

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Doctorado en Literatura Latinoamericana

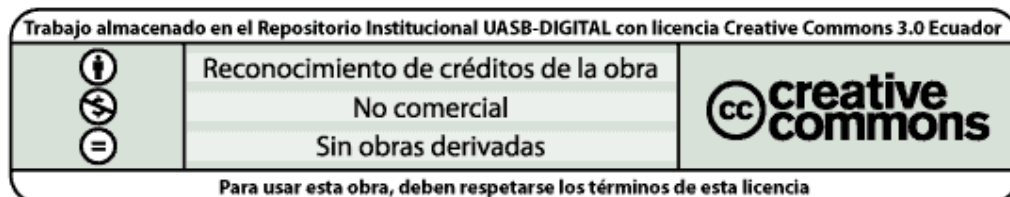
Bioteχνologías novelísticas en la región andina (1840-1905)

Lectura y cuerpo

Marcel Martín Velázquez Castro

Tutor: Julio Ramos

Quito, 2017



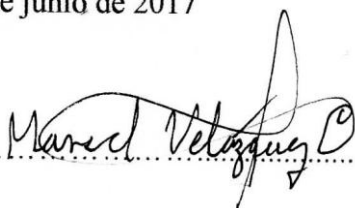
Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Marcel Martín Velázquez Castro, autor del trabajo intitulado “Biotecnologías novelísticas en la región andina (1840-1905): lectura y cuerpo”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctor en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en Internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: 30 de junio de 2017

Firma:



Resumen

Esta tesis investiga la transformación sociocultural que generó la irrupción de la novela en las sociedades andinas, específicamente en las prácticas de la lectura, las políticas lingüísticas y las imágenes de la vida y del cuerpo.

Las novelas de la región andina (1840-1905) fueron mediadoras entre un novedoso formato narrativo internacional y sociedades tradicionales. Esto provocó un conflicto entre la novela, primera mercancía cultural regida por la lógica del mercado, y sociedades, regidas por una cultura predominantemente oral y con una gran presencia de narraciones religiosas. Los novelistas peruanos, ecuatorianos y bolivianos enfrentaron esta tensión mediante una apropiación y reconversión de la imaginación melodramática, un singular modelo de mimesis con borramientos sociales y alta valoración del *decorum*, y una conservación de funciones morales-cristianas en la comunicación novelística.

Los efectos de la lectura en la creación de subjetividades novedosas, y la representación de las dinámicas de los cuerpos en las esferas de la sexualidad y el poder (tanto del político como del científico-médico) constituyen multitemporalidades en el tiempo de la novela y en el tiempo de la lectura.

La movilidad de los escritores, la ampliación del espacio público y la democratización de la experiencia de la lectura por la expansión de la prensa jugaron un papel decisivo en la consolidación de la novela. La lectura de novelas ofrece una enciclopedia de pasiones para modelar la sensibilidad y la conducta social tanto en la esfera sentimental como en la histórico-política.

En las novelas andinas, el adulterio constituye uno de los límites de la imaginación novelística. Por otra parte, el motivo del potencial incesto entre hermanos funciona como un dispositivo narrativo que paraliza el deseo del encuentro sexual; en contraposición la violación de la mujer india es el motor invisible que pone en marcha la acción narrativa y sus políticas culturales nacionales.

El metarrelato de la degeneración impregnó las novelas andinas mediante la presencia de cuerpos enfermos y vidas degradadas, estas fueron explicadas mediante el determinismo del positivismo, la retórica del higienismo y los códigos del naturalismo.

Agradecimientos

Los dos años (2012 y 2013) de clases presenciales del doctorado me permitieron conversar y discutir con un magnífico grupo de profesores latinoamericanistas; quiero mencionar a Julio Ramos, Carlos Pacheco, Javier Sanjinés, Alba María Paz Soldán, Michael Handelsman, Ruth Román, Regina Harrison, Fernando Balseca y Santiago Cevallos. Además, los talleres con figuras fundadoras de la crítica latinoamericana como Nelson Osorio y John Beverley fueron memorables. Todos ellos contribuyeron directa o indirectamente con la formulación y avances de mi proyecto. Además, mis compañeros constituyeron un excelente grupo de interlocutores. En particular, agradezco mis fructíferos diálogos con quienes se interesaban en el periodo del XIX: Iván Rodrigo, César Carrión y Omar Rocha. Sin duda, la tradición académica de forjar un conocimiento desde el Sur y la calidad institucional de la Universidad Andina Simón Bolívar crearon las condiciones para mi compromiso con una tesis que involucrase una investigación regional. Además, esta tesis mereció una subvención económica de la UASB para la redacción final, aporte necesario para la culminación del trabajo.

Durante este largo camino de varios años, muchas otras instituciones y personas contribuyeron de diversas formas con la consecución de este proyecto. En primer lugar, las bibliotecas que visité en Lima (Biblioteca Nacional del Perú, Instituto Riva-Agüero, Fondo Reservado de la Biblioteca de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos) y en Quito (Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Polit, Biblioteca de la UASB, Biblioteca de FLACSO). A todas ellas y a su amable personal, mi agradecimiento. Asimismo, quiero reconocer a las personas que colaboraron con este proyecto: Mónica Cárdenas realizó precisas sugerencias sobre el debate del naturalismo en Francia y los marcos ideológicos de las memorias de viaje en el XIX, y compartió conmigo textos de Mercedes Cabello publicados en París. Génesis Portillo me ayudó a obtener fuentes de los repositorios digitales de las principales universidades norteamericanas y así pude leer primeras ediciones de novelas bolivianas y ecuatorianas, inhallables en bibliotecas de la región. Kurmi Soto me ayudó con reproducciones de revistas bolivianas finiseculares en archivos de La Paz. Finalmente, el valioso libro de Juan Pablo Soto me permitió revisar algunas novelas bolivianas de muy difícil acceso. Por otro lado, Ana Lucía Salazar se

encargó de las correcciones formales y la adecuación al formato requerido por la universidad, y realizó estas tareas con gran profesionalismo y dedicación.

Miembros de la sección de Siglo XIX de LASA han sido compañeros de trabajo en diversas iniciativas para fortalecer la comunidad de nuestra especialidad; entre ellos están Vanesa Miseres, Ana Peluffo, Maida Watson, Ronald Briggs, Juan Carlos González Espitia, Adriana Pacheco, Bill Acree, Francesca Denegri, Lee Skinner, Ainaí Morales y Nelly Goswitz. Sus investigaciones dialogan con esta tesis y han constituido una constante fuente de estímulo para mi trabajo académico.

Mi orientación a la historia cultural se ha consolidado con los años y esa perspectiva explica mi interés por los soportes materiales de la literatura, los mercados culturales y la articulación de las novelas con procesos socioculturales más amplios. Este enfoque se ha nutrido de la interacción constante con mis amigos historiadores, compañeros de varias aventuras académicas, y todos ellos con trabajos centrales en el XIX andino, como Carlos Aguirre, Ulrich Mücke, Cristóbal Aljovín, Claudia Rosas, Carmen Mc Evoy y Natalia Sobrevilla.

Quiero agradecer a mi asesor de tesis, Julio Ramos. Sus libros y artículos han sido desde mis lejanos tiempos de alumno de pregrado, fuente de estímulo y desafío intelectual. En el proceso de la asesoría, discutí con él la estructura y la finalidad de esta tesis y recibí sus valiosas sugerencias y observaciones críticas. Aunque es obvio, cabe expresar que las limitaciones y posibles errores de esta tesis son de mi absoluta responsabilidad.

Una subsección de esta tesis (3.3.2) se ha publicado en una versión preliminar como artículo en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. En el año 2010, antes de iniciar el doctorado, publiqué un artículo en la revista *Iberoamericana*; ese texto, corregido y aumentado, se ha incorporado a la tesis y forma parte de la subsección 2.1.1. En el año 2015 edité la *Narrativa breve* de Clorinda Matto de Turner, y parte de mi estudio preliminar ha sido empleado en la subsección 2.2.2. Finalmente, ese mismo año publiqué un artículo sobre las memorias de Juan de Arona en el libro *Miradas recíprocas entre Perú y Francia. Viajeros, escritores y analistas (siglos XVIII-XX)*; parte de ese texto conforma ahora uno de los apartados de la subsección 2.2.1. Agradezco a todos los editores por su trabajo y a los anónimos lectores por los comentarios que recibí.

Finalmente, en la dimensión privada, este laborioso trabajo no hubiese sido posible sin la cariñosa demanda de mis padres, y la compañía y respaldo de Adriana, Rafaella y Cristóbal.

Índice

Introducción	8
Capítulo uno	12
La novela en los andes: mercancía, prensa, tiempos y archivos	12
1.1. Categorías teóricas y posibilidades críticas	12
1.1.1. Biotecnologías novelísticas: modelaciones y resistencias	13
1.1.2. Control del imaginario: transacciones de la <i>imitatio</i> y la ficción	17
1.1.3. Imaginación melodramática: lectores desorbitados	21
1.2. No-contemporaneidad simultánea y archivos	24
1.2.1. Prensa y campo novelístico andino	25
1.2.2. Las novelas andinas: narraciones moral-religiosas	33
1.3. Hacia una nueva hipótesis para pensar las novelas andinas del XIX	41
Capítulo dos	44
Consolidación de la novela: una forma híbrida en el campo cultural andino	44
2.1. Debates y poéticas de las novelas en los Andes	44
2.1.1. La recepción y el debate letrados sobre la novela	48
2.3.1.2. El deseo de otra novela como soporte moral y estético	56
2.3.1.3. El debate sobre el naturalismo	68
2.1.2. Las poéticas de la novela andina y sus legitimaciones	81
2.1.2.1. Primeras novelas, poéticas eclécticas	82
2.1.2.2. Flores extrañas en desiertos morales o las poéticas románticas	88
2.1.2.3. El observatorio científico invertido o las poéticas naturalistas	94
2.2. Las fronteras porosas: contactos y diferencias con otras formas narrativas contemporáneas	101
2.2.1. Narraciones autobiográficas: conocimiento letrado de la vida y temporalización de la subjetividad	102
2.2.1.1. El diario político-militar de un letrado popular	108
2.2.1.2. Memorias de viaje de un letrado culto	115
2.2.2. Leyendas, tradiciones y relatos: entre el mito, la historia y la ficción	127
2.2.2.1. Tradiciones: crítica social y figuras de autor	130
2.2.2.2. Leyendas: el código romántico y la sexualidad interétnica	135
2.2.2.3. Relatos: los caminos hacia la ficción y la modernidad	141
Capítulo tres	146
Lectoescritura, cuerpo, deseo y ciencia representados en las novelas	146

3.1.	Lágrimas, fuego y sonidos: las biotecnologías de la lectoescritura y los iletrados ...	146
3.1.1.	Las lágrimas de la lectura sentimental: el placer de la simpatía y los usos de la compasión	148
3.1.2.	El fuego de la lectoescritura patriótica: virtud moral, interpretación histórica y anagnórisis personal	165
3.1.3.	La palabra criolla codificada contra los sonidos descontrolados y los espectros sociales indígena y afrodescendiente	180
3.2.	El cuerpo, la electricidad y el deseo: los senderos de la sexualidad.....	195
3.2.1.	Amor, matrimonio y adulterio: decencia, legitimidad y transgresión	199
3.2.1.1.	El matrimonio: consolidación del orden religioso-jurídico, decencia y legitimidad	200
3.2.1.2.	El adulterio: desafío al orden jurídico-religioso y castigo moral-sexual...	204
3.2.2.	Las tramas del incesto: identidades conflictivas y moralidades en disputa.....	213
3.2.3.	El deseo poscolonial y las rutas de la violación sexual	228
3.2.3.1.	Violación obscena, matriz social y trampas del mestizaje	232
3.2.3.2.	De la violación grotesca a los borramientos de la pasión irrefrenable	237
3.3.	Discursos científicos, biotecnologías y cuerpos peligrosos en el mundo novelado ..	244
3.3.1.	El relato de la degeneración: cuerpos enfermos y vidas degradadas.....	245
3.3.2.	Judíos en los Andes: monstruos multiformes	271
3.3.2.1.	El judío errante y su trajinar por la prensa decimonónica	274
3.3.2.2.	Personajes judíos en novelas andinas: la obscenidad del sexo y el dinero	280
	Consideraciones finales.....	293
	Bibliografía	300

Introducción

En el mapa global de la crítica literaria sobre el XIX latinoamericano, hay determinadas áreas (Cono Sur, Brasil y México) que han concentrado la mayor atención de los especialistas; a contracorriente, esta es una reflexión comprehensiva sobre los orígenes y consolidación del sistema novelístico en la región centroandina (Perú, Ecuador y Bolivia). Más que un estudio comparativo de sistemas novelísticos nacionales, esta investigación aborda las relaciones entre la novela y la producción de significados sociales sobre el cuerpo y la lectura durante el periodo 1840-1905.

El origen y expansión de la novela en la región andina es una historia global y local simultáneamente. Por un lado, expresa la difusión internacional de la primera mercancía literaria mediante el formato de la novela de folletín en la prensa. Por otro lado, constituye un ejemplo de apropiación creadora por parte de los escritores locales que impregnan en el formato novelístico sus tradiciones religiosas, temporalidades heterogéneas y conflictos multiculturales. Así se creó una zona cultural de interacciones en la que los lectores, los novelistas y los emergentes críticos son retados y responden ante la nueva experiencia social (lectura de novelas). Estas interacciones provocaron prácticas, usos e ideas sobre la novela, el mundo y la subjetividad que transformaron significativamente las instituciones letradas urbanas que poseían el control y la administración de la producción escrita en los países andinos.

Este complejo proceso posee múltiples variables conceptuales (biotecnologías novelísticas, control del imaginario, imaginación melodramática, prensa y archivos de enunciabilidad) y se interseca con otros problemas relevantes: a) políticas de gobernabilidad orientadas al control de la vida y de los cuerpos de los ciudadanos; b) la socavación crítica por la novela de la verdad tanto del poder estatal como del religioso; c) el conflicto entre los tradicionales discursos de carácter moral-religioso y las emergentes formas discursivas seculares y modernas; d) la democratización de la cultura de lo escrito asociada al crecimiento del número de lectores y a las nuevas tecnologías de impresión; e) un nuevo modelo de lectura que presupone una potencial identificación entre el lector y el personaje y un valor-verdad ficcional; f) la articulación de la cultura popular y la oralidad a los nuevos circuitos de una cultura internacional protomasiva.

Desde estos marcos teóricos y categorías críticas, el problema de la investigación es la transformación sociocultural que generó la irrupción del formato de la novela en las sociedades andinas, específicamente en las prácticas de la lectura, las políticas lingüísticas y las imágenes de la vida y del cuerpo. El discurso melodramático, la consolidación del yo, nuevas formas de relación genérico-sexual, los controles biopolíticos de la ciencia, la construcción de un pasado nacional y la configuración de alteridades radicales; todos estos factores se modificaron y crearon nuevos procesos socioculturales que articularon transacciones religiosas y seculares, tradicionales y modernas, históricas y ficcionales, entre otras.

La pregunta central de esta investigación puede formularse así: ¿Cómo se transformó en la región andina el campo cultural decimonónico y la experiencia de modernidad mediante las biotecnologías asociadas a la novela, género que alentó la modernización social en sus sistemas de producción, distribución y consumo, pero que ofreció en su mundo representado un modo melodramático de la lectura y figuras del cuerpo regidas por el control del imaginario, en sociedades con hegemonía de estructuras narrativas religiosas?

La hipótesis principal plantea que en la región andina, la aparición, consolidación y diversificación de la novela –primera mercancía cultural y novedosa forma de comunicación literaria– democratizó el campo letrado, instituyó nuevos lectores y nuevas formas de leer, y generó una múltiple, densa y desigual experiencia de modernidad porque significó el conflictivo y creativo encuentro de formas internacionales (novelas de folletín) con otras formas narrativas tradicionales de fuerte cuño religioso y regidas por ideales pedagógicos y morales de la mimesis neoclásica. Este encuentro creó una multitemporalidad discursiva que ocasionó una tensión creadora entre visiones modernizadoras e instituciones y sujetos sociales tradicionales, la cual modificó tanto las formas de la propia novela europea como los mecanismos de sociabilidad en Perú, Ecuador y Bolivia.

Las fuentes primarias empleadas son escritas ya que fueron publicadas en el soporte material de la prensa o del libro. Ellas pertenecen a diversos formatos: artículos periodísticos, ensayos, reseñas, memorias, diarios, leyendas, tradiciones y novelas. Entre ellas, destacan, por supuesto, las novelas pues configuran el centro del corpus textual de esta tesis. Estas se han seleccionado bajo tres criterios: a) relevancia de las categorías de nuestro enfoque teórico-crítico en la producción de significados del texto; b) ejemplos de más de un campo novelístico nacional en todos los niveles de análisis; c) muestras de

diversos horizontes estéticos (romanticismo, realismo y naturalismo) dentro del periodo elegido.

En cuanto a la metodología de análisis se ha optado por una interpretación en el marco del *close reading*, una lectura minuciosa y ceñida al texto para recuperar cabalmente las dinámicas ideológicas del lenguaje y los vínculos con las sociedades representadas: un esfuerzo hermenéutico por reconstruir las experiencias de lectura y las afectaciones corporales que estas novelas provocaron en sus primigenios lectores.

El primer capítulo se dedica a revisar algunas categorías teórico-críticas inscritas en diversas tradiciones epistémicas (biotecnologías, control del imaginario y melodrama) que sirven para construir y delimitar el problema de la investigación. Además, desde los enfoques de la historia cultural europea y de los estudios decimonónicos latinoamericanos se pone de relieve el papel de la prensa en la creación y reproducción del campo novelístico andino. Finalmente, se reflexiona sobre la pertinencia de los conceptos de no-contemporaneidad (Bloch), archivo (Foucault) y mimesis como campo de fuerzas entre el *decorum*, la *imitatio* y la verosimilitud (Costa Lima) para enmarcar la perspectiva de análisis. En este capítulo, se formula la hipótesis general de la investigación y las hipótesis secundarias que se derivan de ella.

En el segundo capítulo se estudian dos problemas diferenciados, pero articulados entre sí. En primer lugar, se aborda el debate cultural con resonancias políticas y religiosas sobre la novela en las principales ciudades andinas. En sociedades donde la función pedagógico-moral era crucial en la producción textual, el desafío de la novela – principalmente la novela de folletín europea – provocó encendidas diatribas, pero también permitió orientar la producción novelística local en nuevos códigos morales y estéticos. Además, se analizarán las poéticas de la novela y sus legitimaciones, elaboradas por los propios autores. En segundo lugar, se estudian dos sistemas narrativos: a) narrativas del yo (diarios y memorias) y b) narrativa breve (tradiciones, leyendas y relatos), que constituyen áreas textuales que influyen, se intersecan parcialmente y se configuran en paralelo con la novela. Las narraciones autobiográficas, diarios y memorias constituyen la temporalización de una subjetividad y ofrecen un arsenal de recursos técnicos y temáticos que son retomados por las novelas. Por su parte, la narrativa breve que trabaja ya con la ficción ofrece también recursos técnicos y dilemas culturales muy semejantes a los de la novela.

El tercer capítulo es el más extenso y el que contiene los principales aportes de esta investigación. En sus tres secciones, se desarrolla el análisis del lenguaje y los

sentidos de la trama del mundo representado de más de 20 novelas andinas del periodo 1840-1905; se reflexiona sobre ellas en términos históricos y socioculturales y en marcos regionales e internacionales, pues el espacio novelístico andino se caracterizó por sus redes y aperturas al mundo. Para organizar una comprensión transversal de la producción de significados de estas novelas, se han elegido algunas variables centrales (lectura sentimental o patriótica, iletrados y regímenes de audición, borramientos simbólicos, historia, matrimonio, adulterio, violación, incesto, ciencia, cuerpos enfermos, vidas degeneradas y cuerpos peligrosos). Aunque hemos trabajado sobre clásicos de la región (*Cumandá* de Juan León Mera, *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner, *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre, *A la Costa* de Luis A. Martínez y *Wuata-Wuara* de Alcides Arguedas), el énfasis está colocado en más de una decena de textos muy poco explorados o desconocidos completamente por la crítica tradicional decimonónica.

En resumen, esta investigación busca promover un mayor desarrollo de estudios de la novela en la región andina y contribuir con el debate teórico-crítico desde el Sur sobre nuestras prácticas culturales y sus efectos sociales en nuestra historia.

Capítulo uno

La novela en los andes: mercancía, prensa, tiempos y archivos

Este primer capítulo se divide en tres secciones. En la primera, se presenta y se discute algunas de las principales categorías teóricas que se emplean en esta investigación. Estas provienen de autores inscritos en diversas tradiciones epistémicas (Michel Foucault, Luiz Costa Lima y Peter Brooks), se busca validar el uso pertinente de categorías como biotecnologías novelísticas, control del imaginario e imaginación melodramática para la región andina durante el siglo XIX. En la segunda sección, desde el concepto de no-contemporaneidad de Ernst Bloch se analizan los múltiples tiempos culturales que interactúan y modifican el género en el nuevo espacio andino; después, desde los enfoques de la historia cultural europea y de los estudios decimonónicos latinoamericanos se pone de relieve el papel de la prensa en la creación y reproducción del campo novelístico andino. Adicionalmente, el concepto de archivo y sus regímenes de enunciabilidad nos permiten estudiar las relaciones entre las formas narrativas religiosas y la novela. En la última sección, se formula la hipótesis general de la investigación y las hipótesis secundarias que se derivan de ella.

1.1. Categorías teóricas y posibilidades críticas

La reflexión teórico-crítica sobre la novela constituye una dinámica área de los estudios literarios; a diferencia de la reflexión sobre la poesía o el teatro que se inició en el mundo griego, los trabajos más significativos sobre la novela moderna se inician en el siglo XVIII y se concentran, sobre todo, en el siglo XX, pero no han dejado de multiplicarse en las últimas décadas. El arsenal de categorías teóricas que se han formulado y que han revelado su efectividad en la comprensión de este fenómeno literario posee una amplitud enorme. Antes de filiarnos exclusivamente con alguno de los grandes teóricos de la novela (Lukacs, Bajtin, Watt, Moretti), se ha preferido un marco teórico más flexible que articule un puñado de categorías teóricas que dialoguen y sean puestas en tensión en el análisis crítico de las novelas de la región andina.

1.1.1. Biotecnologías novelísticas: modelaciones y resistencias

En el siglo XVIII, *Pamela or Virtue Rewarded* (1740), de Samuel Richardson, *Julie; ou la Nouvelle Héloïse* (1761), de Jean-Jacques Rousseau, y *Die Leiden des Jungen Werthers* (1774), de Johann Wolfgang Goethe, conforman no solo el trío más exitoso de novelas epistolares europeas, sino que establecen gradualmente una nueva forma de leer el texto novelístico que se funda en elementos propios de un paradigma de lectura extensiva¹ y en una decodificación sentimental que establecía un vínculo inequívoco entre el personaje y el lector durante el acto de lectura². El mundo representado invade la intimidad del lector (principalmente, mujeres y jóvenes) de novelas y contribuye con la formación de una subjetividad moderna con voces enmarcadas, visiones en conflicto, palabras ajenas: todo este torbellino de percepciones y sensaciones se actualiza en cada lectura, transformando al que lee y a la sociedad.

Como toda obra de arte, mediadora entre el hombre y el mundo, la novela es producto y productora de relaciones sociales. Lo que recuerda, dice o piensa un personaje tiene una gran fuerza simbólica por su capacidad de refractar anhelos y miedos tanto individuales como colectivos, utopías y deseos que interactúan, nutriéndose y transformando los sentidos socioculturales desde el lenguaje y en el lenguaje. Además, las novelas constituyen poderosas enciclopedias de las sensibilidades, refuerzan o socavan los mecanismos de discriminación y subalternidad y establecen una fecunda y hasta hoy firme relación con el espacio urbano, el lugar por antonomasia de la modernidad.

La novela se alimenta de toda experiencia humana y de todo formato discursivo. Esta amplitud y expansión perpetua son análogas al sistema social donde floreció, la sociedad moderna capitalista. Ella transformó el mercado del libro y contribuyó

¹ Los investigadores contemporáneos de la historia de la lectura en Europa coinciden en señalar una “revolución lectora” a fines del siglo XVIII, hacia el final del Antiguo Régimen, que consiste en el desplazamiento de un paradigma de lectura intensiva a uno de lectura extensiva. “La lectura repetitiva intensiva durante toda una vida de un pequeño canon común de textos conocidos y normativos que no dejan de interpretarse —en su mayor parte de índole religiosa, y sobre todo la Biblia— se ve sustituida por un comportamiento lector extensivo que pone de manifiesto de un modo moderno, laicizado e individual, cierta avidez por consumir un material nuevo, más variado, y, en particular, por satisfacer el deseo de entretenerse privadamente (Wittmann, 2001, 499). Dos son las premisas sociales y culturales de este largo y desigual proceso: a) la consolidación sociocultural de la burguesía y b) la alfabetización. Sin embargo, advierte Robert Darnton (2005) que sobreviven elementos de la lectura intensiva en la recepción de las novelas, como ocurre con la de Rousseau.

² Darnton explica que los lectores encuentran en el texto valores y nuevos significados que colman de sentido su existencia privada ordinaria. “Inspiró a sus lectores un abrumador deseo de ponerse en contacto con las vidas de sus personajes y la suya propia [...]. La correspondencia de Rousseau se convirtió en una extensión lógica de su novela epistolar” (Darnton 2005, 245-246). Los lectores “sabían que su novela era verdadera porque habían leído su mensaje en sus vidas” (248).

significativamente con la consolidación de la prensa popular. Fue uno de los factores clave en el proceso de división de papeles sociales entre autor, editor e impresor en la cultura de lo impreso durante el XIX³. Marthe Robert resalta que la libertad inimpugnable de la novela es extrañamente parasitaria pues está obligada a subsistir tanto en la palabra escrita como en el mundo material cuya realidad ella pretende “representar”. Este doble parasitismo incrementa sus energías y extiende sus fronteras: no hay proscripciones ni restricciones para limitar su elección de materia, tiempo o espacio (Robert 2000, 58 y s.).

Producto de la libertad artística y herramienta de coerción social; lugar de la creatividad y refugio de la imitación; mecanismo de disciplina y espacio de las fantasías y las libertades más alucinantes; medio de constitución de la subjetividad moderna y cartografía social tradicionalista o incluso premoderna; la novela y sus sentidos oscilan entre estos extremos.

A partir de los conocidos planteamientos de Foucault sobre biopolíticas, proponemos unas categorías derivadas, pero más flexible para pensar la mediación entre la forma cultural novela y los cuerpos de los lectores. Una biotecnología constituye un dispositivo de representación, inscripción y sujeción de los cuerpos en la lógica de un saber-poder. Una maquinaria compleja de modelación que —muchas veces desde el Estado— interviene en la materialidad del ser y en la espiritualidad de la experiencia de los cuerpos. En los escritos ilustrados decimonónicos se observa no solo el impulso general de la modernidad por someter, administrar y controlar —e incluso sustituir— el cuerpo, sino de enfrentar los excesos de *una* vida mediante la escritura racional que crea generalización, orden y regularidad en el seno de la singularidad, lo ambivalente y la intensidad discontinua. El lector no puede resistir la autoridad que el discurso esgrime y termina aceptando su perspectiva (trayectorias de ser, pensar o sentir) sobre él mismo o sobre otros. Textos de diversa índole (pedagógicos, jurídicos, comerciales y literarios) empiezan a ocuparse de las formas de sociabilidad tradicionales para condenarlas y enmendarlas: la razón contra la costumbre, la escritura contra la vida. Interesa exponer ante los tribunales de la Ilustración a los cuerpos que se regodean en el placer perpetuo, los que se ocultan bajo el manto para no ser identificados, los improductivos, los que no están definidos por los mandatos hegemónicos de género.

