guillermo Feliú Cruz. *En torno de Ricardo Palma*. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile, 1933, p. 33.

Imagen 2. Portada de *Tradiciones*. En Ricardo Palma. *Tradiciones*. Cuarta serie. Lima: Benito Gil Editor, 1877.

Imagen 3. Ricardo Palma en su despacho en la Biblioteca Nacional. En *Prisma*, 5, 1905, p. 17.

7. De la leyenda romántica al cuento moderno. Cárdenas y Ferreira

Imagen 1. Retrato de Carolina Freyre. En Raúl Jaimes Freyre (ed.). «Anecdotario de Ricardo Jaimes Freyre». Potosí: Cultura Boliviana, 1953.

8. Manuel González Prada: la beligerancia del intelectual moderno. Velázquez Castro

Imagen 1. González Prada, carbón de Málaga Grenet, diciembre de 1931.

Imagen 2. Portada de *Pájinas libres*. París: Tipografía de Paul Dupont, 1894.

Imagen 3. *Germinal*, *II*(31), 17 de abril de 1902.

Imagen 4. *Fray K.Bezón*, 49, 1908, p. 1.

Imagen 5. *Fray K.Bezón,* 6, 1907, p. 1.

Imagen 6. *Fray K.Bezón*, 93, 1908, p. 5.

Imagen 7. *Fray K.Bezón*, 152, 1910, p. 7.

Imagen 8. Caricatura contra González Prada. En *Variedades*, 211, 1912, p. 337.

9. Regionalismo y cosmopolitismo en Clorinda Matto de Turner. Peluffo

Imagen 1. Cabecera de *La Bolsa*.

Imagen 2. Cabecera de *La Revista Social*.

Imagen 3. Tarjeta de visita de Clorinda Matto (estudio Witcomb, Buenos Aires). En Clorinda Matto de Turner. *Narrativa breve. Tradiciones, leyendas y relatos*. Edición de Marcel Velázquez Castro. Lima: Editorial San Marcos, 2015, p. 303.

Imagen 4. *Búcaro Americano*.

10. El ensayo y la novela en la obra de Mercedes Cabello. Mayna Medrano

Imagen 1. Boceto de Mercedes Cabello en *El Perú Ilustrado, 32*(1). 17 de diciembre de 1887.

11. El neocostumbrismo peruano (1885-1914): sinsabores de modernidad en Lima. Torres Espinoza

Imagen 1. «Patriotismo con galletitas», de Abelardo Gamarra. En «Rasgos de pluma», *La Integridad.* Lima, 1889, p. 1.

Imagen 2. Fragmento del «Prospecto» del editor. En *Rasgos de Pluma*. Lima, 1899, p. 1.

Imagen 3. Encabezado de revista, codirigida por Manuel Moncloa y Covarrubias. En *La Ilustración Americana*, 14, 15 de enero de 1891, p. 1.

Imagen 4. «La papeleta». Versión en prensa, antes de ser compilado en libro. En *La Ilustración Americana*, 14, 15 de enero de 1891, p. 10.

Imagen 5. Portada original de *El Barón de Keef en Lima*. Con autógrafo del autor dedicado al escritor Ricardo Palma. Lima, 1913.

Imagen 6. Conversación entre el Barón de Keef y Pizarro. En «Pizarro». *El Barón de Keef en Lima.* 1913, p. 22.

Imagen 7. Portada revista codirigida por Leonidas Yerovi. En *Monos y monadas,* 21, 19 de mayo de 1906.

Imagen 8. Crítica favorable a *Tarjetas postales* de Leonidas Yerovi. En «Ensayos teatrales». *Prisma,* 1, 15 de setiembre de 1905, p. 30.

12. Narrativas modernistas (1888-1919). Carpio Manickam y LaGreca

Imagen 1. Clemente Palma. *Variedades*, 592, 5 de julio de 1919, p. 546.

Imagen 2. Fotografía perfil de Zoila Aurora Cáceres. En Sofía Pachas. *Zoila Aurora Cáceres y la ciudadanía femenina. La correspondencia de feminismo peruano*. Lima: JNE, Fondo Editorial de la UNMSM, Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2019, p. 366.