El discurso novelístico funciona como una biotecnología en tres dimensiones: a) participa activamente en la formación de las almas y los corazones de los lectores ya que

³ Sobre este tema, puede consultarse el espléndido libro *Lost Illusions. The Politics of Publishing in Nineteenth-Century France* (2010) de Christine Haynes.

propone conductas, ideas, sensibilidades y valores en sus personajes que el lector interioriza o rechaza; b) se apropia de cualquier discurso sobre la sociedad y lo reformula (intensificándolo, mostrando sus fisuras, combatiéndolo) en el mundo ficcional; el lector no puede eludir esta información mediada; c) ofrece una forma de experimentar simultáneamente diversos tiempos y espacios que fortalecen la experiencia sensible y secular de la modernidad. En Europa, hasta mediados del siglo XIX, la lectura crítica de las novelas, la diferenciación entre la vida y el arte, y una lectura meramente ficcional constituyen prácticas muy minoritarias; por ello, aunque el lector promedio del periodo negocia y reformula los sentidos de la obra literaria, todavía no puede objetivarla como mera experiencia estética. Leer las novelas del XVIII y del XIX exclusivamente como fenómenos estético-verbales no solo es claramente insuficiente, sino se halla en abierta contradicción con las poéticas de los propios novelistas⁴, pues el giro estético se produjo recién a fines del XIX en Europa.

Conceptuar la experiencia de lectura novelística como una biotecnología en la región andina permite a) mostrar las continuidades, mediaciones y efectos entre el artefacto cultural y el *sensorium* del lector; b) explicar las luchas por el control de las conductas imaginables, lo novelable como un límite de lo políticamente posible; c) reconstruir la batalla estatal contra los cuerpos (degradados y peligrosos), que se expresó también en la comunicación novelística; d) establecer el papel de las novelas en los nuevos umbrales del deseo y la sexualidad; en una región marcada históricamente por la violación y el incesto. Por último, la región andina posee una serie de estructuras culturales anacrónicas, que la distinguen del Cono Sur, y que paradójicamente potencian y cuestionan el poder de la biotecnología novelística. En varias novelas, se observan cuerpos y vidas que se resisten a la inscripción y al sometimiento moral del discurso del poder; estas resistencias se aprecian más desde los propios mecanismos de control ya que contienen la potencia de vidas no solo disidentes, sino enfrentadas a la lógica de la modelación.

⁴ Defoe insistía en que *Robinson Crusoe* (1719) era una historia verdadera (*true story*) en tanto que la novela solo una mentira insípida y sentimental por naturaleza y creada para corromper los corazones y los gustos de los hombres (Robert 2000, 57). La contraposición entre la novela y el romance según Walter Scott traza la misma distinción con otros nombres: El romance es “una narración ficticia, en prosa o en verso, el interés de la cual gira alrededor de hechos maravillosos y desusados”; en tanto que la novela es “una narración ficticia que difiere del romance porque los incidentes de la misma se acomodan al tipo corriente de incidentes de la vida y de las condiciones modernas de la sociedad” (Allot 1966, 65). Finalmente, cabe recordar que Henry James no se cansó de repetir que solo la vida, totalmente cogida por las astas y totalmente contada, constituía la materia de la verdad novelística. Por su parte, Chéjov sostenía que su suprema tarea era pintar la vida en sus aspectos verdaderos (Gay 1995, 224).

Para probar que el análisis de la novela desde sistemas de modelación social no es una novedad de la crítica contemporánea, sino que forma parte de una rica tradición moderna, traigo a colación un debate de mediados del siglo XIX. En *La Sagrada Familia* (1845), texto conjunto de Marx y Engels, se hallan dos capítulos dedicados a refutar los análisis de un discípulo de Bruno Bauer sobre la *Literatur-Zeitung*, la literatura publicada en forma de folletín en los periódicos. Asimismo, Marx —autor de dichos capítulos— realiza una lúcida lectura del fenómeno dirigiendo su artillería conceptual a la obra emblema del folletín francés *Les mystères de Paris*, publicado en *Journal des Débats* (1842-1843). Para Marx, Rudolphe es el principio activo de la obra y el que expresa sin mediaciones las ideas de Sue. Afirma que la fuente secreta de la que mana la sabiduría del héroe es una versión popular de la doctrina fourierista que ha perdido todo su filo verdaderamente crítico (Marx y Engels 1967, 259). El héroe recorre la sociedad apartando los pecadores de los justos, castigando a los malos y recompensando a los buenos. La dualidad idealista bien/mal guía sus acciones y lo hace creerse un instrumento de la Providencia y un enemigo del diablo. Sin embargo, una lectura cuidadosa del propio texto contradice el carácter exclusivamente bondadoso del personaje mostrando la miseria de sus motivaciones, el odio y afán de venganza que a veces lo dominan (269-274). El carácter de Rudolphe “se resume en la ‘pura’ hipocresía con que sabe presentar, ante sí mismo y ante los demás, *los arrebatos de sus malas pasiones* como *arrebatos contra las pasiones de los malos*” (271).

Marx denuncia el carácter meramente reformista, la adhesión a los valores burgueses y la miopía del romántico social que considera que los mestizos poseen una “perversidad natural”. Esta demolición conceptual de la ideología de la novela de folletín de Sue no afectó su amplia lectoría en las principales ciudades del mundo por varias décadas. Los mestizos limeños la leyeron de forma casi simultánea a los parisinos, londinenses y madrileños, ya que fue publicada en *El Comercio* entre agosto de 1843 y abril de 1844.

La novela de folletín, una mercancía internacional, no solamente alineó y exacerbó intensidades afectivas, sino que contribuyó decisivamente con la formación de estructuras culturales protomasivas con todas sus ambigüedades inherentes. Por ejemplo, una paradoja que se presenta en varias novelas andinas desde la perspectiva biotecnológica radica en la construcción de cuerpos degradados (locos, enfermos, prostituidos) o peligrosos (judíos, mujeres emancipadas) que buscan construir un efecto de rechazo a ciertas prácticas y conductas sociales; sin embargo, la propia novela termina

convirtiéndolos en personajes fascinantes, que seducen y espantan simultáneamente a los lectores.

1.1.2. Control del imaginario: transacciones de la *imitatio* y la ficción

Luiz Costa Lima es quizá el único teórico mundial de la novela desde la periferia sudamericana. Con una sólida formación humanista e inscribiéndose en la tradición del pensamiento crítico germánico (Kant, Auerbach e Iser), desde un enfoque propio de la antropología filosófica, ha desarrollado una rigurosa y renovadora lectura del concepto de mimesis⁵ y del control del imaginario, estudiando sus complejas relaciones con el poder de la Razón y el discurso de la verdad. En varios libros y artículos,⁶ estudia la temporalidad de estos significativos problemas teóricos, él ha insistido en un retorno al concepto de mimesis y a sus tensiones internas, ha explicado la experiencia de la mimesis literaria como histórica y culturalmente variable⁷, debido a los marcos de referencia distintos que operan en el emisor y receptor. Además, ha explorado los conflictos entre sociedades aparentemente libertarias o despóticas y sus sistemas de censura y control de la ficción.

El autor parte de una situación paradójica, durante el Renacimiento, supuesta época de exaltación de la subjetividad, las poéticas y la reflexión sobre la escritura se fundaban en una prohibición de la ficción. La razón exigía la verdad sobre la belleza y la mera opinión. Los humanistas se autoidentificaron con prácticas retóricas asociadas a la elocuencia, que garantizaban y legitimaban su dominio sobre el paradigma de la verdad; a diferencia de los artistas plásticos, percibidos como artesanos, la situación social de los humanistas explica porque para ellos la *imitatio* significaba una domesticación del poder ficcional, mediante la estricta observación de las reglas (Costa Lima 1992, 27).

El humanista aspiraba a una reconciliación entre el presente cristiano y el pasado pagano, a través de una concepción teológica de la poesía, es decir, preservar una

⁵ Se entiende la mimesis como un proceso cuya concretización es establecida bajo la forma de ficción (Costa Lima 1988, 52).

⁶ *Control of the Imaginary* ([1984] 1988) y *The Dark Side of Reason. Fictionality and Power* (1992) son los principales textos consultados en este trabajo. Además, se han revisado el artículo “Social Representation and Mimesis” (1985) y sus libros *Mimesis e Modernidade. Forma das sombras* (2003) y *O controle do imaginário & a afirmação do romance. Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy* (2009).

⁷ Costa Lima lo explica así: “Thus the experience of mimesis is historically and culturally variable because the first sensation that it produces, the sensation of similarity, stems from correspondence to frames of reference and expectations themselves historically and culturally variable. Nevertheless, the category of correspondance and its immediate corollary, “sensation of similarity”, do not exhaust the area of experience of literary mimesis. (Costa Lima 1988, 53).

individualidad constituida alrededor de la cristiandad y los modelos clásicos. La *imitatio* posibilitaba controlar la subjetividad individual mediante un control sobre lo ficcional (lo falso de la poesía), mediante una inscripción en los modelos clásicos legitimados.

Durante el Renacimiento, el control del imaginario se desplegó a través de estos tres conceptos: *imitatio*, *decorum* y *verosimilitude*, los dos últimos dependientes del primero (Costa Lima 1992). Costa Lima señala un paulatino distanciamiento de los parámetros aristotélicos, ya que la *verosimilitude* es comprendida como una estricta similitud. De este modo, se busca entonces un modelo idealizado de *imitatio*, construido por sustracción y asentado en la realidad cotidiana: la poesía pasa a depender de la historia, mientras que lo verosímil pasa a depender del antiguo principio del *decorum*, es decir, lo éticamente bueno. Al mismo tiempo, se mantiene un ojo vigilante sobre la ficción, siendo la cura para su “pecado original” el recubrimiento de enseñanzas morales. Finalmente, la transformación capital radica en que el ideal, objeto del arte, pierde el sentido de racionalmente universal y asume el de éticamente ejemplar.

Durante el denominado siglo de Luis XIV, se produce otro desplazamiento altamente significativo en una sociedad que fortaleció la máquina estatal y sus controles centralizados. En la formación de la corte y su feroz lucha por prestigio y estatus (Elias), el control no fue absoluto y produjo una reflexión conducente “to an understanding of fictionality to arise among the excluded sector of the nobility” (36) Quienes no pertenecían ni a la *Noblesse de robe* (altos funcionarios que administraban el Estado) ni a la *Noblesse d'Épée* (aristocracia militar) encuentran en la ficción una posibilidad para formalizar frustraciones y deseos. En paralelo, los académicos racionalistas, vinculados a la lógica cortesana, se autopercebían como hombres refinados tratando de protegerse de los gustos vulgares para preservar su poder basado en el prestigio y el estatus (36).

En la Francia del siglo XVII, la verosimilitud depende del decoro, del buen sentido y de la buena moral: la idealizada representación de las acciones humanas (40). Por ello, la Academia considera que verosimilitud no es apariencia de verdadero, sino que ella “is respected to the extent that it purifies truth, abandoning or correcting it when it not would be acceptable to propagate it” (40).

La importancia de este punto es capital para la región andina, pues esta vivió un horizonte neoclásico hasta muy avanzado el siglo XIX, el mandato del decoro late inscrito en varias novelas del periodo y, en muchos casos, termina determinando la naturaleza, extensión y profundidad de la verosimilitud. Desde otra perspectiva, solamente los textos que trasgreden este mandato del decoro, alcanzan una representación más verosímil en

códigos realistas de la conducta humana cotidiana y del mundo social presente. Por otra parte, en varias novelas se busca alcanzar una representación poética de la naturaleza que combine belleza y trascendencia religiosa, repitiéndose estrategias de la *imitatio* renacentista. Por último, y en tensión con lo anterior, las aventuras producen una interpelación al lector de una manera personal y profunda,⁸ una novedosa función apelativa, que puede provocar que el lector experimente un disfrute diferido por medio de los personajes o que el lector se arriesgue y asuma conductas novelizables, es decir imite la novela en contra del *decorum* que esta propugna, desestabilizando así doblemente la lógica tradicional de la representación mimética.

Respecto del siglo XIX, Costa Lima plantea lo siguiente:

Normal Romanticism –that is the patriotic and sentimental form of romanticism that prevailed in the early decades of nineteenth century– became the literary practice acceptable to the system of power. Literature became institutionalized to extent that it disguised or softened its fictional force (14).

Los códigos de este Romanticismo tradicional, que se acomodó al poder en Europa porque disfrazó o suavizó su fuerza ficcional, se difundieron ampliamente en la región andina, pero con otros efectos, pues a diferencia de las monarquías restauradas, se vivía una experiencia republicana convulsiva, pero discontinua en los diferentes circuitos sociales. En ese marco, acentuar las pasiones como expresión de una subjetividad corría el riesgo de provocar un atentado contra el adormecido cuerpo social, como ocurre con muchos personajes cuyas lecturas los colocan en zonas de peligro, muy lejos de sus órbitas sociales habituales.

Un segundo aspecto clave en las ideas de Costa Lima, se sintetiza en la pregunta que él mismo formuló respecto de la modernidad: “[...] haven’t the products specifically derived from the activation of imagination been subjected to a particularized control? (13). De acuerdo al teórico brasileño: “The idea of the control of the imaginary, conversely, demonstrates the necessity for development of specific strategies of analysis that will capture in a subtler way the kind of counterpoised interests that are configured in literary fiction” (Costa Lima 1988, X).

Ese control no significa censura absoluta, sino desplazamientos, enmascaramientos e interacciones. “Control proposes a negotiation at first: fiction is

⁸ En su detallada revisión del problema del lector en la ficción, Littau (2006, 108 y s.) explica, siguiendo a Brantlinger, que la novela imita la vida y el lector imita a la novela. Finalmente, al dimensión axiológica de la novela anterior se reformula pues ahora los ideales morales se instalan en el corazón humano, mediante la interiorización del ideal.

permitted as long as it respect certain limits –as long as it does not show itself to be fictional” (Costa Lima 1992, 31). Sin embargo, “this control was not strong enough to block the rise, in late eighteen century Germany, of a line of thought that led to the view of literature as the verbal mode of fictionality” (14). La literatura solamente puede surgir en la batalla contra los agentes que controlan la imaginación; el discurso de la verdad que postula que existe solamente una verdad es intrínsecamente hostil y negador del poder del imaginario (30).

En la región andina, el control del imaginario puede comprobarse en la cautela del discurso ficcional de enfrentarse explícitamente contra la verdad del Estado y de la Iglesia. Abundarán críticas a los malos políticos y a los malos curas, pero nunca a los fundamentos ni a los relatos centrales de estas instituciones. En la era del sentimentalismo, la ficción literaria proveyó un modelo hegemónico de lectura, la que “inflama” los corazones de los lectores solitarios y sensibles, ya sea en su vertiente patriótica o amorosa. Por un lado, el lector-ciudadano comprometido servía a los intereses de las élites políticas que se proponían administrar a las poblaciones; por el otro, la lectora-doméstica garantizaba la reproducción social mediante la sacralidad del matrimonio y la administración del sexo. Este paradigma dual, aunque con profundas interrelaciones entra ambas facetas, fue el organizador de múltiples escenas de lectura repartidas en novelas de todo el mundo. Sin embargo, en el campo andino, dichas escenas adquieren una peligrosidad extrema, ocasionando a veces la muerte o el descarrío moral del protagonista. El “control del (acto de lectura) imaginario” es imperfecto, pues ocasiona graves perjuicios a los personajes lectores, o deja entrever la posibilidad de otros actos de lectura y escuchas orales, compartidos y colectivos. Vemos aquí entonces una muestra de aquella tensionalidad de intereses a la que Costa Lima refiere y que podrían explicarse mediante este control indirecto del imaginario que rodea al acto de lectura interno (en el mundo representado) y externo.

En síntesis, Costa Lima (1998) traza una propuesta muy sugerente que permite explorar como la mimesis novelística (la ficción) se articula y cuestiona las otras formas de representación social hegemónicas en el siglo XIX. Dado que la novela es el género dominante de la ficción en la modernidad y que sus mecanismos de control se modifican de acuerdo con los valores que los configuran (2009); se puede concluir que se genera una interacción (tensión productiva y conflictiva) entre el discurso de la novela y los otros discursos de la verdad basados en el paradigma de la ciencia que desde la Ilustración controlan y regulan el mundo moderno. El control del imaginario surge porque la razón

moderna no acepta objetos culturales en los cuales ella no pueda reconocerse; la ficción novelesca extravía la verdad y, por ello, debe ser regulada.

En el caso de nuestra investigación habría que considerar que en la cultura andina el control sobre el imaginario y la ficción novelística se dio, fundamentalmente, desde las coordenadas religiosas y que no solo afectó las trayectorias narrativas y el sentido final del texto, sino también las propias formas narrativas (ver 1.2). Por otra parte, ese control religioso convive con el control desde la razón instrumental por la multitemporalidad andina hasta muy avanzado el siglo XIX. Por ejemplo, en las últimas décadas del siglo, la novela fuera muy permeable a los discursos científicos modernos, la verdad de la ciencia experimental (particularmente, la medicina) empezó a sustituir la verdad de la Iglesia, pero la autoridad del médico varón convivió conflictivamente con la autoridad ya residual del sacerdote dentro del mundo novelístico.

1.1.3. Imaginación melodramática: lectores desorbitados

Aunque mucha agua ha corrido bajo el puente, el trabajo fundacional de Peter Brooks *The Melodramatic Imagination* [1976] (1995) todavía constituye una referencia ineludible para los estudios de la novela decimonónica. En esa obra, él demostró que “melodrama is a coherent aesthetic system, with a repertory of expressive features and devices that can be subjected to analysis –formal, sociological and psychoanalytic” (1995, IX).

Desde una perspectiva histórica, el melodrama es un género teatral: una representación con música que subyace tanto a las palabras como a la acción. Surgió en Francia en los albores del XIX⁹, obtuvo gran popularidad entre todas las clases sociales y se difundió entre varias ciudades occidentales. Sus principales características son las siguientes: fuerte emotividad, polarización moral, hegemonía de los villanos, persecución de los buenos y, en el desenlace, recompensa de la virtud. Por último, suelen presentar expresiones altisonantes y extravagantes, tramas retorcidas, suspenso extremo y peripecias intempestivas.

Brooks no coloca su foco de interés en el sustantivo ni en su devenir histórico, sino en el adjetivo y su fuerza de irradiación en la novela. Así conceptuó el modo melodramático como un modo de la imaginación, una inevitable dimensión de la

⁹ Una figura clave en la construcción de las formas, lenguaje y recursos del género fue Guilbert de Pixérécourt, denominado “El Coneille de los Boulevards”, autor de más de 120 obras teatrales de gran popularidad entre 1800 y 1830 (Brooks 1995, 24).

conciencia moderna. Esta modalidad de la imaginación ofrece un mundo articulado por un maniqueísmo subyacente, y la narrativa crea la excitación de su drama colocando al lector o al espectador en contacto con el conflicto entre el bien y el mal escenificado bajo la exterioridad de las cosas. En sus términos el melodrama funciona “as a mode of conception and expression, as a certain fictional system for making sense of experience, as a semantic field of force” (XVII).

De acuerdo a Brooks, el origen del melodrama debe ubicarse en un determinado contexto histórico: la liquidación del orden tradicional sagrado y sus instituciones (Iglesia y Monarquía). El melodrama es una respuesta ante la ansiedad generada por la disolución de una sociedad orgánica y cohesionada jerárquicamente. Por ello, el melodrama empieza a ser el modo principal para descubrir, demostrar y hacer operativo el universo moral esencial en una era postsagrada (15). “Melodrama represents both the urge toward resacralization and the impossibility of conceiving sacralization other than in personal terms. Melodramatic good and evil are highly personalized: they are assigned to, they inhabit persons who indeed have no psychological complexity but who are strongly characterized” (16).

La novela poseyó en sus orígenes principalmente un carácter popular y femenino, determinado por sus temas, tramas y lectores. Fue un producto cultural asociado a la prensa y sus circuitos internacionales¹⁰. Los relatos novelescos crearon una nación melodramática, una comunidad que compartía la fascinación por el exceso pasional de los personajes, un colectivo que aprendió a decodificar la realidad mediante las emociones y los sentimientos de la subjetividad. Lectores desorbitados porque se inscribieron en una nueva forma de leer que los descentraba de sus anclajes tradicionales; adicionalmente, este viaje narrativo los instalaba en situaciones límite, en dilemas morales y experiencias sensoriales, que transformaban su cuerpo y sus percepciones.

El lento pero gradual avance de la secularización propició que los sectores usuarios de la cultura de lo escrito y quienes sin saber leer poseían una escucha atenta a la lectura empezaran a sustituir, en los fundamentos de su moral, la cosmovisión religiosa por el mundo representado del novelista de folletín. Como lo explicó Gramsci (1961, 129), se trata de “un verdadero soñar con los ojos abiertos” ya que el pueblo encuentra en estas

¹⁰ Solo por citar un ejemplo, varios textos narrativos de Honore de Balzac se publicaron en *El Comercio*, periódico limeño, a inicios de 1840: “Una comida”, formado por dos entregas en julio de 1841; “La mujer de treinta años”, tres entregas en mayo de 1841; “La joven”, nueve entregas en agosto de 1841; “La mujer abandonada”; cuatro entregas en mayo de 1841 y “Sufrimientos desconocidos”, tres entregas en mayo de 1841.

novelas castigo y sanción de los malvados; de este modo, su complejo de inferioridad social se ve satisfecho y se apacigua la sensación de injusticia social.

Las diversas tramas que pueblan las primeras novelas andinas se inscriben en el orden de lo melodramático y montan dramatizaciones mediante conflictos de las más variadas experiencias humanas (amor, odio, venganza, desamparo, resentimiento, justicia). Además, siempre, exhiben un elemento adicional en cada uno de estos sentimientos, una energía pasional que sobra, propia del personaje melodramático, y que no puede ser simbolizada por su carácter irreductible. En algunos casos, la influencia de la narrativa gótica (temas, retóricas discursivas, maniqueísmo moral, lenguaje, etc.) también se halla presente y convive con la imaginación melodramática.

Estos discursos melodramáticos configuran las vidas de los personajes, como flujos pasionales incontrolables que enfrentan dilemas en clave personal, y como teatro de conflictos éticos (el personaje judío es un ejemplo extremo). En una dimensión estructural, las narraciones poseen como principio central: la dualidad; este principio organiza las partes de la novela, el antagonismo entre el héroe y el antihéroe, las pugnas ideológicas y una visión de mundo dicotómica. En un plano formal, se observa el predominio de la hipérbole, adjetivaciones recargadas y el uso exagerado de los signos de exclamación.

Las novelas andinas del XIX alentaron la modernización social, crearon los circuitos de la lectura de entretenimiento y dinamizaron la cultura de lo impreso; sin embargo, su retórica melodramática los conectó desigualmente con la literatura mundial, pues todavía las novelas se producían en sociedades que conservaban estructuras sociales coloniales y un organicismo basado en la desigualdad. A pesar de ello, las novelas contribuyeron con el avance de una sociedad secularizada y con la formación de lectores más libres de los controles religiosos y políticos, pero solo pueden ofrecerles un desborde pasional que se agota en sí mismo sin alcanzar una plena dimensión crítica. Estas novelas crean un teatro moral donde los personajes están determinados y su aparente libertad fortalece jerarquías y prejuicios: ellos nunca pueden transformar plenamente la realidad representada que sustituye con otras figuras los antiguos lugares del bien y del mal.

Por otra parte, la relevancia de la cultura popular en el XIX posibilita que este enfoque crítico con eje en el melodrama adquiera pleno sentido. Las novelas andinas decimonónicas representan estructuras de la cultura popular y crean una zona de interacciones ricas y complejas con ella. La imaginación melodramática cooperó con esa

zona de confluencias, pues en los países andinos no existía ni una jerarquización tan firme ni una diferenciación absoluta entre alta cultura y cultura popular.

Finalmente, la fuerza democratizadora de la novela y su capacidad de crear audiencias en todos los sectores sociales proviene en parte significativa de la imaginación melodramática (representaciones accesibles a todos); sin embargo, en sociedades multilingües y con altas tasas de analfabetismo¹¹ dicha irradiación quedó confinada en grupos sociales minoritarios. A pesar de un crecimiento general de la escolaridad con diferentes intensidades en la segunda mitad del siglo XX; en una escala cualitativa, durante el periodo estudiado, las ciudades bolivianas poseían una muy alta tasa de analfabetismo, las ciudades ecuatorianas tasas medio altas y las ciudades peruanas tasas medio bajas; Quito y Lima eran las ciudades con mayores índices de lectoescritura entre sus pobladores.

Estos grupos analfabetas crean un problema, pues las vidas ordinarias representadas en las novelas en las que late el sentido y que debería poner en valor la vida de todos queda atrapada en un juego especular de reafirmación de las identidades sociales hegemónicas, que rara vez se quiebra.

1.2. No-contemporaneidad simultánea y archivos

La perspectiva empleada en esta investigación se fundamenta en concebir la novela andina del siglo XIX como un campo cultural complejo, conflictivo, inestable, permeado por un pasado-presente y un presente-futuro, sin límites precisos y con variados discursos constitutivos en disputa en su materialidad textual, entre los que destacan el modo melodramático y las narraciones religiosas. En esta sección presentaremos dos conceptos teórico-críticos, no-contemporaneidad simultánea y archivos, para realizar dos tareas: a) identificar las principales tensiones en la formación del campo novelístico y su dinamismo en la transformación social, las tácticas de los actores de la comunicación novelística y el relevante papel de la prensa en ese proceso; b) establecer las intertextualidades, usos y reformulaciones de los tradicionales relatos religiosos por la

¹¹ En Bolivia, en 1846 se calculaba que solo el 10% había sido escolarizado, cifra que aumentó solamente hasta el 16% hacia 1900 (Klein 2015, 194). En Ecuador, Quito poseyó la mayor tasa de alfabetización y la fue incrementando gradualmente, así 75% de su población escolar y adulta sabía leer y escribir, según el Censo de 1906; Guayaquil solo alcanzó el 58.9% de alfabetización en conjunto, según el Censo de 1909 (Hamerly 2006, 146). En Perú, existía una gran asimetría entre los resultados nacionales y los limeños; Lima alcanzó el 55 de alfabetizados según el Censo de 1860 (Ragas 2007, 57).

novela, nueva forma cultural. Dichos relatos eran hegemónicos en la cultura oral popular y estaban presentes en la cultura de lo escrito.

1.2.1. Prensa y campo novelístico andino

En la tradición occidental, la novela es un género privilegiado para representar y simbolizar heterocronías, la coexistencia de múltiples tiempos y racionalidades. En la región andina esa potencialidad se observa también en el campo novelístico no como una mera superposición de temporalidades, sino como un tramado que conecta formas y relaciones culturales del pasado con otras novedosas, propias de la modernidad y de un incipiente mercado cultural. Se ha elegido algunos conceptos de Ernst Bloch y el enfoque general de Franco Moretti para ordenar conceptualmente este fenómeno.