Imagen 3. Abraham Valdelomar. *Variedades,* 615, 8 de noviembre de 1919, p. 933.

Imagen 4. Fotografía de Zoila Aurora Cáceres detrás de escritorio. En Sofía Pachas.*Zoila Aurora Cáceres y la ciudadanía femenina. La correspondencia de feminismo peruano*. Lima: JNE, Fondo Editorial de la UNMSM, Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2019, p. 94.

13. La producción literaria obrera (1875-1926). Liendo

Imagen 1. Portada de *Los Parias, I*(7). Lima, octubre de 1904.

Sobre los colaboradores

Mónica Cárdenas Moreno es doctora en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos por la Universidad Bordeaux-Montaigne. Es profesora titular de literatura hispanoamericana de la Universidad de La Reunión. Sus áreas de interés son la escritura de mujeres desde el siglo XIX hasta la actualidad, así como la memoria desde una perspectiva de género. Ha publicado diversos artículos en revistas y capítulos de libros. Tuvo a su cargo las ediciones críticas de cuatro novelas de Teresa González de Fanning (2020); editó el libro de viajes *El mundo de los recuerdos*, de Juana Manuela Gorriti (2017) y dos novelas de Mercedes Cabello de Carbonera, *Eleodora* y *Las consecuencias*, (2012). Coeditó la publicación colectiva *Miradas recíprocas entre Perú y Francia. Viajeros escritores y analistas, siglos XVIII-XX* (2015). Actualmente prepara el número de revista *Mujeres y conflicto en el mundo hispano e hispanoamericano, siglos XIX al XXI* (*Revista TrOPICS*, Universidad de La Reunión).

María Carpio Manickam es doctora en Literatura y Cultura Latinoamericana siglos XX y XXI por la Universidad de Oklahoma. Es docente en la Universidad del Norte de Texas, donde enseña cursos de introducción a la literatura latinoamericana y es coordinadora de segundo año de español en línea. Sus artículos han sido publicados en diversas revistas internacionales. Su libro, *Entre víctimas y victimarios: la narrativa policial mexicana (1940-2020) y la nueva estética del crimen*, está bajo revisión con Purdue University Press. Su área de interés más reciente es la violencia contra la mujer y sus representaciones estéticas en la literatura latinoamericana.

Francesca Denegri Álvarez Calderón es doctora Estudios Hispánicos por el King's College de la Universidad de Londres y es profesora principal del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), así como directora de la maestría y del doctorado en Literatura Hispanoamericana, y coordinadora de RIEL-Perú XIX. Fue profesora del Departamento de Estudios Latinoamericanos de University College London y Universidad de Londres, profesora visitante del Departamento de Portugués y Español en la Universidad de California en Los Ángeles y en la Universidad de Bonn. Ha publicado *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú* (1996 y 2018); *Soy señora. Testimonio de Irene Jara* (2000); *Dando cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú, 1980-2000* (2016), con Alexandra Hibbett; *Ni amar ni odiar con firmeza. Cultura y emociones en el Perú posbélico* (2019); y *Su afectísima discípula, Clorinda Matto de Turner. Cartas a Ricardo Palma*, *1883-1897* (2020), con Ana Peluffo.

Marie Elise Escalante Adaniya es bachiller y magíster en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), y doctora y magíster en Literatura y Cultura Latinoamericana por la Universidad de Yale. Fue profesora por seis años en la Universidad de Pennsylvania donde enseñó en pregrado y postgrado. Ha publicado tres libros sobre literatura latinoamericana, *Un estudio sobre la nominación en las crónicas de Garcilaso y Guaman Poma* (2004); *La raíz del mal. La extirpación de la idolatría en el Perú colonial* (2016); y *La naturaleza como artificio. Representaciones de lo natural en el modernismo* (2016).