Bloch (1980, 22) explicó que no todas las personas existen en el mismo Ahora, es decir, solo externamente compartimos el mismo tiempo que nuestros contemporáneos, pero no vivimos al mismo tiempo con ellos. Convive con nosotros y en nuestras relaciones sociales un pasado incompleto que cuestiona al pasado que se cerró, a la memoria oficial. Ese pasado no-sincrónico, poblado de necesidades y elementos, no evoluciona en línea de secuencia, pero sobrevive porque nunca ha sido realizado. Ese pasado está vivo como un deseo intenso: “pasados contemporáneos” que cuestionan el tiempo de la racionalidad y de la producción capitalista.

Otro concepto interesante es el “aún-no-es” o “todavía-no-llegado-a-ser”, es decir, la conciencia del ser humano como ser inacabado, abierto hacia el futuro; futuro que se instala también en el presente vivido. En consecuencia, se puede producir un encuentro potencialmente creador entre ese pasado no-sincrónico y nuestros sueños cotidianos con elementos propios de una conciencia anticipadora. De este modo, como Bloch afirmó en su libro *capital*, la verdadera génesis no se encuentra al inicio, sino al final.

Desde otra perspectiva, como lo han resaltado los traductores Neville y Stephen Plaice en su introducción al libro *Heritage of our Times*, el concepto *Ungleichzeitigkeit* de Bloch puede ser traducido por *non-contemporaneity*. Estructuras socioculturales del pasado continúan floreciendo en el presente a través de formaciones capitalistas contemporáneas y así quedan preñadas de futuro. Por ejemplo, Bloch plantea que el anacronismo de gran parte del campesinado y la pequeña burguesía en el mundo capitalista moderno no es solamente un fenómeno negativo, sino también la fuente de potenciales contradicciones fructíferas (Plaice y Plaice 1991).

A partir de estas reflexiones podemos apreciar la herencia religiosa de la región andina como una circunstancia que posibilitó una mayor riqueza y conflictividad en la construcción del tiempo secular y el modo melodramático de las novelas. En particular, los textos narrativos religiosos fueron una herencia cultural de tiempos tradicionales que sobrevivió, convivió y marcó decisivamente la experiencia de la modernidad novelística en los países andinos. Por otro lado, la novela decimonónica construye un mundo representado definido por una estructura secuencial, una experiencia temporal diacrónica que muchas veces atentaba contra la percepción cíclica del tiempo de las mayorías poblacionales andinas. En las ciudades, zonas de incipiente producción y consumo de las novelas, se vivió durante toda la segunda mitad del siglo XIX procesos de modernización que se fundamentaban en un horizonte de expectativas, *un principio esperanza* en términos de Bloch. Por ello, se puede sostener en una primera aproximación al problema que la estructura temporal de la novela formalizó y fortaleció la experiencia temporal acelerada y diacrónica de los habitantes de las principales ciudades andinas. Sin embargo, el afán de las novelas de representar desde el paradigma mimético verosímil la realidad local provocó una tensión pues gran parte de esa realidad referida en la novela no se regía por el tiempo moderno. Quizá el mayor ejemplo de esta tensión es la denominada novela de costumbres, membrete que utilizaron muchos escritores del periodo, incluso la propia Clorinda Matto de Turner. La costumbre posee una vocación de fijeza, estabilidad y permanencia; por ello, formatos discursivos como el cuadro de costumbres dan cuenta de ella, pero la novela posee una dinámica otra, una de aceleraciones y transformaciones temporales.

Algunas de las primeras novelas peruanas o crearon utopías políticas futuristas o construyeron relatos históricos del tiempo colonial, es decir, estuvieron inclinadas a representar un tiempo que no era el suyo. Por otro lado, el aprendizaje novelístico en Bolivia y Ecuador fue lento y en muchos casos hallamos insertos en el texto novelístico cuadros de costumbres que poseen otra dimensión temporal. Adicionalmente, la representación del indio como inscrito en la Naturaleza y sometido a un mundo cíclico y ritual obligó a los narradores a representar la inmovilidad articulada en algunos casos al dinamismo de los personajes del mundo urbano que irrumpían en esos territorios. Todas estas y otras posibilidades crearon en la región andina una imaginación novelística regida por diversos ritmos temporales.

Franco Moretti en su libro *Distant Reading* (2013) ha revisado su vasta trayectoria crítica que parte de una premisa básica: la capacidad de la literatura europea de generar

nuevas formas discursivas es históricamente excepcional. A partir del concepto de Ernst Mayr (*allopatric speciation*), sostiene que la génesis de nuevas especies se debe a su desplazamiento a nuevos espacios. El concepto de geografía cobra relevancia dentro de un sistema de literatura mundo que crea una unidad formada por elementos divergentes y desiguales. Si como sostiene Moretti la novela europea funcionó como un ecosistema que aceleró o frenó los formatos propios de cada literatura nacional, la pregunta nuestra sería cuál fue el lugar de la novela andina decimonónica en ese campo mundial. Es evidente que la novela europea se instala en la región cultural andina e interfiere y se alimenta de sus formas discursivas (relatos y leyendas orales), y en este proceso en el que se transforma la novela y el área cultural se generan nuevos formatos y tropos significativos.

El campo novelístico andino no está circunscrito ni por la geografía ni por la pertenencia estatal. Esta investigación lo concibe como un espacio cultural, informado por experiencias del pasado, con densidades diferentes, pliegues y tensiones, fuerzas centrípetas y centrífugas, fronteras porosas y móviles. Este campo de batalla social fue recorrido e intervenido por escritores no solo de diversas nacionalidades americanas, sino por algunos que nunca pisaron tierras sudamericanas. Incluso los personajes de las novelas más famosas de la época eran nombres familiares para los lectores andinos, como Rudolphe, El judío errante o El Conde de Montecristo. Los tres países andinos poseyeron en el periodo estudiado una compleja red de ciudades, espacios locales donde inicialmente se producían, publicaban, distribuían y leían las novelas, la mayoría de ellas en la prensa. Lima aparece como la ciudad más integrada a una producción internacional mediante el sistema de las novelas de folletín, y la que posee la mayor producción propia de novelas del periodo; sin embargo, muchas de las más importantes publicadas en imprentas limenses fueron escritas por autores de origen andino, como Narciso Aréstegui (Cuzco), Mercedes Cabello (Moquegua) y Clorinda Matto (Cuzco), y los dilemas culturales de muchas de ellas atravesaban la representación política de los indios y el quechua.

Ecuador y Bolivia poseían estructuras más descentralizadas que Perú; por ello, ofrecieron un elenco más numeroso de ciudades productoras de novelas. En Bolivia, se observa inicialmente una preponderancia de Sucre con presencia de La Paz y Potosí, pero ya desde el último cuarto del siglo el peso de La Paz se convierte en hegemónico, aunque aparece otro foco de producción como Cochabamba y se reactiva Potosí en la última década del siglo. Por su parte, en Ecuador, aunque Cuenca tuvo algún peso inicial, Quito fue el centro más relevante de producción novelística, pero empezó a ser retado por

Guayaquil, una ciudad-puerto más cosmopolita y moderna, desde las dos últimas décadas del siglo XIX.

Entre los pliegues del campo, está la presencia fantasmática de las lenguas originarias: el quechua, quichua y aymara. Las lenguas indígenas fueron concebidas, principalmente, como un obstáculo para la literacidad de la sociedad, un residuo que impedía el dominio absoluto de la lengua nacional; por ello, en las novelas están invisibilizadas o desvalorizadas. El dominio del castellano en el habla y en la escritura era percibida como un signo de pertenencia al mundo civilizado occidental; se enfatizaba la vinculación con la cultura hispánica a partir de la filiación lingüística. Como en todo campo de fuerza, la estructura y la agencia individual se imbrican, pero también en ocasiones excepcionales pueden separarse, como por ejemplo en la obra de Juan León Mera o Clorinda Matto y sus políticas culturales favorables hacia las lenguas indígenas.

La agresividad verbal contra los escritores de origen afrodescendiente o indio fue moneda frecuente entre los autores más reconocidos del espacio cultural andino. Por ejemplo, el historiador y crítico literario boliviano Gabriel René-Moreno (1975, 15) sentencia respecto de un folleto de Matías Arteché, titulado “Mi fe política”, lo siguiente: “Curioso folleto por su suciedad tipográfica, gramatical e indigenal. Huele a chicha”. Esta descalificación por las raíces indígenas del autor posee ya un claro procedimiento de deshumanización en códigos raciales. En otro texto sobre los poetas bolivianos explica que, a pesar de hallarse aislados, sin órganos de difusión, y no contar con una capital que otorgue ventajas para el desarrollo de las letras, ellos son los garantes de la lengua española.

Tienen el sentimiento instintivo, la viva inteligencia, el conocimiento más o menos ilustrado de las excelencias del arte; y separados en el espacio, pero unidos en la idea y en el discurso, oponen su ejemplo a la corruptela general del lenguaje, y que como en tiempos remotos y más atrasados, soporta todavía la competencia del quichua, admitiendo en su limpio raudal voces, construcciones y giros venidos de este idioma bárbaro (René-Moreno 1975, 84).

Otra tensión más específica del campo novelístico en sus orígenes fue la carencia de legitimidad y autoridad; a diferencia de la poesía, los productos literarios novelísticos siempre cargaban con la acusación de ser meros relatos de entretenimiento para un consumo placentero que se agotaba en sí mismo; por ello, la insistencia de tantos novelistas en el carácter pedagógico-moral o político-social de sus creaciones literarias.

Las fuerzas centrífugas asociadas a un romanticismo americanista permitían la creación de una red de productores y de lectores educados en América, a pesar de que la

mayoría de la población permanece en la ignorancia de la lectoescritura y ajeno a la producción literaria. Por ello,

no por eso falta en América un auditorio compacto, numeroso y respetable, el cual nunca dejó de escuchar a quien le supo hablar con verdadera elocuencia. La comunidad de idioma y de origen, la igualdad de instituciones políticas, la grande unidad moral que reina entre las repúblicas hispano-americanas, hacen que las clases educadas o civilizadas de todas ellas formen en conjunto un gran y solo pueblo (René-Moreno 1975, 236).

En el campo andino, no solo hubo varias novelas que trazaron intertextualidades con novelas contemporáneas, principalmente europeas; sino que en su propia materialidad convocaron a estos escritores. Por ejemplo, en la novela boliviana *Borradores de una novela histórica* (1852) de José Ballivian, el narrador escribe lo siguiente:

Un baile en esos pueblos y en aquellos tiempos podría por su originalidad haber dado materia curiosa para describir muchas escenas a Walter Scott a Cooper y al mulato Dumas, por los extravagantes cuadros que allí se representaban, por lo fantástico de los personajes, y por lo grotesco de las costumbres (Ballivian 2016, I: 145-6).

Asistimos, sin duda a una operación de validación cultural, pero no se pretende comparar a estos célebres novelistas europeos con el autor boliviano, sino validar la realidad sociocultural boliviana como digna materia literaria. De este modo, se dota indirectamente de prestigio al trabajo del novelista, pero más importante aún, se iguala cabalmente la realidad sociocultural andina con la pretendida realidad francesa o norteamericana que posibilita la representación literaria de la novela misma.

En términos de los actores de la comunicación literaria, se puede constatar un significativo número y una amplia circulación de autores entre las ciudades de los tres países, emergentes públicos lectores y escasez de editores.

Escritores como Juana Manuela Gorriti, Carolina Freyre de Jaimes y Julio Lucas Jaimes vivieron y publicaron en Lima y La Paz; Miguel Riofrío vivió en Piura como maestro y publicó un libro sobre ortografía en Lima; Mariano Terrazas publicó sus novelas en *El Nacional* de Lima. El público lector creció lentamente en las ciudades y las novelas y su difusión contribuyeron en este proceso. Por último, entre los editores más importantes del periodo podemos mencionar a Manuel Atanasio Fuentes¹², Juan León

¹² Fue pieza clave en la consolidación de la cultura de lo impreso en Lima y un innovador ya que apostó decididamente por la relevancia de las disposiciones tipográficas en la página, la inserción de imágenes y caricaturas, y el empleo de formatos textuales novedosos. No hay aspecto del mundo de la imprenta que no conozca (fue director de la Imprenta del Estado entre 1868 y 1888) ni familia textual que no frecuente. Director y colaborador de publicaciones periódicas, editor de obras judiciales internacionales, antologador del primer *Mercurio Peruano*, editor de las Memorias de los virreyes, autor de manuales religiosos y

Mera¹³ y a Gabriel René-Moreno. Las dificultades de la tarea editorial son expresadas de forma elocuente por el ecuatoriano:

Para formar, en vez de una obra abundante y prolija, un librito que pudiera imprimirse en una imprenta ecuatoriana y ser costeadado por los ecuatorianos (...) han sido tales los obstáculos presentados para la publicación de esta corta obrilla, que muchas veces he estado a punto de arrollar los manuscritos y tirarlos en el rincón de la papelería para no volver a acordarme de ellos jamás (León Mera 1868, IV).

Aunque no se dice explícitamente, podemos imaginar sin mucho esfuerzo los sucesivos rechazos a una obra singular, quizá una de las primeras manifestaciones de crítica de carácter sistemático en toda la región andina, que articula y organiza una producción literaria determinada. A esta ausencia de público especializado y respaldo institucional a los trabajos críticos hay que sumarle las dificultades tecnológicas que subsistieron en Quito hasta fines del siglo, como lo testimonian los editores de la segunda edición de *El Cosmopolita* de Montalvo en 1894¹⁴.

El incipiente mercado cultural, la falta de integración (vías de comunicación transversales) entre las regiones y el extendido analfabetismo en estos tres países impidieron la formación de un grupo más amplio y homogéneo de lectores. Sin embargo, los escritores románticos de la región andina tuvieron una educación literaria muy semejante, marcada de forma decisiva por la literatura española y francesa. Las referencias a los mismos autores y lecturas se repiten varias veces. Por ejemplo, el boliviano Gabriel René-Moreno (1975, 57) recuerda que sus colegas de generación “Leían y releían a Moratín, Melendez, Cadahalso y Quintana; a Espronceda, Bermúdez de Castro y Zorrilla; a Byron, Lamartine y Víctor Hugo” (citado en prólogo, pp. 57). Otros escritores franceses citados por novelistas andinos una y otra vez son los siguientes: François-René de Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre, Eugène Sue, Alexandre Dumas y Émile Zola.

jurídicos, versificador satírico, divulgador de la historia de la ciudad, polemista incansable y pedagogo; su preocupación por el público fue constante y siempre osciló entre la ira y el desencanto.

¹³ Su trabajo como editor se manifiesta en sus libros *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días* (Quito: Imprenta de J. Pablo Sanz, 1868); en una amplia antología de obras de Sor Juana de la Cruz (Quito: imprenta Nacional, 1873) y en la *Antología ecuatoriana* (1879 y 1892). Como editor, afrontó diversos problemas, desde los materiales por la ausencia de tipografía adecuada en las precarias imprentas de su tiempo hasta el desencanto por la ausencia del público, pilar del proceso comunicativo literario.

¹⁴ Los editores anónimos cuentan que trabajaron con una prensa de cilindro y con una cantidad de tipos muy reducida, que les permitía componer muy pocas páginas por vez; la denominan una edición doméstica pues ha sido realizada “sin conocimiento alguno en el arte de imprimir” para lograr algunos pocos cientos de ejemplares (Montalvo 1894, II).

Aunque ya en su fundacional trabajo *Desencuentros de la modernidad en América Latina* Julio Ramos había establecido el papel central de la prensa en la conflictiva constitución del campo literario y en la heterogénea experiencia de la modernidad latinoamericana, será recién a inicios de este siglo que la institución de la prensa empiece a cobrar un papel central en los estudios decimonónicos y en particular en los estudios sobre la novela. Uno de los nuevos críticos en este enfoque, Fernando Unzueta, tiene libros y varios artículos en esa dirección. Respecto de Bolivia, sostiene la correlación entre novela y prensa de la manera siguiente:

Por lo demás, una creciente pero aún limitada comunidad de lectores en la década de 1840, cuando las novelas nacionales recién aparecen, fue testigo del incremento de la publicación de un periodismo literario en la prensa, de los comienzos de la institucionalización de la Literatura (con mayúscula) y la formación de una incipiente comunidad crítica (Unzueta 2005, 145).

A pesar de las limitaciones de las historias literarias hispanoamericanas, existe ya un puñado de libros¹⁵ que empiezan a transformar drásticamente el campo de estudios de la novela decimonónica con renovadas metodologías de la historia cultural, y un reconocimiento de la importancia del folletín y de la prensa no solo como soporte material de la novela, sino como institución constitutiva del espacio público y sus dinámicas culturales de lo impreso. Esta investigación, y varios trabajos anteriores de mi autoría, se inscriben en este movimiento de renovación del discurso crítico sobre la novela decimonónica latinoamericana.

En la región andina, como en toda la América española, la prensa, asociada a la experiencia de lo moderno, se multiplicó geométricamente durante las primeras décadas del siglo XIX; este proceso acarreo una gradual secularización de lo impreso y el surgimiento del espacio público (Goldgel 2016, 51-53). La prensa fue clave en la democratización de la experiencia de la lectura, la institución de nuevos lectores (mujeres y urbanícolas de sectores medios), la modernización de la cultura de lo impreso y el entrenamiento en la decodificación novelesca. En la prensa se publicaron la mayoría de novelas del periodo; ella fue el lugar de las primeras reseñas críticas, de los avisos publicitarios de los libros, y del gran debate sobre la novela naturalista. Por lo tanto, ella potenció el impacto de la novela en la sociedad y contribuyó decisivamente –como demostró Benedict Anderson– con la expansión del tiempo moderno secular.

¹⁵ Flor María Rodríguez-Arenas (1993), Paulette Silva Beauregard (2000), María Fernanda Lander (2003), Juan Poblete (2003), Alejandra Laera (2004) y Graciela Batticuore (2005). A ellos, se han sumado más recientemente Ronald Briggs (2010), William Garret Acree (2011), Víctor Goldgel (2016), entre otros.

En el periodo estudiado, las novelas de la región andina adquirieron múltiples formas y combinaciones. Sin embargo, un rasgo común es el espesor cultural producto de tiempos heterogéneos concurrentes en su materialidad textual. Las novelas fueron creaciones producidas por escritores que todavía actuaban, pensaban y escribían como letrados. Estos autores vivían en sociedades tradicionales sin un campo literario definido, pero ya intervenidos por los circuitos de la mercancía cultural (prensa y novela de folletín). Además, las secuencias narrativas, seculares y privadas de los mundos representados, estaban profundamente afectados por los discursos moral-religioso, político-jurídico y científico-médico.

En el emergente campo literario, la naturaleza omnívora de la novela permitió la absorción de múltiples formas discursivas, ligadas a las tradiciones orales cultas o populares. El sermón religioso de larga raigambre colonial fue objeto de representación en la trama, su tono fue parcialmente adaptado y sus propósitos morales fueron insertados en digresiones del narrador o parlamentos de personajes. Por otra parte, los discursos cívicos republicanos, que constituían un nosotros colectivo y un horizonte de expectativas en un orden secular asociados al progreso y la civilización, también se instalaron directa o indirectamente en el nuevo género. El sermón religioso y el discurso cívico, a pesar de sus divergencias, se encuentran vinculados y constituyen sendos ejemplos de la oratoria y sus codificaciones retóricas de persuasión¹⁶, muchas de ellas de herencia latina¹⁷.

En síntesis, las novelas andinas estuvieron permeadas por múltiples discursos: político-jurídico, moral-religioso, entre otros; la relevancia de la religión en los relatos, la estructura formal, figuras retóricas, constitución de personajes y significación trascendente se estudiará en el siguiente apartado.

¹⁶ La valiosa investigación de Carlos Herrejón Peredo *Del sermón al discurso cívico, México 1760-1834* (2003), sustentada en el análisis de 100 piezas oratorias que van de la transición del barroco a la Ilustración neoclásica hasta la emergencia del discurso cívico republicano, plantea que el sermón religioso fue la forma literario-religiosa más frecuente y más impresa en Nueva España, y que el predicador y el sermón constituían intermediarios culturales que desbordaban el ámbito meramente religioso (Herrejón Peredo 2003, 17-18). El estudio propone un marco histórico-cultural de comprensión de esta formación discursiva y explica sus conexiones con el discurso cívico.

¹⁷ La lengua de Cicerón se enseñaba en todas las escuelas urbanas andinas; los primeros novelistas poseyeron un conocimiento, por lo menos parcial, del latín. *La emancipada*, primera novela ecuatoriana, posee un título de claras resonancias latinas. Por su parte, el ecuatoriano Juan Montalvo, el peruano Manuel Atanasio Fuentes y el boliviano Gabriel René-Moreno, entre otros, dejan rotunda constancia en sus textos de la relevancia del latín para la escritura del letrado culto.

1.2.2. Las novelas andinas: narraciones moral-religiosas

Según Foucault, en su libro *La arqueología del saber*, todo archivo implica un sistema de enunciabilidad y un sistema de funcionamiento. En tiempos modernos, este espacio limitado de comunicación presupone una ley silenciosa que dotaba de sentido a todo lo que podía ser dicho en sus marcos, pues remitía al sistema de condiciones históricas de posibilidad de los enunciados (Foucault 1970, 215-220). Desde esa perspectiva, la producción de significados de un archivo actúa como una máquina que sin tregua interpela nuestros enunciados y nuestras prácticas sociales cuando ingresamos bajo su ámbito para reconocerlos como propios o como ajenos.

La novela decimonónica andina fue un área textual donde se cruzan diversos archivos creando cortocircuitos y superposiciones; sin embargo, el archivo dominante es el que posibilitaba los enunciados y las narraciones religiosas que se habían efectivamente pronunciado y que se conservaban en la memoria oral y en diversos textos escritos que se reactivaban mediante la lectura o la escucha una y otra vez en todos los grupos sociales. Estas formaciones discursivas solamente podían autorizar nuevos discursos que reprodujeran sus estructuras narrativas y coordinadas ideológicas.

Desde esas condiciones, la instalación de una voz discursiva en zonas donde las reglas de enunciabilidad se desvanecen, y la instalación de subjetividades donde los límites del archivo se difuminan constituían tareas no solamente riesgosas, sino casi imposibles de realizar, aunque se aprecian algunos pocos casos en las novelas del periodo. En la región andina, la cultura de lo escrito estuvo conformada por un significativo número de publicaciones religiosas de diversa índole durante todo el siglo XIX. Entre las más comunes, están las biblias, catecismos¹⁸, novenas, semana santa, cotidiano, hagiografías (vida y milagros de...), *Flos Sanctorum*¹⁹, *Año cristiano*²⁰. Asimismo, existía una oratoria sagrada que se dejaba escuchar incesantemente desde las iglesias mediante

¹⁸ Formato discursivo pedagógico basado en preguntas y respuestas. Inicialmente poseía exclusivamente contenidos religiosos.

¹⁹ Javier Azpeitia lo define así, “recopilación de vida de santos, ordenados siguiendo el calendario, según el día que la Iglesia celebra cada uno (...) los distintos autores, traductores, editores y compiladores de estos libros han utilizado para denominarlos las expresiones Leyenda dorada o áurea, Año cristiano, Calendario Cristiano, Santoral (...) han sido tratados por todos ellos, tradicionalmente, como material histórico, expuesto a los lectores con el fin de edificarlos y avivar sus anhelos de espiritualidad, o como materia para los sermones litúrgicos” (Azpeitia 2000, XVI).

²⁰ *Año cristiano o Ejercicios devotos para todos los días del año*” del padre Juan Croisset de la Compañía de Jesús fue publicado por primera vez en Lyon en 1712; posteriormente, el libro fue traducido al castellano por el padre José Francisco de Isla de la misma orden. Esa versión en español se difundió durante todo el siglo XIX por Hispanoamérica (Martínez Martín 1991, 164).

los sermones, artefactos retóricos altamente codificados. Cultura y religión no solo se superponían en grandes áreas, sino que la segunda constituía un metalenguaje que podía tentar la omnipresencia. Por ejemplo, en tono ya burlón, se renegaba de esta ubicuidad de lo religioso a fines del XIX en una novela ambientada en Cochabamba:

El forastero, desde su llegada halla a su paso “pasturajes de Santa Filomena” y “Bodegas del Santísimo Rosario”. ¡Con decirte que hace poco tuvo lugar en los salones del Seminario una velada religiosa, lírico, literaria y que uno de los números del programa era como sigue: Dúo de La Traviatta cantado por la señorita tal y el señor cual en honor de María Inmaculada (Zamudio 2012, 88).

Por otro lado, la cultura escrita religiosa ofrecía un archivo de posibilidades de marcos discursivos exportables a otros ámbitos, como ocurrió con un pasquín de Guayaquil de 1808, escrito contra un influyente abogado ligado a los gobernadores de la ciudad. El pasquín se tituló *Verdadera vida y milagros de un figurón sebruno, que solicita*²¹...; el inicio del título parodia los de las hagiografías religiosas, y el cuentecito y las 66 décimas siguientes critican satíricamente las acciones de un sujeto corrupto en el espacio secular de la política: una especie de narración de los acontecimientos más sobresalientes de una vida, pero desde un encuadre y perspectiva antiejemplar, antagónica a la vida de santos.

No puede dudarse que había una profusa circulación de las principales narraciones bíblicas, incluso entre quienes no sabían leer. Por ello, el archivo bíblico (relatos, personajes, figuras retóricas y significaciones teleológicas) constituye una matriz cultural hegemónica en el mundo oral-popular andino, pero también constituye una fuente para establecer intertextualidades de diverso calibre, desde las imágenes retóricas hasta relatos, que funcionan como hipotextos subyacentes en muchas de las novelas del periodo. Esta inscripción en el archivo bíblico facilitaba la decodificación de las novelas por el lector.

Como se ha verificado en diversos sistemas culturales, la tradición oral y los circuitos de la escritura se encuentran profundamente entrelazados²². Por ejemplo, Thompson plantea que, durante el siglo XVIII en Inglaterra, la tradición oral se ve complementada y reforzada por los productos impresos de mayor circulación, como libritos de coplas, almanaques, hojas sueltas, ‘discursos de moribundos’ y crónicas anecdóticas de hechos delictivos que se sometían a la cultura oral en lugar de desafiarla (1995, 20-21). Sin embargo, cabe observar que la novela de folletín tuvo otra lógica, pues

²¹ El texto ha sido descubierto y estudiado desde una perspectiva histórica por Ana Estrella Santos (2002).

²² El notable artículo de Flores “El loro de Lizardi. Lectura en voz alta del Periquillo Sarniento” (1992) explica las imbricaciones y textualizaciones de diversas formas de oralidad en la célebre novela mexicana.

en parte desafió esas tradiciones comunes (instalando en el centro del mundo representado historias y dilemas seculares) y en parte las reprodujo (creando recorridos narrativos pedagógico-morales y significaciones morales dicotómicas).

La emergencia y difusión de la novela mediante soportes materiales de la prensa significó por su dinamismo moderno (asociado al nuevo mercado de bienes culturales) un desafío para las estructuras tradicionales de producción y circulación de impresos. En el caso de la región andina, la irrupción de estas nuevas prácticas y sus comunidades de lectores, aunque minoritarios, constituyeron una experiencia diferenciada de las lecturas religiosas, pero fueron informadas por esas experiencias del pasado.

Desde la formación de las repúblicas y en consonancia con el lento proceso de secularización, las publicaciones políticas, jurídicas y literarias empezaron a ganar terreno. Sin embargo, convivían con los textos tradicionales religiosos, que desde el periodo colonial ocupaban el centro de la producción impresa de las sociedades andinas, y no solo eran leídas en voz alta o de forma silenciosa, sino utilizadas constantemente como atributos simbólicos durante los actos de devoción y los rezos en procesiones o misas.

Mucha de esta producción religiosa intervenía directamente en la experiencia subjetiva del tiempo, le asignaba sentidos trascendentes al mero devenir mediante ritos periódicos y eventos extraordinarios. Estas lecturas acompañaban, principalmente, a los sacerdotes y a las mujeres, y creaban entre ese binomio una relación afectiva, lazos textuales que se deslizaban hacia lazos sexuales, en algunas ocasiones. La mayoría de estas lecturas propiciaba la participación de la colectividad en actividades religiosas, es decir, tenían un fin performativo.

La convivencia entre lecturas religiosas y seculares no solamente significó la disputa por el espacio público y privado; sino un singular proceso de hibridaciones y zonas de contacto y mutuas influencias: los catecismos de temas constitucionales o de economía, las novelas de folletín católicas, entre otros ejemplos.

Por su carácter narrativo, nos detendremos en el *Flos Sanctorum* o *Vida de santos*. Javier Azpeitia incide en el carácter literario de este libro y traza un bosquejo interpretativo para el héroe cristiano. Este “utiliza su heroísmo como arma arrojada contra la sociedad pagana que le condena. Su martirio significa paradójicamente su victoria sobre esta sociedad (...)” (2000, XV). Los relatos se pueden clasificar en los modelos de mártir y de confesor; los primeros refieren a “cristianos que han defendido su testimonio pese a la tortura y la muerte”; los segundos, “santos que dan testimonio de su

fe sin pasar por el martirio”, como los ascetas (XIX-XX). Finalmente, Azpeitia proyecta este modelo narrativo, basado en la salvación individual y en el triunfo sobre la sociedad corrupta, como matriz del imaginario y la cultura hispanoamericanos.

Mi propuesta es considerar al *Flos Sanctorum* como un archivo de relatos, trayectorias morales e imaginarios sociales que influyeron en diverso grado en la estructura de varias novelas de la región andina. Entre los elementos comunes, destacan idealización del héroe-mártir, sentido moral-católico, contenido pedagógico, no-representación del sexo, exaltación de la virginidad femenina, búsqueda de la trascendencia como motor de la acción humana. Sin embargo, también hay disidencias y una gradual divergencia que se va acentuando conforme las novelas andinas trazan nuevas intertextualidades con el sistema literario mundial.

Aparentemente, varias novelas se someten a la cultura religiosa y a sus estructuras discursivas y políticas morales; sin embargo, el proceso es más complejo. La novela no solo vuelve a contar un relato arquetípico y a transmitir un mensaje moral; este género moderno socava los presupuestos del orden tradicional católico, pues en el proceso de individuación de los personajes principales configura un juego de identificaciones peligrosas ya que el lector se ve seducido y perturbado por esos personajes tan semejantes a él porque encarnan deseos y fantasías contemporáneos.

Para analizar esta problemática, se tomarán dos ejemplos que se encuentran en momentos distintos: una de las primeras novelas bolivianas de inicios de la década de 1850, y una novela peruana de la segunda mitad de la década de 1880. Las continuidades y las rupturas nos mostrarán cómo la estructura narrativa e ideológica de los relatos cristianos sobrevive, se adapta y cambia.

La novela boliviana *Calisto Guaraní o las preocupaciones* (1853), firmada con el seudónimo de Ricardo, narra la historia de Calisto, personaje que decide derrochar todo su patrimonio en una fiesta religiosa de su pueblo. De este modo, quiere reafirmar su prestigio personal y satisfacer su vanidad. En otras palabras, antepone sus deseos personales a los intereses de la familia y de la comunidad.

El narrador establece explícitamente un marco de lectura para la novela, se trata de obtener enseñanzas morales más allá de la curiosidad por la trama del texto o la peripecia de los personajes. En consecuencia, se considera que “la relación de este hecho influirá en la suerte de la clase proletaria, con tanta, o más eficacia que las doctrinas de los filósofos y las leyes de los políticos, si es que saben los hombres aprovechar las lecciones de la experiencia” (2016, I: 234-5). Por un lado, como en muchas otras

ocasiones, se resalta la capacidad comunicativa y persuasiva de la novela y sus ventajas sobre las doctrinas y tratados; por el otro, se alude a la “experiencia”, término harto problemático en la comunicación literaria. Sin duda es la experiencia del personaje la que debe ser recordada por el lector, y así se abole la distancia entre el mundo ficcional y la vida del lector y se reconfigura la comunicación literaria como una mera enseñanza. “Clase proletaria” constituye un sintagma moderno, que disuena en el conjunto, un anticipo del futuro.

La descripción de la fiesta es detallada y posee rasgos hiperbólicos, propios del discurso del carnaval:

Muchos cántaros de chicha; abundantes barriles en el corredor y en los salones; gran aparato de comida; ruido incesante de clarines, redobles sin tregua de tambores; y brindis y cambios de numerosos vasos de jugo embriagantes, que pasan de mano en mano; máscaras e invenciones y confusión y desorden completo (I: 241).

Bebida, comida, música, máscaras, caos: fiesta perpetua. El carácter profano de las fiestas religiosas era una constante del espacio andino²³. Esta prolongada alteración de los sentidos en el pueblo de Guaraní, por la fiesta de la Cruz del Redentor, desemboca en una embriaguez colectiva de diez días consecutivos y la ociosidad por el doble de tiempo (I: 243). Dos prácticas consideradas nocivas porque atentan contra la racionalidad y el tiempo productivo de la modernidad. La embriaguez crea un estado de parcial inconsciencia, que convierte al sujeto ebrio en un mero cuerpo sin voluntad, un despojo de sí mismo; por su parte, el ocio prolongado debilita las fuerzas y no solo aleja del trabajo, sino que acerca a los vicios. Se trata de mostrar los peligros extremos de la cultura del carnaval, fiesta que religa a la comunidad popular, pero que por estos excesos termina perjudicando a todos y, en particular, al artífice de la fiesta. Así, terminados los festejos, el personaje Calisto queda endeudado y su familia cae en la miseria absoluta.

Antes esta grave situación, la voz de la mujer se levanta y adquiere una alta legitimidad moral. La esposa virtuosa no se somete al imperio del mal esposo, y lo confronta por haber “sacrificado la suerte de la familia a sus preocupaciones y loca vanidad” (I: 249). Calisto reconoce su grave falta y admite que no ha hecho otra cosa “en el mundo, que ensalzar el vicio y corromper la moral con mi ejemplo” (I: 252). El lenguaje de esta sección de la novela posee evidentes resonancias de la cultura religiosa y de la retórica sermonaria: la falta moral convertida en pecado grave no es un episodio de la

²³ Como lo establece un personaje “(...) en este país hay pocas fiestas profanas que no sean religiosas, pero entre todas, ninguna más profana que una procesión” (Zamudio 2012, 88).

vida, sino la cifra de la vida. El episodio particular se inscribe en una conducta arquetípica del mal que posee proyecciones negativas en todo el mundo; solo queda esperar el castigo para el trasgresor-pecador.

No basta la justicia humana (el personaje es apresado y conducido a la cárcel), pues ya no hay redención secular posible para el daño moral-religioso causado. Luego, él padece fiebres cerebrales que afectan su razón y es trasladado al hospital; enfermedad y mal moral imbricados. Después, huye de allí y se refugia en un rancho urbano que funcionaba como un depósito de pólvora. Ahora sí está listo para el castigo divino; el texto revela que el propio personaje enciende la pólvora en pos no de una muerte horrible, sino de una redención mediante ese castigo terrible contra su propio cuerpo pecador. El narrador sanciona que “ha perecido víctima voluntaria de la explosión y envuelto tantos hogares en la voracidad del terrible elemento” (I: 255). Nuevamente, ocurre un desborde de sentido ¿por qué su suicidio sigue causando daño y mal entre su comunidad?

Este relato narra básicamente un proceso de transformación del personaje en un corto periodo. Como la propia novela establece, él se desplaza de la felicidad a desgracia, de la razón a la locura, y de la vida a la muerte (I: 255). Esa trayectoria es inevitable y no acepta estaciones intermedias ni ambivalencias morales, el desplazamiento es radical y extremo, como ocurre en el relato del vicioso o pecador convertido en santo (cfr. la vida de San Bonifacio del *Flos Sanctorum*); en la novela boliviana la trayectoria de la transformación es inversa, pero la construcción de sentidos funciona de la misma manera.

La finalidad de la novela se hace explícita en el último párrafo, allí se combina la sanción moral al pecador con la propuesta de reforma social orientada al legislador. En la trama, la voz del condenado exigiendo que no sea inútil su muerte retumbó por varios lugares de Potosí. A partir de este evento, el narrador induce que esta historia desgraciada no es un caso particular, sino generalizado y, por ello, expresa abiertamente su pretensión que esa voz llegue a las autoridades políticas, a los gobernadores y logre abolir las fiestas religiosas con lujos y derroches excesivos (I: 256).

La invocación final a la ley moderna funciona como una apelación a un orden que todo lo puede remediar; la ley, abstracta y racional, contra la costumbre tradicional del carnaval, particular y sensorial. Nótese la confluencia del tiempo religioso tradicional y del tiempo moderno republicano y su confianza ilimitada en la Ley. Se trata de imponer el orden general contra un resto, un residuo peligroso del pasado colonial que atenta contra la racionalidad moderna.

Otro ejemplo, pero con un esquema narrativo semejante de pecado-muerte-redención-mensaje moral al lector, lo encontramos en la novela *Regina* (1886) de la escritora peruana Teresa González de Fanning. La protagonista conjuga belleza, inteligencia, educación cosmopolita y alta posición social; ella se enamora de Gustavo, aventurero, misterioso y millonario; pese a la inicial oposición de los padres, se casan en París. Sin embargo, el matrimonio es desdichado, pues él pasa parte de su tiempo fuera del hogar en actividades desconocidas. Ella descubre que es el socio capitalista de un negocio ilegal y así “descendía a la categoría de un vil criminal de un monedero falso, que la justicia humana podía hundir en un presidio, legando a sus hijos un nombre infamado” (González de Fanning 1886, 9).

Poco después, la novela anticipa el final de la protagonista, pues en una fiesta de disfraces se la describe así: “su belleza soberana, caracterizaba con pasmosa precisión, a la infortunada esposa de Luis XVI” (18). Poco después, para celebrar el cumpleaños de su esposa, el marido realiza una reunión social en la casa hacienda de la pareja.

Salvo la de coser, hay pocas máquinas en el mundo representado de la novela andina; por ello, la centralidad de una maquinaria agrícola en este desenlace cobra inusual importancia. Se conjugan tiempos heterogéneos, el de la industrialización con el religioso, un sacerdote bautiza la máquina, y esta inmediatamente empezó a funcionar gracias a la energía de vapor. Poco después, el acontecimiento principal: “La orla del vestido de Regina había sido cogida por una de las ruedas, que siguiendo su fatal acelerado movimiento, arrastró a la desgraciada joven, cuyo cuerpo se sentía crujir bajo la presión de la edentada rueda mutilándola horriblemente” (22). Cuando se logra detener el movimiento de la gigantesca rueda de metal, “solo se extrajo una masa de carne palpitante aún, pero en la que apenas quedaba un resto de vida. Solo su hermosa cabeza había quedado ilesa, y en ella estaban pintados los rasgos del más acerbo dolor” (22).

Asistimos a un episodio bizarro, que combina elementos sangrientos de la novela de horror con las maravillas de los espectáculos internacionales, como la cabeza parlante. La máquina destroza su cuerpo, pero milagrosamente deja la cabeza intacta para que ella pueda proferir sus últimas palabras. La ambivalencia de estas, una especie de confesión al sacerdote y al esposo, insinúa el suicidio, pues pide perdón a Dios y se justifica diciendo que era muy desgraciada.

La mala elección matrimonial convierte a la mujer en un ser desdichado, que debe sacrificarse para redimir al esposo pecador (falsificador y jugador). Ella actúa como un mártir que debe ofrecer su vida para conmover a su esposo y separarlo de las actividades

delictivas. Esta forma de sacrificio remite a un esquema narrativo que también aparece en el *Flos Sanctorum*, el santo que transforma con su muerte a los pecadores. Además, se repite el tópico del beso al crucifijo antes de expirar. Por otro lado, a semejanza del texto boliviano, nótese la función de conciencia moral que adopta la actuación del personaje femenino en su calidad de esposa de un varón vicioso.

No es un detalle menor que ella muera el día de su nacimiento, pues así cumpleaños y día del santoral se fusionan; ella, como los mártires cristianos, convierte la fecha de su muerte en una fecha memorable, inscrita en la historia del cristianismo, pues así su muerte no solo será recordada, sino que transformará las vidas de sus semejantes.

El mensaje moral para los lectores lo ofrece el esposo redimido; en una extensa carta confesional realiza un balance de los valores morales su vida: “En mí combatían, a la par que fogosas pasiones, instintos generosos, elevación de miras, nobleza del alma, pero una educación viciada ha sido causa que la buena semilla haya quedado ahogada por la maleza” (24). Atribuye a su orgullo por sus capacidades y su vicio por el juego, la responsabilidad de su mala conducta, pero reconoce que ha cambiado y que comprende la verdad, que los talentos del hombre deben encaminarse a desarrollar sus potencialidades instaladas por la divinidad. Los ecos religiosos de esta conversión son evidentes por el peso de la nueva verdad revelada por la muerte de Regina. Por ello, el perdón que pide a los padres de su difunta esposa constituye una petición de perdón a toda la sociedad. Sin embargo, su desaparición que no es dilucidada por el narrador deja instalada la duda y desborda el marco religioso-didáctico, ¿él ha comenzado una nueva vida o se ha suicidado?

Existe cierto equilibrio narrativo que encuadra los acontecimientos en dos ejes: vida/muerte; inútil/útil. Al inicio de la novela, Gustavo salva la vida de Regina y evita una muerte absurda de esta, ya que la muchacha estaba a punto de ser atacada por un toro furioso; y al final del relato, ocasionará con su conducta la muerte de la mujer, pero será una muerte útil y provechosa pues transformará la vida de él que vuelve a inscribirse en el cauce moral-religioso. Gustavo salva la vida de Regina y después ocasiona su muerte; la muerte de ella salva la vida de él y lo aleja del vicio. Por otra parte, la heroína ataca moralmente a la máquina de falsificar monedas y, desde la lógica del modo melodramático, otra máquina toma venganza contra ella.

Estas dos novelas prueban que las estructuras narrativas morales religiosas funcionaron como un archivo de formas discursivas y relatos que eran empleados y

transformados por las novelas tanto en la secuencia de acontecimientos, como en la ordenación discursiva con el final ejemplar.

1.3. Hacia una nueva hipótesis para pensar las novelas andinas del XIX

La pregunta central de esta investigación puede formularse así: ¿Cómo se transformó en la región andina el campo cultural decimonónico y la experiencia de modernidad mediante las biotecnologías asociadas a la novela, género que alentó la modernización social en sus sistemas de producción, distribución y consumo, pero ofreció en su mundo representado un modo melodramático de la lectura y figuras del cuerpo regidas por el control del imaginario, en sociedades con hegemonía de estructuras narrativas religiosas?

La hipótesis principal plantea que en la región andina, la aparición, consolidación y diversificación de la novela, primera mercancía cultural y novedosa forma de comunicación literaria, democratizó el campo letrado, instituyó nuevos lectores y nuevas formas de leer y generó una múltiple, densa y desigual experiencia de modernidad porque significó el conflictivo y creativo encuentro de formas internacionales (novelas de folletín) con otras formas narrativas tradicionales de fuerte cuño religioso (retórica sermonaria y *Flos Sanctorum*, entre otros), y regidas por ideales pedagógicos y morales de la mimesis neoclásica. Este encuentro creó una multitemporalidad discursiva que ocasionó una tensión creadora entre visiones modernizadoras e instituciones y sujetos sociales tradicionales que modificó tanto las formas de la propia novela europea como los mecanismos de sociabilidad en Perú, Ecuador y Bolivia.

Durante el siglo XIX, la novela en la región andina mediante la imaginación ficcional negocia, a veces se somete y a veces trasgrede, los principios morales y sociales del *decorum*, las lógicas discursivas de la Historia, la verdad del poder (religioso y estatal) y la autoridad de la ciencia. Este corpus novelístico ofrece historias seculares melodramáticas asentadas en códigos retóricos religiosos, primero, y científicos, después; esa disonancia anacrónica crea singulares referentes imaginarios que se instalan en el mundo de la experiencia del lector y transforman así la autoconciencia del propio sujeto y sus relatos sociales.

Las novelas andinas, en sociedades con culturas orales y con una alta tasa de analfabetismo, constituyen una novedosa biotecnología que afecta directa y cualitativamente a las elites lectoras, y esa inmensa minoría irradia modelos de

sociabilidad y enciclopedias de pasiones novelados hacia todos. Las novelas buscan establecer y regular las formas de lectura sentimental y patriota acorde a las políticas estatales y las individuaciones subjetivas; asimismo buscan inscribir los sonidos descontrolados y las voces de negros e indios en regímenes de audición criollos. Por otra parte, las novelas representan historias de amor y sexualidad, donde el *decorum* intenta limitar a la *imitatio* y sus nuevas rutas marcadas por la luz del deseo; a diferencia de las novelas europeas fascinadas por el adulterio y la libertad sexual femenina, la recurrencia en las tramas del incesto y la violación en el imaginario andino funcionan como mecanismos para bloquear el encuentro sexual y para reforzar el poder colonial-sexual respectivamente. Finalmente, la novela ilumina los cuerpos enfermos y peligrosos (locos, prostitutas y judíos), vidas degeneradas que llevan al límite a la imaginación ficcional y mediante una dramatización melodramática perturban al lector, que se fascina y espanta con estos cuerpos que socavan el discurso moral-religioso, el científico o el de las políticas estatales que pretenden someterlos.

Las hipótesis secundarias, que dan cuenta de los objetivos específicos de la investigación, son las siguientes: a) las novelas en la región andina expresan una simultaneidad de la no-contemporaneidad, un pasado que fecunda las formas de la imaginación ficcional; b) las novelas de folletín forman parte de formas discursivas menores propias de la modernidad popular (coplas, almanaques, etc.), pero articuladas a una dinámica mercantil de lo impreso; ellas desde los espacios culturales de *lo menor* se desplazan hacia el centro del campo cultural y al final del siglo vuelven a su posición simbólica inicial; c) las novelas poseen fronteras porosas con las culturas orales y mantienen una relación de interdependencia con narraciones autobiográficas (diarios y memorias de viaje) y formas narrativas breves (leyendas, tradiciones y relatos); d) el conflicto entre la alta modernización de la producción y circulación, y la escasa modernidad del mundo representado (sociedades organicistas, orden estamental, providencialismo) en las novelas funcionó de forma diferenciada en los tres países; e) el modo melodramático instalado en el tiempo secular de las novelas en sociedades profundamente religiosas desempeña un papel de religación moral que se hibrida conflictivamente con el propio orden moral-religioso; f) el soporte material de la prensa fue clave en la democratización de la experiencia de la lectura, la estructura del texto, el entrenamiento en la decodificación novelesca, y en el debate sobre la novela; g) la construcción de una república melodramática, una comunidad de lectores fascinados por el exceso pasional, ofrecía una experiencia imaginaria de libertad, autoconciencia y

autonomía en tiempos sociopolíticos de cambios y crisis; h) la consolidación de la novela como género hegemónico en el campo literario andino contribuyó con la difusión de la subjetividad moderna y su temporalidad secular, pero, simultáneamente, expresó nuevos mecanismos de “control del imaginario” y de fortalecimiento de las ficciones estatales; i) la novela amplía los límites del campo cultural mediante la creación de subjetividades que no existían y que surgen en los intersticios de los desfases entre el tiempo de la novela y el tiempo de la lectura.

La compleja y heterogénea producción de significados de la novela de la región andina reconfigura mediante motivos, representaciones y tropos singulares tanto su ubicación poscolonial, como su inserción marginal en una literatura mundial. Mediante la imaginación novelística, autores y textos, que circulan en todas las direcciones dentro de la región y en ciudades europeas, se crea una interacción que resquebraja la visión de un espacio-tiempo cultural fijo y determinado por su pasado. Por otro lado, en un sistema literario mundial, los productos asociados al mercado crean formatos narrativos y consumidores simultáneos en todo el mundo, con lo cual la posición de receptores pasivos o áreas atrasadas culturalmente carece de sentido. Esto no significa negar la evidente fuerza constitutiva del pasado colonial en las sociedades andinas republicanas ni la ubicación distante de la región andina en el axis creador de la novela mundial decimonónica, principalmente anglofrancesa. Efectivamente, eso es cierto, pero también lo es la creación de espacios novelísticos simultáneos, complejos y móviles en la región andina y tiempos densos y heterogéneos que aceleraron determinados procesos y retrasaron otros, que acercaron lógicas de significación y rechazaron otras de acuerdo a sus propias dinámicas de control y de deseo cultural.

Por último, esta investigación permite descentrar la historia de la novela decimonónica en América Latina que siempre ha privilegiado otras áreas culturales; se postula un modelo regional andino policéntrico, pero con muchas articulaciones culturales (en las que Lima desempeña un papel central), y biotecnologías semejantes (invisibilidad novelística de las lenguas indígenas, por ejemplo). La región andina experimentó una simultaneidad extrema de diversos tiempos culturales (la plena vigencia de la confesión católica como la verdad de una vida, las tecnologías de la fotografía como modelo de la ficción; antagónicos modelos de mimesis: neoclásicos y naturalistas; relatos que legitiman el poder colonial y otros que narran violentas rebeliones contra los criollos; entre otros) que la convierten en un laboratorio especial para pensar la novela en el periodo 1840-1905.

Capítulo dos

Consolidación de la novela: una forma híbrida en el campo cultural andino

En este capítulo se estudiarán dos problemas diferenciados, pero articulados entre sí. En primer lugar, el debate cultural con resonancias políticas y religiosas sobre la novela en las principales ciudades andinas. Este debate se centra en el cuestionamiento a los modelos de sociabilidad y nuevas figuras de lo femenino que difunde la novela y a su carácter de artefacto cultural orientado al entretenimiento y placer intransitivos. En sociedades donde la función pedagógico-moral era crucial en su producción textual, el desafío de la novela, principalmente la novela de folletín europea, provocó encendidas diatribas, pero también permitió orientar la producción novelística local en nuevos códigos morales y estéticos. Además, se analizarán las poéticas de la novela y sus legitimaciones, elaboradas por los propios autores. Estas incipientes poéticas se pueden inscribir en dos grandes horizontes estéticos, romanticismo y naturalismo, marcos adaptados y modificados en parte por los propios novelistas andinos.

En la segunda parte de este capítulo se estudian dos sistemas narrativos que se constituyen en áreas textuales que influyen, se intersecan parcialmente y se configuran en paralelo con la novela. Las narraciones autobiográficas, diarios y memorias, constituyen la temporalización de una subjetividad y ofrecen un arsenal de recursos técnicos y temáticos, que son retomados por las novelas. Por su parte, la narrativa breve que trabaja ya con la ficción (leyendas, tradiciones y relatos) ofrece también recursos técnicos y dilemas culturales muy semejantes a los de la novela.

La novela como género propio adquiere autoconciencia en un largo proceso regido por la semejanza y la diferencia con otras formas narrativas anteriores y paralelas a su emergencia y consolidación.

2.1. Debates y poéticas de las novelas en los Andes

En la región andina, hubo dos escritores que poseyeron una particular penetración ensayística y un gran conocimiento de la novela occidental: el ecuatoriano Juan Montalvo y la peruana Mercedes Cabello. Ambos participaron en los debates decimonónicos sobre la novela y propusieron elaboradas poéticas para sus propias prácticas novelísticas. Para

ingresar a los problemas de esta sección, se reconsiderará un episodio de la conflictiva relación entre el ensayista ecuatoriano y la novela naturalista.

La lectura de *Madame Bovary*, narrada con mucho detalle en el tomo II de *El Espectador* de 1887, constituye un momento de articulación y de fractura de la novela mundial con la crítica ensayística regional. La de Montalvo –según su propia confesión– fue una lectura a saltos, persiguiendo las acciones centrales de la trama y relegando las numerosas descripciones realistas; un lector que persigue el asunto y no aprecia la complejidad formal de la obra; un lector que consume con avidez la historia, que ya poseía la aureola del escándalo y del talento.

Para Montalvo, Flaubert es el fundador de la novela naturalista. A pesar de que ya hay cierto consenso en los círculos literarios parisinos de considerarla una obra maestra, el juicio del ensayista va a contracorriente: “Todos los personajes son bajos o perversos: ni un solo carácter elevado, menos grandioso ni sublime” (Montalvo 1975, II: 113). Además, adolece de enredo y trama novelesca, la novela es solo una

relación fría de una traición continuada y de un pecado que acaba en el crimen. El marido, tonto ridículo, no inspira ese afecto de lástima que suele entrar donde falta la simpatía; y el mérito del libro consiste en desviarse a cada paso a pormenores ajenos de la novela (...) Enseñar deleitando, deleitar enseñando, no son virtudes de las obras que más fama tienen hoy en...París (II: 113).

Aquí el desfase es total, Montalvo está anclado en una concepción de la novela con elementos neoclásicos y románticos; una novela que elude la representación de la materialidad de la sociedad, pero produce efectos físicos en los lectores mediante la simpatía sentimental, y, de este modo, propone conductas morales. La objetividad del realismo flaubertiano, su vocación por el medio material y la desaparición del narrador como guardián del sentido son inaceptables para él. La consigna del neoclasicismo con raíces en la poética horaciana ha quedado sin lugar en el nuevo paradigma realista y naturalista. París, la punta de lanza de la novelística occidental, ofrece nuevos modelos novelísticos que el ecuatoriano rechaza y condena, pero desde una posición no solo excéntrica (en castellano y fuera de los círculos literarios hegemónicos), sino también anacrónica (con argumentos del anterior paradigma).

¿Cómo leer esta mala lectura? No se trata de distancia cultural (Montalvo escribe en París), tampoco de incapacidad literaria (él es una de las plumas más cultas y dotadas de toda Hispanoamérica). Hay una elección fundamentada, un voto en contra de los criterios hegemónicos no del naturalismo, sino de algo más profundo, de la consigna

implícita de *L'Art pour l'Art*: no se acepta la victoria de las fosforescencias decadentes de la mera sensorialidad sobre la luminosa redención de la belleza ideal. No obstante, y he aquí la contradicción, la forma de leer ha sido la de un alucinado por el modo melodramático, un animal gozoso en pos de la truculenta trama, sin prestar atención al artificio y buscando una estimulación que solo después del acto de lectura se condena como inmoral.

Hay otro aspecto de este acto de lectura que posee un carácter anecdótico, pero significativo; un suplemento de sentido que puede iluminar la valoración montalviana de *Madame Bovary*. En otro texto, “Las patinadoras” (1888) del tomo III de *El Espectador*, luego de confesar su predilección por las ediciones lujosas, por la refinada materialidad de algunos libros, recuerda la compra de la novela de Flaubert por 25 francos y lo califica del “gasto más estúpido y canalla que he hecho en mi vida” (Montalvo 1975, III: 142). La hipérbole y los adjetivos son reveladores: la asociación con lo irracional y lo inmoral no son casuales, sino que se proyectan del acto de compra del objeto-mercancía a la valoración de la novela-obra de arte misma. Adicionalmente, Montalvo cae seducido por la belleza exterior, formal del objeto porque busca satisfacer sus deseos sensoriales; sin embargo, paradójicamente, la lectura de un adulterio y la detallada descripción de la materialidad de las cosas y los cuerpos se convierten en inaceptables para este hedonista clásico. Nuevamente, la paradoja vuelve a estallar.