Rocío Ferreira es doctora en Literatura Latinoamericana y en Estudios de las Mujeres, Género y Sexualidad por la Universidad de California, Berkeley. Es directora del Departamento de Estudios de la Mujer y Género y profesora asociada de literatura, cultura y cine latinoamericano de la Universidad DePaul en Chicago. Es, asimismo, presidenta de la Sección Perú de Latin American

Studies Association (LASA). Sus áreas de investigación son las narrativas fundacionales y el periodismo del siglo XIX, las literaturas de guerras (siglos XIX-XXI) y temas contemporáneos relacionados con las configuraciones de la memoria en la literatura, la cultura y el cine. Ha publicado numerosos artículos críticos en libros especializados, revistas académicas, y ediciones críticas, además de su monografía *De las Veladas literarias a la Cocina ecléctica: mujeres, cultura y nación en el Perú decimonónico*. Actualmente prepara un libro sobre el conflicto armado interno, *Las mujeres disparan: Imágenes y poéticas de la violencia política (1980-2000) en la cultura literaria y visual peruana contemporánea.*

Nancy LaGreca es doctora en Literatura Latinomaericana por la Universidad de Texas en Austin. Es profesora principal en literatura latinoamericana del siglo XIX hasta el modernismo en el Departamento de Lenguas Modernas, Literatura y Linguística en la Universidad de Oklahoma. Ha publicado dos libros, *Rewriting Womanhood: Early Feminism, Subjectivity, and the Angel of the House in The Latin American Novel, 1887-1903* (2009) y *Erotic Mysticism: Subversion and Transcendence in Latin American Modernista Prose* (2016), así como varios artículos sobre escritoras decimonónicas, el decadentismo, el modernismo y la crítica literaria feminista.

Inmaculada Lergo (Sevilla, 1957) es doctora en Filología Hispánica, licenciada en Geografía e Historia por la Universidad de Sevilla, y miembro correspondiente de la Academia Peruana de la Lengua desde 2013. Es crítica literaria, escritora y editora. Sus áreas de interés son la literatura peruana e hispanoamericana, especialmente la poesía, así como las antologías y el canon literario, con diversas publicaciones en ese ámbito y ediciones de los escritores peruanos César Vallejo, Carlos Germán Belli y Rosa Arciniega, entre otros. Ha publicado el poemario *El cuerpo del veneno* (2020) y cuenta con poesías y textos de creación en antologías y revistas. Colabora en cabeceras como «Los Lunes», del diario digital *elimparcial.es*, *Mercurio*, *Clarín*, *Diario de Sevilla* y otras. Es directora de la revista *Entorno Literario* y codirectora de *Mediodía. Revista hispánica de rescate*. Ha sido jurado en diversos premios literarios, entre los que se cuenta el Premio Cervantes de literatura (2014). Ha sido profesora del Instituto y de la Universidad de Sevilla y actualmente dicta cursos en la Universidad de Piura.

Laura Liendo es estudiante doctoral en el programa de Latin American, Iberian and Latino Cultures en The City University of New York-The Graduate Center. Es licenciada en Literatura por la UNMSM y magíster en Estudios Ibéricos y Latinoamericanos por la Universidad de Notre Dame. Sus áreas de interés son los formatos periodísticos de las escritoras latinoamericanas del siglo XIX, la relación de estas con la ciudad y el trabajo, y la obra y trayectoria de la escritora Carolina Freyre de Jaimes.

Mercedes Mayna-Medrano estudió Literatura Hispánica en la PUCP y es magíster en Lingüística por la misma casa de estudios. Actualmente completa su doctorado en Estudios Hispánicos en la Universidad de Pensilvania, Filadelfia. Sus áreas de interés se concentran en la narrativa surandina (Perú-Bolivia) del siglo XIX e inicios del XX, y su vínculo con temas de raza, economía y estética. En 2019 elaboró el estudio preliminar de la nueva edición de *El padre Horán. Escenas de la vida del Cuzco*, de Narciso Aréstegui. Ha publicado artículos en diversas revistas nacionales e internacionales.