Asimismo, las configuraciones antisemitas de la época afloran en su relato: “(...) robo que me hizo aquel hebreo (...) con su edición imperial de aquel libro indecente y pernicioso. Si en vez de veinticinco francos me pide tres, no me coge, sin duda, el viejo beduino” (III: 141-142). Lo que destaca este relato autopunitivo es que Montalvo compró el libro por su belleza formal exterior que era inversamente proporcional a la fealdad y maldad interior de la obra; ese engaño solo fue posible por la acción de una figura clásica del imaginario decimonónico: el judío. Esta figura asociada al poder alquímico de transformación, ha convertido lo inmoral en hermoso, lo ordinario en elegante y ha logrado así engañar al comprador-lector.

Por otra parte, a partir de un juicio común entre los franceses de su tiempo, que planteaba que los americanos del norte están en pañales en la historia del arte y, por ello, no apreciaban la estética naturalista, Montalvo reivindica esa condición de infancia que asocia con una literatura virtuosa e inocente. No obstante, busca diferenciarse de esa Norteamérica sin antiguas tradiciones literarias y reivindica la filiación al imperio español y su grandiosa literatura del Siglo de Oro, que era apreciada por los grandes literatos

franceses del pasado; en consecuencia, los franceses carecen de autoridad para burlarse de la literatura sudamericana, que, por último, ni siquiera conocen.

Montalvo participa activamente en las pugnas de las políticas mundiales de la república literaria y reconoce cabalmente sus circuitos en los que el pueblo francés goza del privilegio de asignar la gloria artística ya que “lo que no pasa por París no llega al fin del mundo” (135). Estos dos extremos geoculturales de un único sistema literario mundial parecían ofrecer un flujo en una sola dirección, pero este proceso unidireccional se negaba con la propia praxis y escritura de Montalvo.

Desde la fundación de las repúblicas americanas²⁴, existe una gran cantidad de textos críticos en los tres países andinos que reflexionan sobre la lectoría y la circulación de las novelas, la naturaleza y los peligros de la novela de folletín para las lectoras, la dimensión moral de la novela, la necesidad de una novela nacional de índole histórica o costumbrista y las funciones del novelista en la sociedad. Estos textos poseen formatos heterogéneos: remitidos, artículos críticos, reseñas, folletos, ensayos. En muchos casos, hay menciones a los principales novelistas europeos (sobre todo, franceses) y norteamericanos, y una valoración de los horizontes estéticos del romanticismo, realismo y naturalismo.

Por otra parte, los propios novelistas reflexionaban sobre su práctica y dejaron constancia de sus programas, objetivos y poéticas en las introducciones a sus novelas, cartas u otros paratextos escritos por ellos. Este conjunto de textos de escritores peruanos, ecuatorianos y bolivianos nos permite apreciar cómo ellos percibían su propio trabajo y cómo se apropiaron de un formato internacional y lo reconfiguraron de acuerdo con sus propósitos y al horizonte de expectativas de sus lectores locales.

Los primeros críticos y los propios escritores constituían no solo mediadores entre el novedoso formato narrativo y la sociedad andina, sino forjadores del saber-poder de los lectores futuros y constructores de los circuitos en los que se iba a instalar la comunicación novelística, siempre interferida por otros discursos morales, políticos o científicos.

²⁴ Flor María Rodríguez-Arenas propone como texto fundacional de estas reflexiones el artículo “Consideraciones sobre la influencia de la literatura en la sociedad” de Juan García del Río, publicado en *La Biblioteca Americana* (Londres, 1823). Como explica la estudiosa, se trata de una glosa de la introducción de un texto de Germaine de Staël de 1800 que plantea una visión sociohistórica de la obra literaria en consonancia con los principios románticos; su propuesta que la literatura debe “reflejar (e influir) las instituciones políticas, sociales y religiosas de una cultura, al mismo tiempo que sus tradiciones”, calzaba perfectamente con los intereses de los letrados americanos (Rodríguez-Arenas 1998, 81-83).

Tanto el debate letrado sobre la novela como la elaboración de poéticas novelísticas forma parte de un mismo tramado textual, una polémica prolongada por décadas que reconfigura el formato novela desde un género menor y excéntrico a un género principal y central en el campo literario. Para fines de análisis en esta sección, distinguiremos estos ámbitos y presentaremos su manifestación diacrónica y conceptual en dos apartados.

2.1.1. La recepción y el debate letrados sobre la novela

En la exploración de las fuentes sobre la recepción de la novela, casi todas de publicaciones periódicas, se observa un desbalance significativo. En tanto que en el Perú²⁵, particularmente en Lima, hubo muchos textos y controversias sobre este asunto, en Ecuador se encuentra un número menor de textos y en Bolivia solo hallamos pocas menciones a este encuentro entre una forma narrativa internacional y el campo literario local. Además, en los tres campos culturales, se publican artículos de autores europeos que juzgan y valoran las novelas y novelistas europeos. En esta sección se ha reconstruido el periodo que va desde las primeras noticias del novedoso género narrativo hasta su plena aceptación y la participación de los escritores andinos en el último gran debate novelístico del siglo XIX, asociado a la obra de Émile Zola y el naturalismo.

Desde una perspectiva conceptual, se pueden identificar los siguientes procesos: a) el ataque religioso-moral contra las novelas de folletín, principalmente francesas, por el dominio y modelación que ejercían sobre las conductas de las lectoras; b) la necesidad de una novela nacional por su mundo representado que se cristalizaría en la novela de costumbres o en la novela histórica, irrupción cultural que se consideraba un índice de civilización; c) la oposición entre novela de folletín y alta novela, y la gradual inversión de sus posiciones jerárquicas: a pesar de su carácter fundacional, y su presencia constante y masiva durante todo el periodo, la novela de folletín se convirtió, finalmente, en una forma simbólica depreciada.

A continuación, la presentación y análisis de estos textos ordenados en tres problemas diacrónicos, cuyas coordenadas temporales no siempre coinciden en los tres países: las condenas religiosas y morales contra la novela; la búsqueda de una novela

²⁵ He estudiado en detalle este debate en otro lugar, ver mi artículo: “Los orígenes de la novela en el Perú: paratextos y recepción crítica (1828-1879)” (2010).

nacional que se constituya en un soporte moral y estético; y el vasto debate sobre el naturalismo.

2.3.1.1. La cruz y los defensores de la moral hegemónica contra la novela

En un poema anónimo publicado en 1827 en el *Mercurio Peruano*, revista letrada de los hombres defensores del orden y el autoritarismo, se condena a las novelas francesas con una pregunta retórica: “¿O tiene algo de bueno/ tanta majadería/ con que el mundo corrompen/ franceses novelistas?” (“El misántropo” 1827, s. p.). En un editorial del mismo año de *El Telégrafo de Lima*, periódico liberal y defensor del libre comercio, se advierte que la lectura de romances “divierte a un número muy corto de gentes, es perjudicial a muchos, e inútil para todos” (“Editorial” 1827, 2). Desde los orígenes del orden republicano peruano, los enemigos ideológicos coinciden en su rechazo a la novela porque consideran que esta es fuente de corrupción moral, ya que alucina a los lectores llevándolos a confundir la ficción con la realidad y ofreciendo conductas sociales trasgresoras de la moral hegemónica: el libre amor entre jóvenes y el rechazo al matrimonio por conveniencia, por ejemplo. Estas expresiones de rechazo se formulan *in genere* y antes de que se publiquen novelas en Lima, pero posteriormente se dirigirán contra la aparición y consolidación de la novela de folletín, principalmente europea, en el circuito cultural limeño.

Para la elite cultural del periodo, la práctica literaria se consideraba parte de las pedagogías políticas y morales, pues ya el *decorum* prevalecía sobre cualquier otra dimensión. Además, ella tenía como fin pragmático la construcción del ciudadano ideal (racional, libre y moral). Por ello, sus profundas reservas y manifiesta animadversión hacia un género que escapaba a esas pretensiones y buscaba principalmente entretener y ofrecer viajes imaginarios a variados sectores de la población;²⁶ el tradicional temor al poder de la ficción se reavivaba nuevamente. Asimismo, para el orden literario de la época, la poesía era el género privilegiado, la culminación natural de las bellas artes, y la novela un género marginal vehículo por excelencia de la democratización y secularización del arte. Un tercer aspecto que explica la ira y el lamento de la elite letrada peruana por la difusión y el éxito de las novelas de folletín es la feminización de la

²⁶ Diversas fuentes constatan que mediante la prensa se logró una audiencia que incluía a sectores no letrados. Mediante la lectura colectiva en voz alta y la escucha atenta muchos textos escritos en prensa se articulaban a la hegemónica cultura oral. Sobre cifras de alfabetización solo contamos con el Censo de 1860 que permite afirmar que en Lima el 55% de la población sabía leer y escribir (Ragas 2007).

práctica social de la lectura ya que dichos textos se instauran como una metonimia de lo femenino y lo popular que asalta los resquebrajados muros de la ciudad letrada.

Durante toda la década de 1840, las redes del imperio de la novela de folletín europeo se fortalecieron, principalmente en *El Comercio*, el diario peruano más importante. Paralelamente, las reacciones contra ella fueron también incrementándose.

En un soneto neoclásico titulado “El Álbum” de Felipe Pardo, compuesto probablemente hacia fines de la década de 1840, encontramos una alusión a las novelas de folletín de Sue y a su lectura por las mujeres limeñas: “¿Talento? Sí; mas no del que descuella/ En gobierno casero ni en costura/ ¿Saber? La virginal literatura/ De Eugenio Sue marcada con la huella” (Pardo 1973, 125). Es obvio el tono irónico en la calificación de “virginal” a las novelas del polígrafo francés; las mujeres que deben aspirar al saber de los libros religiosos que fortalecen principios morales sucumben ante el truculento y apasionante mundo del folletín. La lectura de estas novelas aleja a las mujeres de su espacio natural: el hogar. El tejido de significados que ofrece toda novela las aleja de la linealidad de la costura, las novelas conducen la mirada femenina más allá de las ropas o utensilios del hogar. Estos desplazamientos sociales imaginarios perturbaban a los varones letrados, por ello, la acerba crítica.

Francisco de Paula González Vigil, importante clérigo de tendencia liberal, publicó en diversas entregas el ensayo “Importancia de la educación del bello sexo” en *El Constitucional* en 1855.²⁷ En él constataba la importancia de las lecturas de novelas entre los jóvenes y manifestaba su asombro ante esta práctica de consumo cultural que atravesaba verticalmente el cuerpo social, pues todos las buscaban y las leían sin importar ni el sexo ni la clase social.

La novela es una biotecnología que forma almas y modela corazones mediante el ofrecimiento de una enciclopedia de sensibilidades que pueden ser adoptadas por los lectores.²⁸ Por ello, González Vigil reconoce el uso de novelas como uno de los medios de instrucción moral; pero condena explícitamente los argumentos de muchas de ellas que atentan contra el ideal de sociabilidad de la época:

²⁷ Apareció en 20 entregas entre el 15 de junio y el 10 de julio de 1855 ocupando gran parte de las dos primeras páginas de las cuatro con que contaba el periódico. Posteriormente este trabajo fue vuelto a publicar por *El Correo del Perú* en 1874, lo que demostraba la sintonía de sus argumentos con los lectores por más de dos décadas.

²⁸ Juan Poblete (2003, 267) sostiene que tanto la Iglesia como el Estado observaron como un poderoso desafío la protomasificación de impresos, específicamente la lectura de ficciones novelísticas, ya que les arrebataban influencia en el modelado de los cuerpos y corazones de las mujeres y los emergentes sectores populares urbanos. Una solución a este conflicto en Chile fue el proyecto novelístico de Alberto Blest Gana definido por su carácter transaccional y su reconceptuación del producto “novela” (27 y s.).

Pinturas vivísimas de pasiones que llevan una mala tendencia; mujeres casadas en relaciones adúlteras, intrigas vituperables como medios decentes y naturales de pasar la vida; infidelidades cometidas con toda la serenidad de la inocencia, y crímenes consumados impunemente y sin ningún resultado para el escarmiento, no son por cierto buenas lecciones a favor de la inocente juventud, son en verdad malas doctrinas y malos ejemplos que la corrompen: semejantes novelistas son desleales y traidores a su vocación (González Vigil 1855, 318).

Más adelante, pretende regular la lectura. Ya que las mujeres se encuentran bajo la capacidad jurídica de sus padres o esposos, ellos son los llamados a controlar y a aprobar la lectura del denominado “bello sexo”: “Aconsejamos a las madres de familia que no consientan a sus hijas la lectura de novelas (...) sin que hayan pasado por sus manos, y obtenido su aprobación, o la de su esposo, o de persona de toda su confianza” (318). Para González Vigil el novelista ideal debe condenar los defectos de la sociedad y así contribuir a enmendarlos. Por lo tanto, considera que el novelista por antonomasia es la mujer, específicamente la madre de familia, que ya concluyó su labor educativa. La madre realizada, el ángel del hogar envejecido, es la única capaz de narrar historias de amor dentro de los cauces de la moral de la época.²⁹

En el primer número del periódico *El Católico*³⁰ (1855) se inserta un texto anónimo que seguramente pertenece a los editores bajo el título “El triple crimen impune”; este texto contiene una de las más violentas acusaciones contra las novelas. Ellas son acusadas de usurpación, asesinato y antipatriotismo. En consecuencia, las novelas son heraldos del falso progreso que atentan contra la cohesión social y los valores inmutables. De modo que, se establece una equivalencia entre “los libros inmorales a fuerza de impíos” y “esas novelas, donde se trazan escenas impúdicas, escritas con el gusto de una cínica literatura meditadas y compaginadas en las guaridas tenebrosas de un corazón degradado” (“El triple crimen” 1855, 9). Las novelas de folletín son el símbolo de los libros enemigos de la religión y el orden. Sus autores son considerados

traficantes de la conciencia humana, los que por un miserable estipendio de un poco de oro, hieren de muerte el espíritu y el corazón, malgastan su vida, disipan su patrimonio intelectual, en preparar el tósigo, que depositan con artificio en eso que llaman una novela, y que sirve al periodista para transformarla en folletín (9).

²⁹ En palabras del autor, publicadas el 13 de julio de 1858, “Las novelas escritas por madres de familia serán más conformes a su objeto, mas instructivas, mas sentimentales, y si no todas contuvieren las bellezas de las que hombres escribirían, serán indudablemente más morales” (321).

³⁰ El subtítulo era *Periódico religioso, filosófico, histórico y literario*. Tenía difusión semanal, constaba de 12 páginas. Estaba inspirado en las ideas de Bartolomé Herrera y salía de la Imprenta de “El Católico” por José D. Huerta. Inició sus actividades el 5 de mayo de 1855.

Finalmente, el indignado articulista no puede sino reconocer la importancia de la sección folletín en la estructura de cualquier publicación periódica. Por ello, sostiene que “hoy un periódico está destinado a pasar desapercibido si no inserta en sus columnas algo que lleve este título” (9). No deja de ser notable que desde la otra orilla se reconozca el espacio social alcanzado por el folletín³¹ en los marcos de la cultura de lo escrito.

En una entrega posterior, identifica a sus enemigos: los novelistas extranjeros cuyas obras se difunden en la prensa periódica. “Un novelista es un hombre que vive de imaginaciones, de utopías y de ilusión, un hombre por lo común superficial en todo ramo del conocimiento pero muy especialmente en los religiosos” (“El triple crimen” 1855, 62). Los califica de ineptos y dominados por las “pasiones más vergonzosas” y la “molice” (62). Menciona a Eugène Sue, George Sand, Alexander Dumas, Paul de Kock, Voltaire y Balzac. Posteriormente, consigna una definición de novela:

es un libro forjado por una cabeza calenturienta, un libro que en su conjunto es la expresión fiel de la prostitución de su autor, un libro mezquino por su erudición, asqueroso por su gusto literario, ruin en su objeto e inmoral en su conceptos; un libro que adultera maliciosamente los hechos de la historia, que los finge con no menor malicia, contando al efecto con la credulidad de sus lectores: un libro, sarcástico, burlesco, pero que precisamente emplea ese sarcasmo y esa burla para denigrar lo más sagrado, la religión y la moral: un libro, en el que se pintan con los colores más vivos y seductores, escenas voluptuosas, vicios asquerosos, revestidos con el ropaje de su ameno estilo: un libro en fin trabajado con tal arte, que en cada una de sus páginas exhala el vapor de las pasiones y cuyo tema general es siempre ‘halagar la sensualidad’ (62)

La cita expresa con intensidad la batalla entre el discurso religioso y el modo melodramático de la novela europea que circulaba como folletín en la prensa andina; la imaginación novelística se desestima por falsa e inmoral, pero se reconoce el novedoso tramado artístico que seducía a los lectores. Como ejemplos de ella se menciona a *El Judío Errante*,³² *Los misterios de París*,³³ *Pascual Bruno*, *Taverino*, *Indiana*, *Leon Leoni*,³⁴ *Hermana Ana*, *Lances de amor y fortuna*,³⁵ *Micromegas*, *La Cita*, etc. (62)

³¹ Hay que recordar que en esa sección no solo se incluían novelas, sino también relatos breves, reflexiones sobre la poesía acompañadas de poemas, causas judiciales célebres, críticas, textos políticos, textos históricos, apologías de la religión, etc. Sin embargo, lo más frecuente era la novela presentada en dicha sección.

³² Esta famosa novela de Eugène Sue fue publicada en *El Comercio* entre el 12 de diciembre de 1844 y el 12 de diciembre de 1845 en más de 200 entregas.

³³ Novela paradigmática del folletín romántico social. Fue publicada por *El Comercio* entre agosto de 1843 y abril de 1844 en más de 160 entregas.

³⁴ Leone Leoni (1836) de George Sand fue publicada como folletín en *El Comercio* en septiembre de 1841 (ver cuadro 1).

³⁵ Probable alusión a *Peregrinaciones heroicas y lances de amor y fortuna de Miguel de Zuheros y Tiburcio de Simahonda* de Juan Valera.

En el artículo “Lamentable corrupción de mi patria y principales causas que en ella han influido” publicado por partes durante el segundo año de *El Católico*, se reconoce el carácter modelizador de la novela, su capacidad de ofrecer un manual de las nuevas formas de sociabilidad que “corrompen las costumbres, estragando la voluntad” (“Lamentable condición” 1856, 65).

aprende el joven el arte de la afectada galantería, las expresiones tiernas y amorosas, y los sentimientos halagüeños a la par que ardientes y apasionados, que tan buen efecto han visto surtir en los héroes ficticios; y de los que saben aprovecharse muy bien para tender celadas a la inocencia, y seducir el tierno y débil corazón de una joven candorosa (...) La joven, por su parte, quiere también poner en práctica las lecciones que ha aprendido en la escuela del amor, procurando imitar una de aquellas heroínas que más se conforma con su pasión dominante (65).

En el campo cultural peruano, la presencia de la Iglesia fue relevante y tuvo agentes políticos conservadores que defendieron sus principios y perspectivas; sin embargo, el impacto de estas críticas contra la novela de folletín no impidió su circulación ni la legitimidad social que ganaron gracias a las redes de la prensa y el mercado durante las décadas de 1840 y 1850. En Ecuador (Quito, Guayaquil y Cuenca), el Estado y los actores políticos estuvieron más comprometidos con las doctrinas de la Iglesia; por ello, la aparición de novelas fue tardía y no se produjo en estas décadas. Posteriormente, la propia Iglesia y sus representantes políticos auspiciaron la circulación de novelas edificantes y piadosas, escritas para consolidar los valores católico-cristianos y oponerse a las novelas que se consideraban inmorales y perjudiciales para las mujeres y la familia. Finalmente, en las ciudades bolivianas (Sucre, Cochabamba y La Paz) hubo muy pocas novelas en este periodo, se trataba de productos culturales que circulaban entre una minoría letrada y, muchas veces, extranjera. La situación boliviana se distingue porque hubo tanto un mercado muy incipiente de lectoría, como una Iglesia desarticulada y con insuficiente poder para juzgar y censurar las pocas novelas publicadas en este periodo, algunas de las cuales siguen estructuras discursivas eclesiásticas.

Uno de los textos bolivianos más importante de este periodo es el juicio crítico del editor Benedicto Medinacelli sobre la novela *Los misterios de Sucre* de Sebastian Dalenze, que precedió la publicación de la tercera parte de ella en formato libro en 1861.

“Si hemos de juzgar por la pronunciada afición de la juventud a la lectura de las obras de Sue, Dumas, Víctor Hugo, Lamartine, etc. ya ella es una señal que anuncia el nacimiento próximo de este importante ramo que (...) se ha descuidado mucho en el país” (Medinacelli 2016, I: 302). Como se observa, esta apreciación del índice de lectores

juveniles de novelas no posee las connotaciones negativas que ofrecía la prensa limeña. En ambos casos, se constata la existencia de un grupo significativo de lectores de novelas francesas.

En efecto, Medinacelli asume la opinión convencional sobre la novela como un elemento poderoso de la civilización porque persuade y convence ya que interpela desde la razón y el corazón; y dado que su lectura es general y muy extendida puede ser el vehículo para difundir las ideas sociales reformistas (I: 303). La novela como un medio biotecnológico para los sectores populares queda ratificado también en esta pequeña ciudad boliviana.

El personaje de la novela Hugo Salus-Urbis es comparado analógicamente con el califa Harun-Al Rashid y sus recorridos en Bagdad (I: 303). Además, la inspiración de Rudolphe, el héroe de *Los misterios de París*, es evidente, pues el personaje circula entre los diversos espacios urbanos y grupos sociales de toda índole. Este incesante peregrinaje se orienta a elaborar una reforma industrial, financiera y social en Sucre bajo los ideales del romanticismo liberal.

La calificación asignada al texto de novela de costumbres, es decir, narración que formaliza los grupos y relaciones sociales de una ciudad andina, revela que la división tripartita propuesta por Blest Gana (costumbrista, histórica y fantástica) ya era moneda corriente en la región centroandina.

En una dimensión más formal, el crítico destaca dos aspectos: variedad y unidad. Se celebra la diversidad de acontecimientos representados por la compleja trama; así como la pluralidad de lenguajes, se pone de relieve el cabal uso de los registros lingüísticos propios de cada sector social. “Nada sería más torpe que sacrificar a la elegancia literaria del lenguaje, la realidad de las costumbres y los estilos vulgares, que este género de obras se proponen recoger y transmitir” (I: 305). En síntesis, el principio de la diversidad atraviesa la dimensión de los acontecimientos y del lenguaje novelesco.

Respecto de la unidad, el crítico reconoce que hay un adecuado manejo de los acontecimientos y conflictos, pues todos convergen hacia un desenlace general. En una precisa descripción de los recursos de la novela de folletín se menciona que antes de llegar al desenlace total, “el lector tiene que tocar diversos desenlaces parciales, que satisfaciendo su curiosidad en parte, vuelven a excitarla con más fuerza, preparando otros nuevos desenlaces de distinto género” (I: 305).

En cuanto a los defectos, se consignan dos: pobreza en la invención de las tramas y laconismo, pues los cuadros son incompletos porque tienen descripciones muy breves.

Medinacelli recibe el íntegro de la novela, pero solo publica la tercera parte arguyendo que dicha sección conservaba autonomía y revelaba las miserias sociales y las batallas del héroe en la dimensión judicial³⁶.

La valoración global del crítico es negativa. Se considera que se está ante un bosquejo, una parodia o una cuasinovela, una copia no lograda plenamente; se entiende que los defectos pesan más que las virtudes.

Por su parte, en Quito se desarrolla una política editorial de publicación de novelas de inspiración católica por más de dos décadas³⁷: una audaz reacción que se apodera de las armas del enemigo para intentar detener el aumento de la lectoría de novelas consideradas licenciosas. Un notable ejemplo es *Plácido* (1871) de José Campos, ambientada en el primer siglo de la era cristiana y calificada como una “hagiografía moderna” (Carrasco 2011, 54). De este modo, esas novelas de corte religioso o de aventuras sentimentales ingenuas ofrecen una alternativa para satisfacer el interés de los lectores, pero regulando sus emociones e imaginación dentro de cauces morales y católicos.

La novela *Los últimos días de Jerusalén* de A. K. de la Grange es traducida del inglés por Luis A. Salazar y publicada en 1874. En la introducción se insiste en que se ha adoptado la graciosa forma de una novela, pero que se está ante una historia autenticada; una profecía de Jesucristo sobre la destrucción de Jerusalén, así “la autora ha procurado popularizar un acontecimiento clásico (...) y hacerlo agradable e interesante a los que no prestan mucha atención a la historia” (Salazar 1874, II). Aquí la capacidad de la novela de transformar otros discursos, mediarlos y convertirlos en decodificables para los lectores populares se ratifica plenamente.

En esa misma línea, confirmada por la dedicatoria a Luis A. Salazar, ocho años después, Roberto Espinosa³⁸ realiza una traducción libre de una novela escrita en inglés por Mrs. Rowson: *Carlota Temple. Historia verdadera*. El texto se publica precedido de

³⁶ Juan Pablo Soto considera, a partir de ciertos documentos de época, que el personaje principal y sus conflictos judiciales está inspirado en el propio crítico, importante abogado de Sucre.

³⁷ La novela más antigua identificada es de 1874 y hay una segunda edición de *Carlota Temple* de 1897. Es muy probable que esta línea haya continuado durante las primeras décadas del siglo XX, pero no se ha realizado un rastreo sistemático de esta línea novelística.

³⁸ Escritor políglota y que tradujo textos literarios de varias lenguas al castellano. En un elogio que valora su profesionalismo y opone el sentido de su trayectoria a la literatura contemporánea, Alejandro Andrade Coello en *Motivos nacionales. (Crónicas quiteñas)* sostiene que “En estos días de cansancio, de indiferencia por la poesía, de marcado desdén por la gramática (...) ¡Cómo nos hacen falta apóstoles incansables de la estética, de la sana literatura y del borrar meditado del señor Espinosa!” (Coello 1927, 151).

los comentarios de J. Modesto Espinosa. En estos encontramos preguntas retóricas, semejantes a las aparecidas en Lima en *El Católico* a mediados de la década de 1850:

¿Qué hacen cuando, desnaturalizados y crueles, ponen en manos de sus hijas, o toleran que amigos pérfidos les proporcionen libros destinados a secar las flores de la inocencia, encendiendo en el pecho un volcán de sensualidad cuyas erupciones arrebatarán luego la delicadeza, el pudor, la castidad y el decoro... ¿qué hacen cuando consienten a sus hijas devorar eso escritos que, bajo oropeles de poética dicción, brindan con las infames horrras de la voluptuosidad más infame, y presentan alfombrados con florido tapiz los senderos de la deshonor? (...) ¿qué son esas nefandas páginas sino lenguas de corruptores dedicados a la prostitución como por oficio? Sue, Sand, Balzac... ¿Qué importa el nombre?” (Espinosa [1882] 1897, VIII).

En contraposición, la novela *Carlota Temple* está dirigida a una sociedad culta y virtuosa; así que los avatares y desolación de la protagonista constituyen una “severa prevención” y simultáneamente una “persuasiva enseñanza” (IX). Aparte de ese carácter pedagógico, sus páginas poseen la calidad de advertir los peligros derivados de la afectación corporal y los arrebatos de la pasión (X).