Luz Ainaí Morales Pino es doctora en Estudios Romances por la Universidad de Miami. Es profesora en la UNMSM y docente a tiempo parcial en la PUCP. Ha sido profesora invitada en la Universidad de Navarra. Sus áreas de interés son las producciones literarias y culturales decimonónicas desde una perspectiva que combina los estudios literarios, de género y de cultura

visual. Es autora del libro *Juan Germán Roscio. La subversión de la palabra* (2012), así como de diversos artículos publicados en revistas y ediciones arbitradas.

Ana Peluffo es Ph.D. en Español y Portugués por la Universidad de Nueva York. Es profesora de literatura y cultura latinoamericanas en la Universidad de California, Davis. Se especializa en historiografía cultural de las emociones en América Latina con énfasis en discursos de género, clase y raza. Es autora de *En clave emocional, cultura y afecto en América Latina* (2016); *Lágrimas andinas: sentimentalismo, caridad y virtud republicana* (2005); editora de *Pensar el siglo XIX: Nuevas miradas y lecturas* (2012); y coeditora de *Entre hombres: Masculinidades del siglo XIX en América Latina* (2010), *Redes, Afectos, epistolarios* (2018) y *Su afectísima discípula, Clorinda Matto de Turner. Cartas a Ricardo Palma, 1883-1897* (2020). Ha publicado numerosos artículos académicos en volúmenes colectivos y revistas especializadas de América Latina, Europa y Estados Unidos.

Génesis Portillo Espinoza es licenciada en Literatura por la UNMSM, y magíster y doctorada en Literaturas Hispánicas por la Universidad Internacional de la Florida. Su trabajo principal es la investigación de archivos en torno a la prensa limeña de fines del siglo XIX con énfasis en la prensa de carácter político-satírico. Ha recibido numerosas becas, entre ellas la Tinker Field Research Fellowship. Es autora de artículos académicos sobre literatura y prensa peruanas del siglo XIX y ha presentado ponencias sobre distintos temas del siglo XIX en conferencias internacionales.

Giancarlo Stagnaro es Ph.D. en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Tulane, Nueva Orleans. Es docente de la UNMSM y en la Universidad Tecnológica del Perú. Se especiliza en las novelas de folletín del siglo XIX, así como en los vínculos entre literatura latinoamericana y poshumanismo. Sus artículos han aparecido en diversas revistas internacionales. Actualmente es director de la revista de literatura *El Hablador* (http://www.elhablador.com). Publicó el libro de relatos *Hiperespacios* (1990) y está antologado en la muestra *Estática doméstica* (2005) y en la recopilación *Universos en expansión* (2018). También ha sido periodista cultural en los diarios *El Comercio* y *El Peruano*; y, posteriormente, redactor y editor del suplemento cultural *Identidades* (2003-2006).

Jannet Torres Espinoza es magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la UNMSM. Tiene experiencia docente universitaria; en educación escolar pública en el Ministerio de Educación del Perú; y en gestión pedagógica del colegio privado María y José de Los Olivos. Ha publicado artículos de investigación en diferentes revistas, en particular sobre la narrativa breve peruana de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. Ha participado en calidad de ponente en congresos nacionales e internacionales. Actualmente realiza estudios de doctorado y se desempeña como *teaching assistant* en el Programa de Español en la Universidad Internacional de Florida.

Emmanuel Velayos es doctor en Español y Portugués, Lenguas y Literatura por la Universidad de Nueva York. Es profesor asistente de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY), donde enseña cursos de historia, y cultura latinoamericana y caribeña. Su investigación se centra en la relación entre prácticas letradas y performativas desde el periodo independentista. Actualmente está terminando su primer libro, *Embodied Letters: Vernacular Experiments and the Performance of Writing in Latin America*, cuyo primer borrador recibió el Sylvia Molloy Award for Outstanding Dissertation (NYU). Sus artículos han aparecido en varias revistas internacionales.

Marcel Velázquez Castro es doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar (Quito). Es profesor principal de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es autor de *Hijos de la peste. Una historia de las*

epidemias en el Perú (2020), *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima* (2013); ha editado *La república de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX* (2009); y coeditado *Autobiografía del Perú republicano. Ensayos sobre historia y la narrativa del yo* (2015) y *Voces de la modernidad, Perú, 1750-1870. Lenguajes de la Independencia y de la República* (2017), entre otros libros.