Las dos novelas referidas presentan rasgos comunes: mujeres autoras, lengua inglesa, se autopresentan como historias verdaderas y emplean una perspectiva moral católica. No obstante, lo más importante para nuestro argumento es que un grupo de escritores ecuatorianos adoptaron formatos como la vida de santos para novelizarlos o buscaron vincularse con otras tradiciones novelísticas (no-francesas) para ofrecer a los lectores novelas católicas y morales durante las últimas tres décadas del siglo XIX.

2.3.1.2.El deseo de otra novela como soporte moral y estético

En la década de 1860, un pequeño grupo de escritores peruanos optó por la novela regida por las altas convenciones literarias y en formato de libro. La reseña de José Antonio de Lavalle sobre *Julia* publicada en *La Revista de Lima* en 1861 es una de las primeras críticas estructuradas de una novela romántica letrada. El texto demuestra la perspicacia analítica de Lavalle y su firme convencimiento del carácter antagónico de las difundidas novelas de folletín calificadas de “inmorales” e “inverosímiles” y las escasas novelas producidas por escritores que consideraban a la literatura parte de una pedagogía moral y también como un conjunto coherente y articulado de normas estéticas.

Lavalle establece una correlación directa entre el desarrollo de la sociedad y el género novela: la vida social es la fuente que nutre al novelista.³⁹ Por ello, “no creíamos que nuestra sociedad se prestase aun, a proveer al escritor, de escenas y de tipos propios para la novela” (Lavalle 1861, 490). Después, el crítico enfila sus baterías contra las novelas de folletín reiterando las mismas acusaciones que anteriormente habían aparecido en los autores neoclásicos y los defensores de la Iglesia (irrealidad de los mundos representados, falsificación de la verdad y excitación de las malas pasiones). Aquí, nuevamente, hay un reconocimiento implícito de las tecnologías sociales de las novelas de folletín y su evidente influencia en las sensibilidades y cosmovisiones de la masa lectora. En contraposición,

si esto sucede con la mayoría de los romances que corren por las manos del público, no sucede, ni puede suceder, con aquellos, que tomando la sociedad tal como ella es, agrupan caracteres verdaderos, los enlazan en un centro formado de escenas ciertas o naturales, y forman con ellos una ficción posible e interesante, de la que se desprenden una o muchas lecciones de moral social (491).

Adviértase que la metáfora “corren por las manos del público” grafica de manera elocuente la distribución y circulación de las novelas de folletín. Por otro lado, se postula una poética cuya premisa es no alterar el carácter de la sociedad, pero se consiente en la posibilidad de incorporar escenas no verdaderas, mas sí verosímiles. Se asigna importancia a la articulación y el entrelazamiento de los personajes y las escenas; nótese el implícito rechazo a la mera secuencia de acontecimientos autónomos que define las unidades de las novelas de folletín. Por último, se insiste en la utilidad moral de la lectura que tiene un carácter social. Con esto se cierra el círculo: la sociedad es la fuente primigenia de las novelas y en ella se aplican los principios morales derivados de los textos.

La naturaleza social de los lectores de novelas sigue siendo un aspecto crucial por el valor pragmático de estas que pueden transmitir valores morales a personas que no leerán libros ni tratados: “esas mismas severas máximas y elocuentes ficciones que se le ofrecieran encerradas en una ficción atractiva, que se apoderase insensiblemente de su imaginación y de su atención” (492). La novela modela las conciencias e invade las imaginaciones: tecnología social que debe ser utilizada para transmitir los valores de la clase ilustrada, cultural y políticamente hegemónica.

³⁹ En la misma dirección ya se había pronunciado Sarmiento, quien destacaba la simplicidad de la sociedad hispanoamericana como un estorbo para la labor del novelista, el cual requería “la multitud de acontecimientos de las grandes y poderosas ciudades” (en Carilla 1958, 321).

La tesis de la reseña es que *Julia* inicia una nueva línea en la tradición novelística peruana. Por lo tanto, desestima las novelas que son mero calco de realidades extranjeras y las que se han referido a aspectos pasados de la vida social porque, antes que novelas, han sido leyendas históricas. No caben las novelas cuyos mundos representados aluden a otras realidades porque “cada sociedad tiene su carácter y su fisonomía especial, sus vicios y sus virtudes que le son propias, sus ridículos y sus costumbres particulares” (492). Evidentemente asistimos a la consolidación de la idea romántica de la novela como formalización de un espíritu nacional.

Finalmente, el crítico clasifica la novela de Cisneros como propia de

la escuela literaria moderna, que los franceses denominan con la intraducible palabra de réaliste, y de la cual da una idea incompleta la palabra española positivista; esto es, una escuela que toma sus modelos en la sociedad presente, y procura pintar esta sociedad tal como ella es, sin valerse de ficciones imposibles, ni de caracteres tomados fuera de la esfera común de la humanidad (493).

Valoración interesante porque nos demuestra las percepciones contemporáneas de las escuelas y movimientos literarios, muy alejadas de las lecturas de los críticos e historiadores literarios posteriores que unánimemente adscribirán esta novela de Cisneros al romanticismo. La alusión a “ficciones imposibles” y a personajes “fuera de la esfera común” remite a los procedimientos discursivos de la novela de folletín.

Lavalle identifica dos escollos en la escuela realista: “ser verdadero hasta ser vulgar; el otro es, ser exacto hasta ser asqueroso y repugnante” (493). Reaparecen los fantasmas de la ilustración (los límites de la verdad y de la fidelidad en la representación estética): no todos los aspectos de la realidad pueden ser representados estéticamente, el *decorum* traza un límite que no puede ser trasgredido por la *imitatio*. Lavalle califica al texto de “romance”, término que englobaba al de novela, pero lo excedía por su amplitud polisémica. “Un romance lleno de interés, de vida, de verdad y de espontaneidad” (493), concluye reafirmando que este romance es moral: la moral y la estética todavía no son ámbitos diferenciados, sino que poseen discursos entremezclados.

Tres son las objeciones centrales —planteadas por Lavalle— a la novela de Cisneros: a) los caracteres de los personajes no están suficientemente marcados, b) abundan escenas intrascendentes y forzadas, c) debió insistir más en la representación del color local limeño⁴⁰ (494).

⁴⁰ La urgencia de una novela con un mundo representado con tintes locales fue una preocupación constante de novelistas y críticos en toda Hispanoamérica. El argentino Vicente Fidel López en su “Carta-prólogo” (1857) a la reedición de *La novia del hereje* condenaba “las ridículas parodias de las pasiones, de las

La Bella Limeña.⁴¹ *Periódico semanal para las familias* (1872) anunciaba en su encabezado cuatro áreas: literatura, historia, modas y costumbres. En su prospecto, publicado el 7 de abril, declaraba que no abrirá sus columnas a las composiciones de esa literatura atea que ha venido “carcomiendo las bases de las antiguas sociedades”, sino a “esa literatura cristiana que eleva el sentimiento popular, purifica las costumbres y ennoblece los sentimientos del corazón” (“Prospecto” 1872, 1). No es difícil imaginar que dentro de esa literatura atea se encontraban algunas novelas que sustituían la providencia por la pugna entre la libertad y el destino social de sus héroes en un mundo secularizado.

Este semanario literario orientado a la familia y a la mujer, dirigido por el arequipeño Abel de la Encarnación Delgado, poseía en su línea editorial una clara posición conservadora y católica.⁴² El 2 de junio, apareció en la sección “Revista de la Semana” y firmado por Margarita del Valle, un artículo que sostenía que la imaginación de la mujer debe nutrirse de esos “libros que derraman en el espíritu el bálsamo purísimo del consuelo religioso, y no de las novelas modernas en que se presenta al mundo, no solo como no es, sino también como no debe ser” (Valle 1872, 65). La novela no solo no es el espejo de la sociedad, sino que además representa el mal moral.

A pesar de su gradual declive, los discursos religiosos todavía conservaban presencia importante en la cultura de lo escrito en Lima, pero sus principales lectores, las mujeres, empezaban a preferir las novelas como lectura de cabecera antes que los breviarios, libro de horas, cotidianos y libros de misa. Sin embargo, el mercado de novelas crecía, prueba de ello es la reiterada publicidad de las novelas que llegaban a Lima en la misma revista. En varios números del semanario, bajo el título de “Novelas” resaltado con negritas y letras en alto puntaje se leía:

las únicas que pueden leer con agrado las señoras y señoritas, las que vienen por todos los vapores a la librería del señor D. Augusto Milá de la Roca, “El Arca de Noé”. Son las últimas que se publican en España, y se reparten por entrega a domicilio o se venden ya encuadernadas, en el mismo establecimiento.

La coexistencia en la misma revista de condenas explícitas a las novelas modernas y la promoción de novelas importadas para las lectoras peruanas revela que la lógica del

tendencias y de los estilos exóticos que tanto contribuyen a quitarnos el conocimiento y la conciencia de las sociedades de que formamos parte” (Klahn y Corral 1991, 36).

⁴¹ Sobre este semanario, se puede consultar el artículo de Esther Castañeda y Elizabeth Toguchi (2003).

⁴² A pesar de ello, contaba entre sus colaboradoras con Adriana Buendía, quien en sus narraciones cortas y artículos ofrece innovadoras y a veces subversivas imágenes de la mujer y críticas a la conducta social de los varones. “¡Era yo!” (2: 12), “El ramo de violetas” (4: 27), “Nurerdin” (5: 36-37) y “Los dandys” (10: 75-76).

mercado terminó imponiéndose sobre la argumentación moral y religiosa. Obsérvese que el aviso destaca la pertinencia moral, la novedad y la versatilidad del soporte material de dichas novelas.

Un momento privilegiado en la recepción crítica de la novela en el Perú lo tenemos en el prólogo del escritor Juan de Arona a *El ángel salvador* (1872) de Narciso Aréstegui, quien había fallecido tres años antes. Por primera vez, se incluye en una novela juicios de valor críticos de otro escritor, los cuales no sucumben al elogio desmesurado o al vacío de las apreciaciones generales. Arona con la firmeza que lo caracteriza sentencia: “De todas las formas literarias, la más descuidada entre nosotros es la novela” (Arona 1872, II). Menciona, como dignas de lectura y de crítica, solamente a las dos de Cisneros y a las tres de Aréstegui. Es una visión sombría que descalifica al grueso de la producción novelística, pero sienta las bases del canon tradicional de la novela decimonónica peruana.

El poeta Arona anota que la novela posee una ventaja respecto de los otros géneros ya que es la “única producción de ingenio que entre nosotros puede caminar fácilmente del escritorio al terreno de la publicidad, hallando cabida gratis con no mucha dificultad, en las columnas de los diarios, únicos papeles impresos que circulan y hallan lectores en Lima” (IV). Se ratifica nuevamente la importancia de la prensa como soporte material de las formas narrativas y el escondido lamento porque solo hay lectores para periódicos; implícitamente, no los hay para los doctos y cultos libros.

Aunque es fácil conseguir editores, la novela no termina de desarrollarse porque a diferencia de sus géneros rivales (poesía y teatro) “requiere cordura y juicio, y examen y observación de la sociedad y perseverancia” (IV) características ajenas a los intensos, pero discontinuos escritores peruanos. Arona señala sin ambages las limitaciones novelísticas de Aréstegui, a quien califica de “aficionado de talento”, pero con “buena voluntad”. Empleando el lenguaje costumbrista, observa que “ni en sus descripciones físicas, ni en sus bosquejos de caracteres se hallan esas pinceladas fuertes y correctas (...) que graba de una vez y por mucho tiempo en el ánimo del lector el cuadro o el tipo que el autor describe” (V). Esa incapacidad de construir ambientes y personajes perdurables es una característica que puede extenderse a gran parte de las novelas del periodo.

En cuanto al lenguaje sostiene que “corre con facilidad, pero con llaneza; y aun en la parte estrictamente local; mas es lo que se adivina que lo que el autor lo presenta” (V). En síntesis, todavía no aparece el novelista que pueda representar cabalmente “el magnífico y original golpe de vista que presenta en escenarios del Perú, sus costumbres

y su historia” (V). Arguye Arona que no tenemos una novela nacional porque nuestros escritores no han logrado modelizar artísticamente los paisajes, la vida social y el devenir histórico peruanos. No obstante, considera que a diferencia de otros dominados por las “reminiscencias extranjeras” el novelista cuzqueño posee “sentimiento nacional” (V).

Por otra parte, en la introducción de la *Revista de Lima* publicada el 31 de marzo de 1873 se sostenía que la literatura europea que llegaba a nuestra sociedad no provenía de las “elevadas producciones de la alta literatura, sino de la fangosa corriente de novelas y comedias en donde nuestra juventud bebe, envenenándose” (VII). La oposición está planteada con claridad: la novela de folletín envenena el alma y el corazón de los limeños, y la novela *letrada* que debe cultivarlos no llega o, peor aún, es casi inexistente en la tradición cultural peruana.

En el prospecto de *El Álbum. Revista semanal para el bello sexo*,⁴³ publicado el sábado 23 de mayo de 1874, se condenan dos posiciones extremas respecto de los conocimientos literarios que pueden y deben adquirir las mujeres. Por un lado, aquellos que consideran que solo las lecturas de libros “místicos no llevan consigo gérmenes nocivos” y en la otra orilla el “espíritu liberal absoluto” que acepta toda obra, incluso las que son producto “ya de la imaginación romántica y enfermiza, ya en fin del hastío y de las malas pasiones que derraman escepticismo y respiran hiel y veneno contra la sociedad que las rechaza” (“Prospecto” 1874, 1). Aunque no se nombran directamente, es evidente la condena tanto a las novelas románticas que exacerban las pasiones de los lectores, como a las novelas realistas que critican los usos y costumbres de la sociedad.

Desde su primera presentación en su sección “Revista de Lima”, Carolina Freyre de Jaimes se autoconstruye como una mediadora entre la literatura y las jóvenes limeñas; ella se arroga el deber de señalar “las obras literarias dignas de llegar hasta el santuario del hogar donde solo deben escucharse los rumores del bien y los cantos de la esperanza” (1874a, 9).

El 15 de agosto de 1874, en su sección “Revista de Lima”, Carolina Freyre se dirige a las madres de familia con estas palabras: “La literatura francesa a la que nuestra sociedad es tan aficionada, encierra muchas bellezas de estilo, muchas riquezas de fantasía, muchas novedades de ideas, pero en general es libre en su lenguaje, inmoral en el fondo, escéptica en el todo” (1874c, 102). Freyre desea impedir que las novelas

⁴³ Cuyo segundo subtítulo rezaba: *Literatura, Bellas Artes, Educación, Teatro, Modas, Anuncios*. Primera revista dirigida por mujeres (Carolina Freyre de Jaimes y Juana Manuela Gorriti) y orientada al público femenino. Tuvo una duración de 34 números de ocho páginas cada uno.

francesas puedan influenciar el espíritu y el cuerpo de las jóvenes e indefensas lectoras. En una sincera autoconfesión, declara que “acaso no sabemos todas el deleite con que se infiltran en el alma ciertas ideas? no hemos soñado, no hemos envidiado a esas heroínas de novela —a esos tipos a los que el genio de Hugo o la fantasía de Dumas, ha poetizado, sublimado, elevado hasta lo imposible en el mundo real” (1874c, 102). El peligro queda determinado con precisión: las lectoras se identifican con los personajes femeninos de las novelas, ellas quieren vivir las aventuras de sus heroínas de papel y eso implica un desplazamiento mediante la literatura del lugar social configurado por las diligentes madres o los probos esposos. Adviértase también la implícita jerarquía que se establece entre Hugo⁴⁴ y Dumas, correlacionando con el segundo el desvalorizado significante de la fantasía.

La escritora tacneña no alienta la proscripción de la lectura de las novelas; ellas pueden ser leídas si la inteligencia y la moral ya están formadas, pero no por aquellas jóvenes que todavía no alcanzan la madurez: “Yo creo que la mayor parte de los espíritus extraviados han bebido el veneno corruptor en esos libros, devorados en la juventud, antes del desarrollo de la moral y de los preceptos del bien” (1874c, 102). Las lectoras de novelas pueden convertirse en mujeres perdidas porque se han alejado del camino trazado por la sociedad para ellas.

En ese periodo, las tradiciones novelísticas que más circulaban en periódicos y revistas eran la francesa y la española, en ese orden. Freyre hace suyo un juicio que sintetiza las ideas comunes de las mujeres ilustradas de la época y su afán por una novela cristiana, pedagógica y moral: “la literatura española es menos perniciosa que la francesa” (1874c, 102). Aunque es notoria la seducción que ejercía el mundo sociocultural parisino sobre las elites de las capitales sudamericanas en el plano privado (ideas, moda, costumbres, licores, etc.), la novela francesa generaba resistencias y rechazos públicos entre algunos escritores porque se asociaban al sensualismo, anticlericalismo y crítica social.

En más de una ocasión Carolina Freyre señala a Balzac como el principal enemigo del matrimonio, sus “doctrinas malévolas” atentan directamente contra la institución moral más significativa del cristianismo. (1874d, 126). Este novelista con sus historias

⁴⁴ A pesar de estas condenas contra la novela francesa decimonónica, anteriormente, el 18 de julio de 1874, no dudó en celebrar la traducción de S. M. Izquierdo de *Noventa y tres* de Víctor Hugo, publicada por *El Nacional*, “que fibra no ha vibrado en el alma a la voz del genio inmortal de Víctor Hugo” (Freyre 1874b, 73).

corroe los vínculos matrimoniales y promueve el escepticismo ante los antiguos valores morales. En contraposición, celebra la aparición de la empresa Rafael Jover y Cía., que vende por entregas obras clásicas, adornadas con grabados, como la *Divina Comedia* de Dante o la *Historia de Estados Unidos* de Spencer; en consecuencia, solicita a las jóvenes ilustradas que compren dichas obras: “Ya es tiempo de que las malas novelas o los cuadros de insustanciales, cedan el campo a esa lectura provechosa (...) donde la historia, única fuente de la ilustración, venga a nutrir nuestra mente” (1874e, 136). La historia como *magister vitae* debe imponerse a la imaginación novelesca, madre de las malas pasiones.

Uno de sus recursos discursivos más frecuentes en su sección “Revista de Lima” es la invención de diálogos entre personajes-tipo que expresan distintos puntos de vista sobre la sociedad, las costumbres y la literatura. En estas anécdotas con pretensiones ejemplares, uno de sus personajes proclama que

las novelas y las mujeres nos llevan al mismo fin; el anuncio de una novela incitante y la aparición en el mundo de un joven bonita, producen iguales resultados; leer a una y galantear a la otra son vicios de consecuencia semejantes, con la diferencia de que como dice un autor, al llegar al último cuadro se tira la novela y arrastrados por la belleza de la joven somos nosotros los que nos tiramos de cabeza a un abismo (1874d, 127).

Cita reveladora porque, a diferencia de las anteriores, la imagen del lector de novelas, en este caso, es masculina. La novela-mujer es el objeto de deseo prohibido, el vicio en el que sucumbimos y perdemos la razón transitoria o definitivamente.

En *La Butifarra* (1873), periódico satírico, se realiza una punzante alusión a una de las formas de culminar las historias propias de las novelas de folletín. Se presenta un canto bíblico donde se parodia humorísticamente la historia de Adán y Eva. Al final, “hemos concluido esta relación como los novelistas modernos de 20 centavos la entrega, matando a los personajes que en ella han figurado” (1873, s.p.). Esta cita marca una interesante ruptura ya que se abandona el tono desvalido o la ira desbocada y se inicia una mirada burlona y a veces irónica sobre las novelas de folletín. Siguen siendo el enemigo, pero ya no son una amenaza. La perspectiva de la burla y el sarcasmo empieza a emerger en correlación con la gradual sustitución de las acusaciones morales por las acusaciones estéticas (falta de coherencia formal y mal gusto). No obstante, la asociación entre mal estético y mal moral todavía se expresa explícitamente en el “Discurso del Sr. Don Ricardo Rossel en la inauguración de los trabajos de la sección de literatura” de El

Club Literario reproducido en *El Correo del Perú* (1875). Rossel se lamenta del mal camino de los escritores, quienes han

seguido el peor camino, corrompiendo el buen gusto y la sana moral. Así se explica que en el hogar ocupe el sitio del buen libro la licenciosa novela de Paul de Kock, y que en el teatro el público aplauda con frenesí el drama inmoral de Dumas y la sensual música de Offenbach (“Discurso” 1875, 46).

Esta cita expresa el reconocimiento de la decadencia de una forma de arte que se fundaba en la coincidencia del reforzamiento de los principios morales hegemónicos y el acatamiento de las normas estéticas. La libertad artística significa también libertad moral; para los ojos de la elite tradicional: libertinaje. Por otro lado, no deja de ser aguda su observación de los múltiples espacios del literato moderno, cuyos productos circulan “desde la prensa hasta la escena, desde el periódico hasta el libro” (46).

El conjunto de textos que componen las primeras diez veladas literarias organizadas y dirigidas por Juana Manuela Gorriti entre 1876 y 1877 constituyen un espacio de encuentro de las diferentes perspectivas sobre la novela. A continuación, los argumentos de Delgado, Eléspuru y Cabello, habituales asistentes a dichas veladas.

En el artículo “La educación social de la mujer” de Abel de la Encarnación Delgado se establece que la denominada *buena sociedad* es una sociedad fútil, insustancial y ligera dentro de la cual actúan muchos de quienes se precian de cultos y bien nacidos: “pensar poco y charlar mucho; reír de todo y por todo; correr de salón en salón y de aventura en aventura; agradar, suspirar, criticar, bailar y cantar; agotar el diccionario de las ternezas, de la agudeza y del chiste” (Delgado 1892, 34). Esta educación social de *buen tono* importada de Europa como una “mercadería de lujo” se caracteriza por

el arte de saludar y fingir, la lectura de unas cuantas novelas, el vestir con elegancia, la pericia y agilidad en el baile, unas lecciones de canto, dos de idiomas extranjeros pésimamente aprendidos y otros recursos del mundo novelero y comme il faut (por más que no sea creíble) forman la suma total de sus conocimientos (38).

Mercedes Eléspuru y Lazo en “La instrucción de la mujer”⁴⁵ demanda una biblioteca para el bello sexo e ironiza sobre la desviada educación que reciben las mujeres plagada de religiosidad y falsos conceptos, en la cual se confunde la historia con la

⁴⁵ En dicho artículo se presenta la opinión convencional de los varones sobre las mujeres escritoras: “las literatas no sirven para nada son unos papagayos insoportables, no saben lo que pasa en su casa, no conocen la lavandera, ni le ven la cara al cocinero; son en fin una tempestad, un terremoto y un abismo, Jesús, son una ruina” (146).

ficción: “Habladle de Historia y veréis cómo os refiere las maravillas de Conde de Monte-Cristo” (Eléspuru 1892, 147). La novela tenía más de treinta años en el Perú, pero todavía los lectores no asignaban carácter ficcional al mundo representado, sino que lo inscribían en el paradigma de la verdad.

Por otro lado, en el mismo año de 1877, Mercedes Cabello publica el texto “Meditaciones literarias” en la que plantea la vieja fórmula neoclásica de la literatura, pero convertida en un índice del progreso y de la civilización: “(...) el espejo en que un pueblo refleja su carácter nacional, sus necesidades, sus aspiraciones; marcando así, el grado hasta donde han llegado sus progresos.” (Cabello 1877, 115) Asimismo, plantea que la literatura nacional se halla en ciernes ya que somos una sociedad nueva y, por ello, es más grave la responsabilidad del escritor.

Cabello condena al escritor “que encerrándose en el estrecho círculo de sus gustos y pasiones, no consulta, ni se detiene a considerar el bien o el mal que la sociedad reportará de sus producciones y solo si quiere alcanzar el aplauso efímero y pasajero que se prodiga a los que halagan las inclinaciones del vulgo”. La función social de la literatura y su pedagogía moral quedan ratificadas con esta argumentación. El uso despectivo de la palabra vulgo y su negativa a considerar sus gustos como norma, revelan que ya hay un género que hace eso, sin duda, la novela.

Así como toda acción humana se rige por principios morales, “las artes y especialmente la literatura, deben ser la realización del ideal de la belleza”. A diferencia de lo que ya se defendía entre los seguidores del naturalismo, postula que “Así sucede que al hombre de ciencia le pedimos la verdad pura y descarnada: al literato exijámosle la verdad del fondo, y además la belleza de la forma”. En síntesis, el arte debe ser la confluencia de lo útil, lo agradable, lo bello y lo verdadero.

Para el campo ecuatoriano, encontramos en el N°. 30 de la revista *El Fénix* (Quito, sábado 19 de junio de 1880) una reseña extensa sobre la novela *Cumandá*, en la que se descalifican los recursos de la novela de folletín y se elogian las virtudes formales, estructurales e ideológicas de la novela de Juan León Mera.

El crítico señala la vigencia que tendrá esta novela en el futuro, pues será leída por las generaciones venideras “por el sumo acierto en la elección de un argumento que refresca la memoria de las tradiciones coloniales, y porque refleja al vivo las costumbres y ruda vida de los salvajes de nuestra provincia Oriente” (256). Desde el inicio, los marcos de lectura de esta novela fundacional incidieron en esa feliz combinación de lejanía espacial de los centros culturales ecuatorianos (selva oriental) y lejanía temporal

(sociedad colonial): un mundo representado, que se ubica en otro espacio y en otro tiempo que el del lector, permite un intenso trabajo creador del novelista. La reseña destaca una serie de características positivas de la novela: verosimilitud, adecuada combinación de sucesos, originalidad, narración clara, moralidad y adecuado uso de la lengua.

Se menciona que en la trama, en la disposición de los acontecimientos, *Cumandá* se diferencia de las novelas de folletín; por ello faltan “los intrincados enredos en que, sacando de quicio las realidades de la vida, nos envuelven los novelistas comunes”, esta es una referencia directa a la estrategia de composición del folletín de ofrecer una trama enrevesada en la que los acontecimientos se sucedían vertiginosamente y los personajes desempeñaban múltiples funciones. La calificación “novelistas comunes” implica un claro juicio despectivo, que sirve para resaltar la excepcionalidad de *Cumandá*.

A juicio del crítico, tampoco es una novela meramente romántica con una estructura dicotómica en los caracteres y virtudes de los personajes, que se presentan como el epítome del bien o del mal; o que se expresa mediante una fantasía desbocada, poblada de elementos mágicos; estas ausencias son virtudes porque, en contraposición, el texto ofrece “brillantísimos cuadros de la naturaleza, y los caracteres propios de la humana especie”. El marco de lectura realista se empieza a perfilar ya que se destaca la capacidad mimético-verosímil del narrador tanto de la naturaleza como de la condición humana.

Nuevamente, frente al carácter inverosímil, la complejidad de las acciones y la multiplicidad de personajes de la novela de folletín, se destaca que en *Cumandá* se ofrece un argumento verosímil, sencillo y claro, pocos actores y diálogos estrictamente necesarios. En síntesis, esta novela ofrece un nuevo paradigma antifolletinesco que se propugna como un avance legitimado por las elites y los lectores más aguzados.

El crítico destaca “la destreza y gracia con que nos pone a la vista los montes, las selvas, los ríos, el sol, las nubes, sus sombras, la lluvia, la tempestad, cual obras del fotógrafo en sus estampas”. Esta capacidad de evocar fidedignamente la realidad mediante la representación novelesca aparece correlacionada a la nueva tecnología de reproducción visual: la fotografía. No es casual que en la prensa de la época, como en *Los Principios* de Guayaquil, se anuncien servicios fotográficos constantemente.

Como advierte el crítico, las poéticas descripciones implican también un conjunto de ideas teogónicas, que se asumen como verdaderas: la omnipotencia de Dios y la supremacía del hombre en la tierra. Una visión cristiana del mundo y de la condición

humana que impregnan la novela y refuerzan el horizonte de expectativas de la mayoría de sus lectores locales.

El reseñador destaca el capítulo séptimo, “Un poeta”, por su lenguaje sublime y por su reflexión sobre el poeta y su quehacer. Esta valoración se inscribe en la configuración tradicional que asocia la poesía a un don divino, “fuego visible por las imágenes de los pensamientos, y por el tinte y colorido de estas imágenes”; lo que distingue a la poesía no es la versificación, sino la intensidad del lenguaje; por esto, destaca una serie de novelas europeas y americanas (*Las aventuras de Telémaco*⁴⁶, *Les Natchez*⁴⁷ y *Cumandá*) que – a su juicio – contienen más poesía que cualquier colección de versos contemporáneos. Mediante esta alusión metonímica a novelas edificantes de gran circulación, el crítico inscribe a la novela ecuatoriana en el campo novelístico internacional.

La poesía de la novela es una virtud que se expresa en la producción de imágenes originales y en la alta intensidad del lenguaje. A juicio del reseñista, esta alta dicción marca un gran contraste frente a los autodenominados poetas que pueblan la prensa de las últimas décadas en el campo cultural ecuatoriano, una sobrepoblación de falsos poetas que le permite esta reflexión irónica: “¡Qué maravilla! Hasta podemos decir que son más los moradores del Parnaso que cuantos vivimos a sus faldas balbuciendo y haciéndonos entender en humilde prosa” (257).

En términos comparativos, se puede sostener que en Ecuador la circulación de novelas de folletín en la prensa no fue un fenómeno extendido ni constante. Aun así, el peligro de las novelas francesas que excitaban las pasiones fue combatido mediante la difusión de novelas de moral católica nacionales o extranjeras. La rápida entronización de *Cumandá* está asociada no solo a sus méritos literarios, sino a la castidad y religiosidad del mundo representado, acorde con los valores hegemónicos de la sociedad ecuatoriana y con el relato matriz de la virgen-mártir, que provenía del *Flos Sanctorum*. Por su parte, después de la Guerra con Chile (1879-1883), las quejas y los rechazos explícitos contra la presencia y popularidad de las novelas de folletín empiezan a declinar en el campo cultural peruano. Las elites letradas optan decididamente por otra estrategia: la burla, el

⁴⁶ Personaje central de la novela utópica *Las aventuras de Telémaco* (1699) de Francisco Salignac de la Mothe Fénelon

⁴⁷ *Les Natchez* (1826) de Chateaubriand fue una novela ambientada en las selvas norteamericanas y que tenía como protagonistas a personajes indígenas. Se caracterizó por su intenso romanticismo y su prosa poética.

sarcasmo y la ironía contra los tópicos, registros y lectores de lo que ya empieza a considerarse como parte de la cultura popular. Finalmente, en Bolivia sí hay ejemplos de novelas folletinescas, que son juzgados negativamente, pero se destaca su color local y carácter costumbrista en pos de la anhelada novela nacional.

2.3.1.3.El debate sobre el naturalismo

En esta subsección presentaremos el impacto del movimiento literario finisecular más significativo en el área andina. Aunque haremos mención a textos ecuatorianos y bolivianos referidos a esta problemática, dividimos esta subsección en dos partes principales: a) la reconstrucción del complejo tramado de ideas y lecturas de la novela contemporánea realizadas por Mercedes Cabello en la última fase de su obra crítica; b) el análisis de un debate sobre Zola que se desarrolló en las páginas de *El Perú Ilustrado*.

A diferencia de la década de 1870, periodo en el que Cabello realizaba reflexiones generales sobre la educación y la literatura, desde 1887 se aboca directamente al problema de la novela contemporánea. Su otrora reflexión literaria es ahora reflexión novelística. Cabello se mueve en dos auditorios diferenciados; a) la red de americanos que promueve *El Correo de París*, que le permite llegar a una lectoría hispanoamericana; b) los círculos progresistas de la sociedad peruana, mediante su colaboración en revistas locales limeñas de inspiración liberal y radical, como *La Revista Social*. Esta doble articulación le permite publicar dos textos casi idénticos en julio de 1887, pero con un significativo cambio de título. En la publicación parisina publica “La novela naturalista” y en la limeña, “La novela realista”.

En “La novela naturalista”, Cabello asume que esta ha desplazado a la novela sentimental. Asimismo, la escritora hace suya la reductora correlación entre novela naturalista y pasiones groseras y desordenadas, y objeta que “necesario sería probarnos que solo es real la prostitución y el vicio, quedando las virtudes y los nobles sentimientos relegados a la mera ficción de la fantasía” (Cabello 1887a, 179). Pese a que acepta los propósitos morales del naturalismo: “aquello se escribe con el fin de corregir el mal y sin otro propósito que manifestarlo en toda su repugnante desnudez”, concluye que estos elevados propósitos desembocan en un resultado con mayores males que bienes. La base de su argumento radica en que los supuestos lectores que pretende el naturalismo no leen sus novelas, sino el público general y vulgar, la multitud.

Ante este desencuentro entre la lectoría anhelada y la real, ella lanza una admonición contra los naturalistas:

Vosotros, maestros del naturalismo, escribís vuestras obras, contando ser leídas por los estadistas que pueden reformar las leyes, por los antropólogos que deben conocer los movimientos pasionales del corazón humano, por los fisiólogos que estudian la naturaleza humana y os encontráis que no tenéis más lectores que el público compuesto en su mayor parte de una juventud ávida de vuestras novelas, que quizá no busca en ellas más que la afrodisiaca lectura que incite sus concupiscentes instintos (179).

La antigua asociación entre jóvenes y novela se mantiene vigente y, más aún, se agrava el impacto moral que esta tiene sobre aquellos, pues ahora se trata ya no de mero desborde pasional, sino de estimulación sexual. Realiza una pregunta retórica para ratificar que los lectores de *Madame Bovary* o de *Nana* no irán en pos de amores castos, sino en pos de “aquello que se os ha pintado con tan viva profusión de escenas reales llenas del brillante colorido que Zola y Flaubert saben dar a sus obras” (179). Se asume que esta clase de novela impulsa conductas consideradas inmorales por la escritora y que el mundo representado se convierte en objeto de deseo para los lectores.

Ella ratifica su posición tradicional sobre la función de la literatura, esta debe “enseñar el bien y corregir las costumbres”, nunca “pervertir el corazón de la juventud”. Por ello, la literatura no debe representar “cuan grosera e imperfecta es la naturaleza humana, sino más bien cuán grande y perfecto puede llegar a ser” (179).

La posición de Cabello está escindida, pues no duda en elogiar al proyecto naturalista. “Respetamos, más aún, admiramos a la escuela naturalista, magnífico corolario de la escuela filosófica positivista experimental, que hoy es centinela avanzada de las ciencias exactas” (179). No obstante, el rechazo a Dios no puede implicar la negación del alma humana y de los sentimientos. En consecuencia, el naturalismo debe aceptar al hombre con sus miserias, pero también con sus grandezas.

Quizá pensando en su propio trabajo novelístico, arguye “nosotros creemos que un escritor puede ser tan materialista como Augusto Comte, tan ateo como Büchner, y tan positivista como M. Littré y no obstante ser escritor sentimental”. En esa lógica, es posible un sentimentalismo ateo, positivista y materialista. Así se acepta una dimensión espiritual sui generis, no religiosa.

Dado que los lectores mayoritarios de novelas son la juventud y el vulgo por la forma (fácil y amena) de la narración; ambas figuras de lector se caracterizan por su carencia: falta de saber por inexperiencia o falta de saber por no contar con educación formal. En consecuencia, “La escuela naturalista dará siempre por resultado el escribir obras muy importantes bajo el punto de vista científico, pero muy perjudiciales bajo el punto de vista moral” (180).

En el texto publicado en Lima, el esquema argumentativo se repite en sus grandes líneas, aunque las objeciones al naturalismo se realzan. Ella insiste en el desajuste entre el lector ideal del naturalismo (obstáculo reconocido por el propio Zola) y los reales lectores, principalmente los jóvenes. Las buenas intenciones de las novelas naturalistas no mejoran la organización social, pero sí corrompen efectivamente a la juventud.

Cabello insiste en que la representación realista debe abarcar la totalidad de la condición humana, miserias y grandezas. Para ejemplificar su posición, elabora una contraposición entre el tratamiento realista de dos personajes: uno de *Los miserables* (1862) de Víctor Hugo, maestro del romanticismo en Francia; y el otro de *El cura (caso de incesto. Novela médico-social* (1885) de López Bago, maestro del naturalismo en España,

el *satírico* cura Ramón, atacado de la horrible enfermedad que lo lleva a la casa de prostitución, al lecho de su hermana, para cometer un incesto; es menos *real* y menos *viviente* que el cura Miriel, que movido por los más bellos entrega a Jean Valjean sus candeleros de plata, para salvarlo de la justicia, y de mover el corazón de un criminal, con el ejemplo de una generosa y sublime acción (Cabello 1887b, 211).

Para Cabello, ambos autores son realistas: uno estudia sentimientos nobles; el otro, el vicio y el crimen moral. Por otro lado, aunque ella confirma su admiración por la escuela naturalista, “magnífico corolario de la escuela filosófica positivista o experimental, que hoy es centinela avanzando de las ciencias exactas, a las que van vinculados progresos en todo orden” (212), su pregunta punzante a este movimiento es la siguiente: “¿por qué en odio a todo lo que es espiritual pretendéis suprimir, no solamente a Dios y el alma humana, sino también la parte más bella y cierta del hombre: el sentimiento?” (212).

Cuestiona el lugar común de la época que afirma la desaparición de la escuela sentimental por la acción del naturalismo. Plantea que la escuela romántica se encuentra correlacionada a los sentimientos del corazón humano y, por ello, es imposible su desaparición ya que ella es fiel intérprete de esa cualidad inherente a toda persona.

Elogia el realismo de Balzac y el “naturalismo” de Goethe, pues ambos han sabido representar la ambivalencia del corazón humano.

Las heroínas de Goethe son como las de Zola, muchachas de clase media sin grandes virtudes ni grandes talentos y sin más méritos para conquistar nuestra simpatía y llamarse reales que saber amar y sentir como todas las demás mujeres (213).

En la cita se observa con precisión el reconocimiento de la medianía, del carácter ordinario de los personajes burgueses en la novela decimonónica, pero también el sobredimensionamiento de la esfera afectiva para provocar la identificación del lector con el personaje. En otro pasaje del mismo artículo alude también al famoso “wertherismo” o “manía del suicidio”, pero para sostener que no fue responsabilidad del “poema” (así nombra a la novela), sino “resultado del medio social”. Efectivamente, la sociedad y no el texto debe ser condenada por los efectos fatales que produjo en algunos lectores.

La novela moderna. Estudio filosófico (1892) establece la pugna entre dos escuelas: el romanticismo y el naturalismo; manifiesta su elección por un punto medio entre ambos extremos y propone un futuro ecléctico para la novela moderna. El texto puede ser leído como una apología del realismo, escuela que representa la realidad de manera integral (los aspectos sublimes y los aspectos sórdidos), y que, por lo tanto, debe ser asumida por los novelistas hispanoamericanos. Es notorio el influjo positivista en las ideas de Cabello, su confianza en la perfectibilidad humana, el progreso de la sociedad y la búsqueda del conocimiento. En consecuencia, los fines de la novela son estudiar al hombre y a la sociedad, buscar la verdad en sus representaciones, y moralizar el mundo real.

Cabello enfila sus baterías contra las idealizaciones del romanticismo y sus excesos que creaban “figuras hermosas y simpáticas, o viceversa, horripilantes y extrañas”, (Cabello 1991, 99) antes que figuras humanas. Los extremos idealizados o degradados distorsionaban una representación cabal de la realidad. Por ello, “el novelista no es ya aquel hilvanador de cuentos propios para entretener doncellas o amenizar los ocios de los aburridos y soñadores” (109), sino un escritor profundamente comprometido con su realidad social. Se trata de superar una figura de escritor como creador de una obra intransitiva, que se agotaba en el deleite y apostar como Zola por una nueva dignidad del escritor, como émulo del hombre de ciencia. Por otro lado, la escritora condena en este ensayo a la novela melodramática por sus formas, registros y su finalidad de mera diversión. No debemos olvidar que dicha forma novelística era todavía hegemónica en el soporte del folletín que formaba parte de la prensa de la época.

Cabello considera que la sociedad hispanoamericana aún no ha alcanzado un grado de desarrollo que le permita una literatura original; por ello, “pueden seguir los noveladores hispanoamericanos, que mal de su grado están precisados a no ser más que simples imitadores de las literaturas de Francia y España” (94). Esta tesis es interesante por dos razones: a) inscribe la literatura americana en una red internacional, que en el

caso de la novela buscaba nuevos centros culturales de referencia y b) expresa, desde una perspectiva organicista, confianza en la posibilidad de una literatura genuinamente nacional una vez que se supere la etapa de la imitación.

Su visión del romanticismo, aunque reductora es coherente:

El romanticismo (...) idealizó sus creaciones hasta tocar la exageración. Hijo de la fantasía de ricas y poderosas imaginaciones crease un mundo ideal y superior, desdeñando mirar el mundo real, aquel que el novelista debe estudiar, no como poeta que va en pos de lo bello o lo fantástico, sino como filósofo que busca la verdad (...) el romanticismo se creó un mundo donde no se vislumbra la realidad de la vida humana (89).

Acusa al romanticismo de crear tipos simpáticos adornados de cualidades extraordinarias para recreación de ociosos y soñadores (89). Esta condena del romanticismo posee visos de la perspectiva naturalista, como la búsqueda de la verdad ya no moral, sino científica o filosófica. Desde una línea más tradicional, ella defiende apasionadamente un arte comprometido que cumpla funciones morales y sociales (96).

En su lectura de las novelas peruanas del romanticismo, traza genealogías textuales que ratifican su tesis de la imitación romántica. Ella considera que las dos novelas de Cisneros son ecos de la exaltación producida en Francia por *Atala* de Chateaubriand y el *Rafael* de Lamartine y comparten con éstas su idílico sabor. Las novelas de costumbres de Casós son asociadas con la escuela representada por el español Pérez Galdós y el francés George Ohnet (94). En síntesis, Cabello clasifica las novelas románticas peruanas resaltando su dependencia de modelos franceses o españoles.

Es interesante constatar las contradicciones del texto: por un lado, se apuesta decididamente por la novela realista y se exige al novelista hispanoamericano que se adscriba a este marco discursivo; por otro lado, se desconfía de las escuelas y sus preceptivas, y se sostiene que: “jamás los convencionalismos de escuela han sido la más apropiada savia para darle vida y vigor al arte, que por su esencia misma debe ser ecléctico y liberal” (100). Otra tensión es la afirmación del carácter imitativo de la literatura hispanoamericana, a pesar de la constatación de las diferencias entre las decadentes sociedades europeas (Francia) y las jóvenes sociedades americanas, que alientan la demanda de construir una literatura propia.

Este texto crítico establece una analogía entre la naturaleza de la condición humana, la sociedad y los rasgos de la novela que debe representarla. Objeto y medio de representación deben compartir la misma naturaleza; estamos ante el nacimiento conceptual de la poética realista en la literatura peruana. Es evidente la sintonía de estas

ideas con las acusaciones contra el Romanticismo expuestas por Manuel González Prada en su discurso en el Teatro Olimpo en 1888; no obstante, Cabello tiene una visión diferente de la literatura española, porque considera que esta todavía tiene modelos dignos de imitación.

También se produjo un interesante debate literario sobre la obra de Zola en *El Perú Ilustrado* (1887-1892). Esta revista se articula con procesos tan relevantes como la construcción de una literatura nacional, la reivindicación de lo andino, la consolidación de las mujeres escritoras, la defensa de la iniciativa privada comercial y la industrialización, la colonización visual del territorio y de la población más alejados del Perú, entre otros. En ella se incluía una gran cantidad de avisos publicitarios de naturaleza comercial. De este modo, este semanario ilustrado se convierte en un medio para evaluar la lógica del mercado, el consumo de bienes varios en el mundo finisecular y la relevancia de la vida material en las ideas de la época.

Entre mayo y septiembre de 1888, en esta publicación, se desarrolló una polémica sobre los propósitos de las novelas de Zola y sus efectos en los lectores. El escritor Carlos Germán Amézaga defendió con exaltación las obras y los objetivos del fundador del naturalismo; Arturo Ayllón, desde una perspectiva moralista cristiana, destacó el mal social que la lectura de sus novelas propagaba. Finalmente, terció a favor del primero Lupercio Ríos y obtuvo también una réplica de Ayllón. Los tres participantes formaban parte del campo literario peruano finisecular y los dos primeros a pesar de sus posiciones irreconciliables eran buenos amigos. Esto confirma que las posiciones ideológico-artísticas no logran quebrar las redes de pertenencia al mismo grupo social de escritores.

El artículo de Amézaga titulado “Emilio Zola” considera al autor de *Nana* como uno de los grandes autores modernos y menciona la controversia internacional que la obra del francés había provocado en diversas ciudades del mundo. Su reputación se cuestiona por dos variables: “cierto lenguaje disoluto y abuso tal vez de descripciones poco honestas” que obstaculizan la defensa “del punto serio y trascendental de sus obras” (Amézaga 1888a, 7). El servicio social (“real y positivo”) del novelista es equiparado en una imagen reveladora del conocimiento de los propios textos de Zola con la “que presta un diestro cirujano sobre las llagadas carnes que cubre de ordinario el vestido” (7)

Uno de los puntos más relevantes de su argumentación establece la contraposición entre el realismo y romanticismo. Se acusa a muchas novelas románticas de presentar bajo formas decentes “vicios repugnantísimos que tienen fácil entrada al corazón (...) ultrajados a esposos y padres” (7). Se devuelve la consabida acusación contra el

naturalismo y se destaca el adulterio, como eje de las tramas de muchas novelas románticas.

Amézaga plantea que la escuela realista, liderada por Émile Zola, cumple una función moralizadora para la juventud ya que la descripción y análisis de las enfermedades mundanas permiten evitarlas. Con imágenes que revelan la ambivalencia de lo moderno, él describe apasionadamente los poderes de seducción del alcoholismo y de la prostitución, esta última puerta de entrada hacia la famosa sífilis: “el atractivo de un placer diabólico que acecha al inexperto, ya entre los cristales de una licorería, ya entre los ojos de una mujer impúdica, que se presenta cual engalanada diosa con todas las ofrendas arrancadas a los devotos de su carnalidad” (7). En la argumentación de Amézaga, Zola nos enseña el fango de la sociedad y las miserias de la condición humana y sus novelas poseen el poder de “hacernos gozar sufriendo en esas páginas que son la condenación del vicio y que no pueden ser leídas sin estremecerse de espanto” (7).

El radical y anticlerical peruano no emplea la palabra naturalismo en su defensa, pero sostiene que Zola es el portaestandarte de una nueva escuela en el campo del realismo, semilla de la civilización y del progreso intelectual (7). El peruano inscribe al novelista francés en la tradición de “la ciencia exacta de la vida planteada por el admirable Balzac” (7). Finalmente, se realiza un llamado al “estudio anatómico de las costumbres” como único remedio racional contra los males sociales.

El lenguaje de Amézaga y sus imágenes confirman un conocimiento de la propuesta estética central del naturalismo: la novela experimental, que se apropia del método científico-médico, en particular de la vivisección⁴⁸ de Claude Bernard, para reconstruir la vida y las pasiones humanas.

La réplica de Arturo Ayllón, en un texto titulado también “Emilio Zola”, es menos sustanciosa y se fundamenta en dos argumentos principales: a) “los sanos principios de la moral social” prohíben un lenguaje subido de tono en cualquier escrito; b) el talento y la genialidad del novelista francés se orientan hacia “doctrinas disociadoras (...) corruptela, germen de todo vicio” (Ayllón 1888a, 94).

⁴⁸ En su célebre texto, escrito originalmente en francés, “An Introduction to the Study of Experimental Medicine” (1865), plantea que “after dissecting cadavers, then, we must necessarily dissect living beings, to uncover the inner or hidden parts of the organisms and see them work”; sin esta clase de operación (modo de investigación) ni la fisiología ni la medicina científica es posible. El principio científico de la vivisección se define como “a question of separating or altering certain parts of the living machine, so as to study them and thus decide how they function and for what” (Bernard 1865).

Ayllón postula que un novelista se debe a toda clase de lectores y que muchos se sentirán ofendidos y otros seducidos por esos males pintados con tanta prolijidad. Más aún, plantea en tono profético que sus obras serán eternamente rechazadas por la razón, los sentimientos y los principios religiosos (94).

Amézaga vuelve a la carga con un texto titulado nuevamente “Emilio Zola”. Allí asocia las novelas realistas con obras “copiadas de la realidad” y fundadas en la observación exigida por la ciencia moderna inspirada en Bacon. Vuelve a descalificar a las novelas románticas, algunas de inspiración cristiana, que han falsificado la naturaleza humana. Esa clase de novelas “ha caído para jamás levantarse, a los golpes del realismo—atlético y semidesnudo paladín, es cierto, pero virgen de corrupción en su sangre, por mucho que lo parezca en su naturalidad primitiva y su lenguaje” (Amézaga 1888b, 94). No deja de ser sorprendente esta comparación de las escuelas estéticas como dos luchadores grecorromanos en pugna.

La capacidad de crear un efecto cabal de verosimilitud en las novelas de Émile Zola se celebra así: “fotógrafo de las costumbres, [consigue] un traslado al papel que es fidelísimo”. Por ello, considera que “lejos de estimular los apetitos desordenados”, sus novelas “son causantes más bien de anafrodisia” (94). La fotografía aparece como el medio tecnológico modelo para la representación de la realidad (Bernard y Zola también se refieren a ella) y un régimen de verdad hegemónico a fines del siglo XIX. Por otro lado, según Amézaga, las escenas concupiscentes reprimen y enfrían las pasiones sexuales.

Asimismo, enriquece su razonamiento con un dardo envenenado: “quien acusa a Zola de inmoral es porque no lo comprende o porque en el fondo le duelen mucho, muchísimo sus verdades” (94). Finalmente, compara la obra del naturalista francés a una enorme antorcha que ilumina y enciende a los lectores, en tanto los trabajos de sus detractores son meros fósforos y luces de bengala.

Ayllón redacta una segunda réplica en tono más airado y en el que amplía su primigenio razonamiento moral-religioso basado en principios inamovibles: si existe el pudor, la inocencia, la virtud cristiana, entonces “el lenguaje disoluto y asqueroso del original realista tiene que ser reprobado y tachado de altamente inmoral” (Ayllón 1888b, 136). El realismo de Zola alienta la disociación social, encamina a los pueblos a su depravación y a su total ruina. El articulista concluye esta diatriba con una pregunta retórica que dirige contra su rival: “¿Pondría en manos de su respetable señora madre, de su tierna hermana o de su pudorosa novia, [una novela de Zola]?” (137). Desde su

perspectiva, las novelas son contaminantes y su perversión textual se impregnaría en los lectores, en consecuencia, las mujeres, figuras de pureza y ternura, se verían envilecidas por su lectura.

Después de este texto, este áspero debate quedó en un punto muerto por las antagónicas percepciones que impedían cualquier comprensión de las posiciones contrarias. Poco después, un tercero volvió a encender la disputa. Lupercio de los Ríos escribe “Tresillo” y en dicho texto describe el proyecto de Zola en términos médico-quirúrgicos: “el placer de penetrar resuelto al anfiteatro y escribir con el escalpelo empapado en cocaína la historia de las gangrenas sociales” (Ríos 1888, 210). En esta época, la cocaína era empleada como anestésico; la figura “escribir con el escalpelo” condensa el proyecto zoliano de ingresar en la interioridad del cuerpo y el alma humanos. De los Ríos compara sus técnicas narrativas y su mundo representado con “cuadritos al natural llenos de luz y verdad, de vida y de colores como los lienzos de Fortuny”. Emplear este referente de la pintura europea contemporánea, que había sido elogiado por Théophile Gautier, y las palabras-signo (luz y verdad) ratifica que este otro peruano, al igual que Amézaga, conoce bien el desafío naturalista y sus referentes mundiales. Por ello, concluye que la obra de Zola es uno de “los focos luminosos del siglo de la electricidad” ya que “la verdad hiere; empero, como el Sol, purifica” (210).

Ayllón contesta al nuevo oponente mediante un texto titulado “Otro realista”. Él distingue entre el verdadero realismo con fines morales que él no censura y el “*realismo de Zolá*, realismo vulgar, asqueroso hasta lo más” (Ayllón 1888c, 290) y que solamente puede provocar el rechazo de la gente sana. El crítico tradicional insiste en el enmascaramiento ideológico: “si clamamos: ¡inmoralidad, desorden! es porque en este siglo del vapor y la electricidad, a la sombra de las palabras mágicas ¡luz, verdad! se pretende engañar con falsas teorías” (290)

Aunque Ayllón reconoce cualidades y genio en Zola, no olvida sus trasgresiones morales, acto voluntario que no puede ser atenuado. Finalmente, él confía en el juicio de la posteridad que rebajará la sobredimensionada valoración contemporánea del escritor francés.

Este debate en cinco escenas comprueba que los escritores limeños participaron en la discusión internacional sobre el valor de las novelas de Zola y su peculiar propuesta estética. Amézaga y De los Ríos representan una perspectiva cosmopolita que celebra las nuevas formas del arte moderno, pero sin poder desprenderse plenamente de las trampas argumentativas de la moral. Ayllón representa una voz tradicional con valores

inamovibles y que supedita lo estético a la ética moral-cristiana, pero no puede dejar de reconocer el brillo y el genio de la literatura realista.

En el campo ecuatoriano se encuentra un análisis y crítica al naturalismo en la revista *El Espectador*, que Juan Montalvo publicó en París en tres tomos entre 1886 y 1888. Podemos asumir que estos juicios fueron conocidos no solo en Ecuador, sino en varias ciudades andinas, pues su autor ya gozaba de un alto prestigio continental y de redes transnacionales de circulación de sus escritos. El texto de Montalvo titulado “Naturalismo” (1887) posee varias características excepcionales: a) lugar de enunciación, escribe desde la capital literaria occidental, pero en castellano y desde una posición excéntrica; b) perspectiva crítica original, más allá del mero elogio o diatriba moral, y c) conocimiento directo no solo de las novelas, sino de las representaciones teatrales naturalistas parisinas, que él frecuentó y de las que deja un testimonio irónico.

Su primer cuestionamiento aborda la parcialidad del mundo representado naturalista. Si se trata de escribir acorde a los dictados de la naturaleza y de “presentar las costumbres de los hombres y los pasos de la vida como ellos ocurren, yo no alcanzo la necesidad de presentarla siempre por su aspecto desdichado y criminal. El bien, la virtud y la felicidad están en la naturaleza, tanto como el mal, el vicio, la desgracia (...)” (Montalvo [1887] 1975, 92). El razonamiento de Montalvo, análogo al de Cabello, postula que el hombre posee una naturaleza dual ya que puede alcanzar las cimas del vicio y de la virtud; de este modo, el naturalismo también debería abordar los aspectos sublimes de la vida. Sin embargo, como Zola explicó numerosas veces, se trataba de convertir a la novela en un cuasiexperimento científico que pudiese contribuir a remediar males sociales; por ello, el énfasis en los aspectos más problemáticos de la vida humana.