Elisa Sampson Vera Tudela es doctora en Historia por el Instituto Universitario Europeo de Florencia. Es profesora principal en el King's College de la Universidad de Londres. Se interesa en dibujar los encuentros entre género literario y género sexuado en la narrativa latinoamericana, así como en examinar el rol de la colonialidad en la construcción de la diferencia cultural latinoamericana. Ha publicado un libro sobre la escritura de monjas en el México colonial (*Colonial Angels,* 2000) y otro sobre Ricardo Palma (*Ricardo Palma's Tradiciones: Illuminating Gender and Nation,* 2012), además de diversos artículos sobre temas relacionados. Actualmente prepara un libro sobre la idea de la proximidad y el paisaje en la literatura peruana contemporánea.

Maida Watson es Ph.D. en Lenguas Romance por la Universidad de Florida. Es catedrática de literaturas hispánicas en la Universidad Internacional de Florida. Es autora de ocho libros, entre ellos *Historia viva de Panamá en los versos de 10 mujeres* (2012) y *El cuadro de costumbres en el Perú decimonónico* (1980), así como de cincuenta artículos publicados en revistas académicas que incluyen estudios del costumbrismo peruano y la literatura latinoamericana del siglo XIX. Ha recibido numerosas becas de investigación de entidades en los Estados Unidos y otras partes del mundo como la oficina Fulbright-Hays, la Fundación Kaufman, el National Endowment for The Humanities, el American Philosophical Society, el US-Spain Joint Committee y su propia universidad.

Los seis volúmenes de la *Historia de las literaturas en el Perú* constituyen una propuesta de lectura crítica de la compleja historia y las múltiples tradiciones orales y letradas, entretejidas a lo largo de los siglos para formar la densa trama de la literatura del Perú. Escritos por reconocidos especialistas, los ensayos incluidos en estos volúmenes ofrecen un actualizado recorrido diacrónico de los procesos y géneros que han conformado tan singular literatura. La travesía conduce a espacios culturales inusitados, desafía la imaginación y fortalece la conciencia ciudadana de formar parte de una cultura admirable, heterogénea y maravillosa.

Raquel Chang-Rodríguez y Marcel Velázquez Castro

Los estudios sobre la literatura peruana del largo siglo XIX (1780-1920), desde el *Mercurio Peruano* hasta el Modernismo, han experimentado una profunda renovación en las últimas décadas. Este volumen presenta un amplio panorama de este proceso cultural, literario y teórico crítico, que incluye las proyecciones de la Ilustración, la perdurabilidad del costumbrismo, la novela de folletín como primera mercancía cultural literaria, el tardío proyecto de formación del público lector, la emergencia del Romanticismo y el Realismo y la crisis de la función tradicional del escritor y la literatura que acarrea el Modernismo, entre otros. En este marco, se analizan la relevancia de la prensa como soporte material privilegiado de la producción literaria, la tensión entre lo culto y lo popular, las fábulas de identidad y el notable papel de las mujeres escritoras en la constitución del sistema literario nacional.

La convergencia de tal multiplicidad de procesos en los que confluían universos culturales de filiaciones diversas fue posible gracias a ciertas constantes que permitieron el nacimiento de un sistema literario nacional heterogéneo. La renovación de los estudios del campo literario del siglo XIX eclosionó a la par que los esfuerzos de descolonización en el campo de la cultura, lo que resultó en nuevas propuestas de formas específicas de leer y estudiar la literatura peruana y latinoamericana. Si bien las figuras principales estudiadas son Carlos Augusto Salaverry, Ricardo Palma, Clorinda Matto, Mercedes Cabello, Manuel González Prada y Abraham Valdelomar, estas son enfocadas como nudos de prácticas y estéticas atravesadas por las primeras experiencias de modernidad en la cultura peruana.

Marcel Velázquez Castro y Francesca Denegri

FONDO EDITORIAL PUCP

CASA DE LA LITERATURA PERUANA

PERÚ Ministerio de Educación