En tono irónico descarta la novedad de la hegemónica propuesta estética: “Nueva doctrina... Sancho Panza es anterior a Emilio Zola, y él puso en la escena de los batanes la primera piedra del naturalismo” (96). Se refiere al célebre episodio de *El Quijote*, en el que se narra cómo Sancho se caga muy cerca de Quijote, pues se muere de miedo y no quiere apartarse mucho de su amo. Montalvo es un cervantista formidable ya que no solo conoce la estructura y la lengua de *El Quijote*, sino que hace suyas las concepciones novelísticas que rigen esta novela moderna fundacional.

Por otro lado, el ensayista ecuatoriano se preocupa por su inscripción en este nuevo horizonte estético que campeaba en la Francia de esos años, “Si lo feo y lo brutal son los asuntos exclusivos de la novel literatura, yo no seré naturalista; pero si la belleza en toda sus formas castas y amables es tratada naturalmente por una clase cualquiera de autores,

seré naturalista” (99). Montalvo es un idealista, un batallador que defiende el carácter pedagógico-moral de la literatura, pero en códigos románticos, como los de los autores franceses que admira: Chateaubriand, Hugo y Saint-Beuve. Por ello, concluye que

un escritor naturalista puede no estar reñido con el bello ideal, que en todas las cosas es la belleza en su forma perfecta y más elevada; y pienso que el escritor idealista no es implacable adversario del naturalismo, porque tan luego como se aparta de la naturaleza, la *idea* viene a ser extravagante y monstruosa (101).

Aquí se expresa una autopercepción como escritor idealista: sus profundos conocimientos de la obra de Platón y su extraordinario dominio de la tradición novelística inglesa y francesa le permiten concebir un modelo de novela que explore las bellezas formales, represente la complejidad de la condición humana, divierta y ofrezca modelos morales para los lectores. Adicionalmente, el polemista ecuatoriano expresa una adelantada conciencia de lo pernicioso que puede llegar a ser una idea desconectada de la naturaleza humana y la sociedad; las abstracciones ideales que han regido a ideologías políticas de todo signo en el siglo XX, autoritarias y devastadoras, han confirmado sus temores.

Otro conjunto de textos crítico-literarios de Montalvo, agrupados bajo el título genérico de “La novela francesa y la italiana” y que también formaron parte de *El Espectador*, contienen agudas y provocadoras apreciaciones de novelas contemporáneas, la hegemonía del naturalismo en Francia e Italia y el prestigio simbólico de la cultura y la lengua francesas. Algunos de sus presupuestos y comentarios pueden completar su visión del naturalismo.

Cuando pondera los efectos del naturalismo en los campos novelísticos italiano y francés, considera que “(...) la literatura se despuebla con ellos y va quedando desierta de los pensamientos nobles, los propósitos sublimes, los vuelos del espíritu a las regiones inmortales, los sentimientos puros del ánimo que rebosan en las épocas de virtud” (104-105). En síntesis, el naturalismo reduce el espectro del hombre y la sociedad en sus representaciones. No es la suya una expresión de la mojigatería de la moral cristiana, pues distingue con precisión entre las pasiones y los vicios y sostiene que incluso las pasiones ilícitas pueden ser decorosas, pero la corrupción está condenada a ser baja y soez (107). Cabe recordar que Montalvo señala que la novelista española Emilia Pardo Bazán lo calificó de “alma religiosa, pensamiento heterodoxo” (211), es decir, un pensador convencido de un orden trascendente ideal, pero rebelde a las instituciones religiosas y a la práctica clerical.

Otra apreciación sugerente es el nulo espacio para la creación y el talento artísticos del narrador naturalista, pues en sus personajes se observa que “la conciencia, oscurecida, no sabe lo que hace; la inteligencia, pervertida, hace lo peor; el corazón, alocado, da botes y alaridos de insensato” (Montalvo [1887] 1975, 107). El clásico control del narrador sobre sus personajes –a ojos del ensayista ecuatoriano– se ha perdido plenamente, pues estos actúan como autómatas.

Empleando la hipérbole, ridiculiza la propensión al cigarrillo de los personajes de las novelas naturalistas y declara que no hay héroe de romance que no se fume doscientos durante la trama, ya que “sin adulterio y sin *cigarette* no hay obra posible” (108). A pesar de la perspectiva sarcástica, la centralidad del adulterio en la trama de la novela es identificada con exactitud. Por otra parte, el tabaco es un estimulante moderno que irrita al estudioso del mundo clásico y, por ello, lo descalifica como mero instrumento de placer que se agota en sí mismo. Fumar un cigarro es una pose moderna peligrosa ya que altera los sentidos y el autocontrol del cuerpo que la filosofía clásica preconizaba.

Frente a la novela moderna, manifiesta su preferencia por la *Nueva Eloísa*, “con sus peligros encantadores y sus sofismas cultos, al turbió de necedades y desvergüenzas que están asolando las buenas costumbres” (110). Reivindicar a uno de los hitos fundadores de la novela sentimental y a sus problemas morales y filosóficos en un momento en que la sociedad consume vorazmente novelas de aventuras que representaban abiertamente la sexualidad en fórmulas naturalistas constituye un gesto excéntrico, un anacronismo que nos permite calibrar la paradójica posición de Montalvo en el campo novelístico de su época.

A pesar de que en las revistas ecuatorianas de esos años no encontramos juzgamientos del naturalismo de la magnitud y profundidad de los de Montalvo, los términos asociados a la novela naturalista y a la nueva sensibilidad moderna con todas sus extrañezas y patologías era moneda corriente en los círculos letrados ecuatorianos desde, por lo menos, 1883, como lo prueba esta introducción que precede a un relato denominado “Los pelos de punta o el hígado de Marita”, publicado en el diario *Los Principios*, N.º 52 (17 de octubre de 1883).

Así podría titularse una historia que cuenta el escritor francés Carlos Monselet, y que es la última palabra del naturalismo y de la neurosis literaria.

El mismo Edgar Poe no ha imaginado una aventura más espantable.

Leed y estremeceos (3).

La mención al cuentista norteamericano y la alusión a la “neurosis literaria” revelan que estamos ante un conocedor de los marcos literarios que ponían énfasis todavía en los efectos del texto en el cuerpo del lector, pero ya no en pos de la lágrima viva o la exaltación patriótica, sino en la capacidad de perturbación y trastorno de la literatura moderna.

Por su parte, en el campo literario boliviano también hubo alusiones a la obra de Zola y a los desafíos del naturalismo: se encuentra una reseña del dramaturgo francés Louis Ulbach en la publicación periódica *El Álbum del Hogar. Lecturas para la familia*⁴⁹ en su N.º 6 del 15 de enero de 1883. Esta revista paceña, como era frecuente en la prensa latinoamericana de la época, incorpora en sus páginas artículos de publicaciones francesas; en este caso, un comentario crítico de la novela *Nana*, traducido al español.

Ulbach ya había publicado años antes una reseña que se convirtió en emblemática sobre *Thérèse Raquin* en enero de 1868 en *Le Figaro*. En esta nueva reseña, sintetiza la crítica católico-moral contra la novela, pero añade elementos formales propios de un crítico literario profesional. Descalifica la calidad de obra, pues no basta un conjunto de páginas cosidas, si no hay equilibrio en la asignación de los acontecimientos (principio, medio y final), si no se pintan caracteres, o se desarrolla una tesis o se refieren acontecimientos. Para Ulbach, la célebre novela de Zola no cumple con ninguna de estas condiciones. Por último, se cita el programa naturalista previsto por el propio autor para su novela y se considera que no ha sido cumplido.

¿Por qué se ha escogido una reseña tan adversa a la novela? Quizá algunos de los editores bolivianos coincidían con una apreciación negativa del naturalismo y tenían la expectativa de indisponer a su público lector contra una de las obras más conocidas de Émile Zola. Muchos de los juicios acusatorios provienen de una concepción tradicional de la novela y de las categorías morales asignadas a ella: “¿Y merece el título de *libro* este agregado de cuadros obscenos sin la excusa de la juventud, sin el velo del ingenio...” (Ulbach 1883, 1). Para Ulbach, esta novela carece de personajes sobresalientes, incluso la heroína es ordinaria, insignificante y muere tontamente. Así, *Nana* es solo una máquina de convulsiones: “Suprimiendo la moral, el sentimiento, la conciencia, M. Zola incapaz de conmovir a sus lectores, está condenado a producir convulsiones nerviosas ya por el disgusto físico, ya por el gusto exagerado de la carne” (2). Acá el desfase de poéticas explica la lectura: el crítico está anclado en una concepción de la novela

⁴⁹ Publicación que dirigía, entre otros, el poeta Ricardo José Bustamante.

edificante que debe producir efectos morales, es decir, una conmoción en el lector; en tanto que el novelista busca perturbar, afectar sensorialmente y de otra manera a su lector. Finalmente, Ulbach correlaciona esta novela con la pornografía: “el naturalismo no pertenece a la industria literaria (...) la policía lo persigue con otro nombre” (2).

Por otro lado, hay una prueba que no había unanimidad sobre el valor de Zola entre los colaboradores de esta revista boliviana. En el N.º 11, (1 de mayo de 1883) se inserta en la sección Ecos, una breve nota que menciona *La felicidad de las damas*, y deja trasuntar la gran admiración del cronista de misceláneas por la obra del escritor francés. Se deja constancia de la enorme agitación que siempre provocan sus trabajos literarios tanto en la prensa de Europa como en la de América, y del inmenso séquito de convertidos a su propuesta literaria. Finalmente se enuncia una profecía: “El siglo XIX es de Víctor Hugo. El siglo XX será de Zola. El semidiós dará paso al hombre. Un siglo de sueños por otro de realidad” (s/p). Esta sección Ecos aparece firmada por las siglas A. V. E. y A.

En la misma revista, se reprodujo la traducción al español de un texto desacralizador de Zola sobre la omnipresencia cultural de Víctor Hugo durante su vejez; desde su posición científicista, el novelista naturalista condena toda la dimensión metafísica y religiosa del texto “El asno”, cuyo espíritu califica de propio de la Edad Media ya que no entiende las creencias ni los trabajos del mundo moderno.

Estos textos comprueban que el debate literario francés interesaba mucho a los escritores y lectores bolivianos de la época y no existía consenso ni entre los miembros de una misma revista respecto de la obra de Zola. Además, se verifica que, como en el caso peruano y el ecuatoriano, el debate sobre el naturalismo permitió repensar las tareas de la novela en sociedades con diferentes temporalidades de modernización, pero todas articuladas sincrónicamente con los dilemas y prácticas de la producción novelística contemporánea.

2.1.2. Las poéticas de la novela andina y sus legitimaciones

En la región andina, diversos escritores acompañaron sus novelas de textos explicativos que reflexionaban sobre su práctica, la naturaleza y función del nuevo género literario. Aunque en pocos casos configuran plenamente poéticas, es decir, interpretaciones coherentes y comprensiones sistemáticas sobre la práctica novelística, sus propias contradicciones, eclecticismo y parcialidades las convierten en documentos únicos para calibrar la autopercepción, apropiaciones y aprendizajes de los novelistas andinos.

En esta sección revisaremos diversos ejemplos que hemos agrupado en tres grupos: a) las primeras poéticas, signadas por el eclecticismo; b) las poéticas románticas, instaladas en la pedagogía moral y la legitimidad de la verdad histórica o social; y c) las poéticas naturalistas, regidas por el lenguaje médico-científico, pero resaltando la función de la moral social.

2.1.2.1. Primeras novelas, poéticas eclécticas

Las primeras novelas de Julián M. del Portillo⁵⁰ (1818-1862) contienen numerosas alusiones a su propia práctica como escritor y las transformaciones que sufre la propia comprensión de su oficio.

El 1 de agosto de 1843 en el núm. 1241 de *El Comercio* se publica la segunda entrega de *Lima de aquí a cien años*.⁵¹ En la primera página, aparece una nota del autor que revela abiertamente la intención pragmática del texto:

Pintar con la mayor exactitud que sea posible el cuadro que presentó el Perú a mediados del siglo XIX tratando las cosas bajo un punto de vista general sin individualizarlas, es el objeto que se ha propuesto el autor de este folletín, distraer el ánimo del que lo lea y vea en él tantas desgracias, el fin de los *adornos*; las mejoras y reformas de positiva utilidad para el país pintan los ardientes votos de su corazón (Portillo 1843, 1).

Nótese la referencia al verbo “pintar” y al sustantivo “cuadro” para aludir a la representación narrativa. En otros novelistas del periodo también será frecuente encontrar alusiones a la terminología y a los procedimientos formales de la pintura como modelos de la literatura. “Cuadro” forma parte del lenguaje del discurso costumbrista.⁵² El uso de la palabra “folletín” ratifica la plena conciencia del género empleado y la de sus posibilidades. La finalidad de diversión (“distraer el ánimo”) aparece en primer plano, pero no se olvida la utilidad social del texto (mejoras y reformas sociales). Cabe insistir en el polisémico término “adornos” para referirse a la *amplificatio* retórica que pretende mostrar los diversos aspectos desgraciados del país para iniciar su reforma. Utilidad y

⁵⁰ Político liberal radical y diputado por Lima. Fue el primer escritor peruano que asigna el nombre de “novelas” a sus breves composiciones narrativas.

⁵¹ Esta es la primera novela peruana que combina la perspectiva política, la visión futurista y los elementos fantásticos; para un estudio integral de la novela, consultar mi estudio preliminar de la primera edición en libro (Velázquez Castro 2014, 13-35).

⁵² El discurso costumbrista es el más frecuente y el más extenso en todo el XIX peruano. Se inicia con *Frutos de la educación* (1830) y se prolonga hasta *Cien años de vida perdularia* (1921) de Abelardo Gamarra. Todos los géneros y los discursos literarios se ven afectados e influenciados por esta larga hegemonía.

diversión, sin duda; pero también conciencia de que la novela como arma política se desplaza en los territorios del corazón y de los afectos.

*El hijo del crimen*⁵³ (1848) se publicó en formato de un octavo de folio y por entregas.⁵⁴ En el prólogo, Portillo se defiende de las ácidas burlas de Palma y otros publicadas en el semanario *El Diablo*. El primer novelista peruano sostiene que

Escribir en Lima una obra de cualquier género que sea, publicarla, y declararse su autor, es, según el criterio de algunos, cometer un crimen de *lesa-sociedad*, es hacerse acreedor a un anatema que poniendo al escritor fuera de la ley común, le entrega a la injusta, virulenta e incompetente crítica de desconocidos escritores que, embozados bajo el vergonzoso manto del anónimo, lanzan desde sus escondrijos toda la ponzoña que germina en los corazones alevosos y corrompidos (Portillo 1848, 3).

Este modo de juzgar a los escritores “es injusto porque por lo general carece del competente raciocinio; es pernicioso, porque paralizando los nobles arranques de nuestra juventud estudiosa, detiene en gran parte la marcha de la ilustración” (41). Argumenta Portillo que la literatura nacional es inexistente porque se destruyó el pasado literario colonial, pero no se creó en el orden republicano nada semejante para sustituirlo. En consecuencia, invoca a los jóvenes a formar la literatura nacional. Tarea difícil por el predominio del “positivismo absoluto” que él atribuye a la llegada de inmigrantes europeos, lo que ha provocado que el dinero se convierta en el único bien deseado. En este marco sociocultural, la literatura es concebida como “una especie de superfluidad ridícula” (10). El novelista intuye correctamente el nuevo carácter de la sociedad que acarrea la pérdida de importancia social de las formas literarias.

Portillo, masón y defensor de la tolerancia de cultos, ataca directamente a los novelistas franceses, cuyas obras se publicaban como folletín en los periódicos de la época, constata con desconsuelo que “solo prestamos atención, (...) solo leemos, solo admiramos las incorrectas traducciones de folletinistas franceses que plagan nuestras librerías y nuestras imprentas; y nuestros Diarios” (15). Se evidencia el deseo de una literatura nacional, pero en esos años la producción novelística local era ínfima y no podía competir con las redes internacionales que difundían casi industrialmente las novelas europeas bajo el formato del folletín.

⁵³ No existe una versión completa de la novela en bibliotecas peruanas, solo he podido consultar la primera entrega. Respecto de la cronología de la novela peruana, este texto ocupa una posición inmediatamente posterior a *El padre Horán* ya que se acusa recibo de su primera entrega el 10 de setiembre de 1848 en *El Comercio*.

⁵⁴ El 21 de diciembre de 1848 encontramos un aviso publicitario de la novela en *El Comercio* anunciando la salida de la tercera entrega que se vende en la Librería Española, calle de Santo Domingo, donde también se admiten suscripciones.

Además, Portillo posee conciencia de la importancia de las mujeres lectoras de novelas. Por lo tanto, las invoca con estas palabras referidas a dos personajes femeninos de su novela: “¡Recibidlas cariñosas, queridas vírgenes del Rímac! (...) Si la historia de sus desdichas logra arrancar de vuestros hechiceros ojos —una sola lágrima de simpática ternura (...)” (30). Esta invocación a las lectoras demuestra que los primeros novelistas sabían y tenían presente en el momento de construcción de sus novelas que el público lector mayoritario era el femenino y que la conexión sentimental con los personajes era una segura estrategia de éxito. Las mujeres se evadían a través de la lectura de novelas de la jaula de hierro que empezaba a cernirse sobre ellas bajo el rótulo de “ángel del hogar”, su experiencia de lectora las liberaba momentáneamente, pero los valores que proponían esos textos reforzaban su sometimiento.

Poco tiempo después, Portillo publicó un texto narrativo denominado “La novena de la Merced” (1846), la primera parte de una novela en clave costumbrista, que aparentemente no llegó a concluir. Más interesante que la acción narrativa es un apéndice que se incluye al final y donde él diferencia la narración histórica de la novelística y explica las posibilidades de representación del habla popular en una novela.

Él advierte que seguramente algunos lectores lo acusarán “de ligero, de trivial, y Dios sabe de cuantas otras cosas más (...)”, pero considera que ello será una injusticia, pues no es lo mismo “escribir una ‘Novela’ que referir hechos históricos que muchos conocen” (Portillo 1846, 10). Acá se expresa las dificultades de lectura del público que todavía busca hechos históricos antes que acontecimientos imaginados en una novela, pero también la apuesta decidida del autor por lo ligero y trivial (léase, lo ordinario) como marca propia del género por excelencia de la burguesía.

Portillo plantea la distinción con asombrosa claridad: En la novela,

puede la imaginación remontarse libremente hasta lo sublime ò lo maravilloso, puede adoptar el estilo que mejor le convenga y dejando correr sin trabas la inspiración, “crear” seres fantásticos que fijen la atención del lector, mujeres hadas que hechicen, y lances que a la vez que sorprenden y encanten, proporcionen al autor una corona literaria (10).

Nótese que Portillo instala la dimensión novelística en la imaginación; por otro lado, el novelista no busca vivir de su arte como un escritor moderno, sino obtener un reconocimiento simbólico y prestigio cultural: el vínculo con la figura tradicional del letrado es evidente.

En la narración de hechos históricos, la lógica narrativa, el lenguaje y la producción de significados posee otra dinámica. La verdad es un criterio clave y el que

escribe “debe circunscribirse a pintar las cosas tales como se presentan, darles sus nombres propios o provinciales, y por último no quitarle al pueblo la jerga y dichos que forman su lenguaje (...)” (10). Los cuadros de costumbres populares limeños que conforman “La novena de la Merced” pertenecen a esta segunda clase, constituyen textos históricos novelados.

En “La novena de la Merced”, el autor intenta la reproducción del habla popular limeña y quiere legitimar esta elección estética, que sabe va a ser duramente criticada; por ello, apela a la autoridad del novelista francés más popular de su tiempo, que no prestó atención a quienes criticaron su representación de la jerga popular parisina. Esta adhesión a los mecanismos de representación de la voz popular en Sue y la valoración positiva de su famosa novela *Los Misterios de París* revelan que el primer novelista peruano está inscrito en una tela de araña internacional novelística y que conoce sus códigos y se ubica dentro de ellos. Así, se ratifica con una prueba textual la temprana influencia de los novelistas franceses en la fundación del campo novelístico peruano.

Por su parte, Manuel Ascencio Segura (1805-1871) funda la novela histórica en la tradición peruana ya que encuentra en el pasado un archivo de personajes y temas que pueden interpelar al presente. En la tercera entrega de *Gonzalo Pizarro* (1844), el costumbrista limeño expone abiertamente lo siguiente:

No es el deseo de adquirir nombradía literaria ni de sustentar conocimientos, que estamos muy distantes de tener, lo que nos ha obligado a tomar la pluma para redactar esta novela (...) también deseáramos 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 las bellas cualidades sacando a luz las discordias de nuestros padres, que se prestan absolutamente a este género de composiciones (Segura 1844, 1473: 1).

De aquí se infieren dos cosas: a) considera que el género es muy deficiente o inexistente en nuestro país, con lo cual está descalificando los textos de Portillo que seguramente conocía; b) identifica la novela *in genere* con la “novela de folletín” que él está practicando. Además, establece una imbricación entre nuestros conflictos ancestrales y las posibilidades de la novela histórica. El supuesto conceptual de cuño romántico alude a la Historia como un repositorio de situaciones dramáticas que permitiría la elaboración de textos novelísticos populares por su agradable lectura.

Finalmente, consignamos las ideas de un autor anónimo quien publicó *Apuntes para un folletín*, texto de cinco capítulos publicado en *El Comercio* (1844).

Nuestra sociedad ofrece cuadros tocantes a los que una imaginación rica puede dar grande interés. La reunión de diversas castas y sus mezclas, que no han entrado del todo en la civilización, y que viven a nuestro alrededor al parecer como nosotros, puede ser una veta inagotable para los fecundos talentos de nuestra juventud de la que sacarán inmensos tesoros. (*Apuntes para un folletín* 1844, 1508: 1).

Este es un llamado a representar literariamente la riqueza y heterogeneidad social de Lima. Los sectores populares identificados por su filiación étnica y su actitud ambivalente hacia los valores de la civilización son los portadores de historias que deben ser identificadas y formalizadas por los jóvenes escritores. Hay ecos del romanticismo social y una búsqueda de conexiones sentimentales para remediar los males sociales. Por ello, propone “estimular a nuestros compatriotas que dotados del genio dramático de Shakespeare, o irónicos como Zadig, formen con ellos romances o cuadros, que moviendo las buenas pasiones, hagan se remedien” (1508: 1).

Esta voluntad de emplear la novela como un remedio social, como una estrategia para provocar la acción benéfica de los más pudientes hacia los pobres se reafirma cuando en la última entrega el narrador nos relata que invitó a Ña María para que “refiriera la desgracia de esta familia infeliz de la sierra, y su sencilla narración arrancó lágrimas de todos” (1524: 3). Por ello, la familia del autor se compromete a socorrer a las víctimas y el narrador invita a los lectores a la misma tarea, e incluso indica la sala y la covacha del hospital de Santa Ana, donde se encontraba la familia enferma. La novela no es ficción, sino motor de la acción social. El autor es muy cuidadoso de no criticar el orden social, la estructura de poder se mantiene inalterable, pero la caridad mediante el sentimentalismo puede remediar los males particulares.

Por su parte, en el campo novelístico boliviano, la primera poética de cierta extensión y calidad se encuentra en *El templo y la zafra* (1863) de Félix Reyes Ortiz, publicada en soporte material de libro en La Paz. Este incluye una introducción del autor en el que hace suya una opinión convencional sobre la ligazón entre los avatares de los procesos judiciales y la materia de una novela: “Los inmensos volúmenes de procesos criminales (...) no son más que la historia auténtica y oficial de las pasiones humanas, la crónica del mal, el inventario triste de nuestra miseria” (Reyes Ortiz 2006, I: 369). Esta correlación entre crímenes y novela se fundamenta en la excepcionalidad y trasgresión de las vidas novelables y condenables; el autor reconoce que el argumento de su “leyenda” se “ha tomado de un hecho reciente de nuestros anales de justicia criminal” (I: 370). Así como en *El Padre Horán* del cuzqueño Aréstegui, el proceso judicial penal constituye un hipotexto y la principal fuente de intertextualidad. La novela es un discurso modelizador

secundario que se alimenta de otros discursos: religiosos, judiciales, históricos. Esa calidad metatextual de la novela encripta a los otros discursos en su núcleo invisible, y los traduce a otro código.

La perspectiva melodramática rige plenamente la concepción del mundo del autor, en consecuencia, la historia de la humanidad, como una batalla arquetípica, es solamente el conflicto entre el bien y el mal, bajo diversas formas. Por ello, la vida no es más que un “fenómeno complejo de virtud y vicio, de pasiones, sentimientos de dolor y pena, de tranquilidad y lucha” (I: 369). Esta imagen de la existencia, presente en varios otros escritores andinos, posee resonancias religiosas duales y dicotómicas que no solo afectan la ideología de los textos, sino su propia estructura narrativa. El autor, nuevamente en consonancia con ideas comunes de la época, declara que hay dos elementos que influyen decisivamente en una trayectoria vital: el genio, en tanto elemento natural, y la educación, en tanto elemento artístico; en otras palabras, la materia y la forma.

Reconoce dos clases de lectores: a) los que buscan en la lectura una distracción, un incentivo a la imaginación y b) los que aman la verdad, los que buscan veracidad en lo que leen. Por ello, “principiamos por el proceso célebre del Templa y la Zafra, y procuraremos narrarlo bajo las formas de la novela sin alterar la verdad de la historia” (I: 370). La novela aparece como una mera forma en la que se pueden adaptar diversos contenidos; la verdad sigue siendo una categoría clave, no hay referencia alguna a la verosimilitud o a la ficcionalidad.

Por último, el autor considera que la situación límite del crimen y sus emociones y peripecias abren la puerta a las grandes cuestiones filosóficas de la humanidad (I: 370). Esta es una reivindicación de la seriedad y de las potencialidades cognitivas de la novela por medio de su capacidad de involucrar los grandes temas de la condición humana.

En el campo ecuatoriano, la primera novela de Miguel Riofrío, *La emancipada* (1863), introduce ya algunas inflexiones del horizonte romántico e ideas singulares en el concierto de poéticas andinas.

La novela se inicia con una nota que dice lo siguiente:

Nada inventamos; lo que vamos a referir es estrictamente histórico: en las copias al natural hemos procurado suavizar tanto lo grotesco para que se lea con menos repugnancia. Daremos rapidez a la narración deteniéndonos muy poco en descripciones, retratos y reflexiones (Riofrío 2009, 1).

Esta declaración constituye una micropoética de la novela; el escritor ecuatoriano, como muchos otros de la región andina, renuncia en primera instancia a la imaginación

creadora y adopta la referencialidad mimética que se fundamenta en la veracidad de la historia. Después, esta primera opción extrema, se matiza cuando reconoce que intervendrá “suavizando lo grotesco”, es decir, buscará atenuar en la narración mediante recursos literarios la brutalidad del evento que se pretende narrar. Finalmente, hay una clara conciencia de las demandas de los nuevos lectores y el autor anuncia que optará por la velocidad narrativa y reducirá al máximo otros recursos, típicos de la novela neoclásica e incluso romántica, como las descripciones, retratos y reflexiones, todos los cuales, en última instancia, cortaban el hilo de la narración principal, atentaban contra la tensión narrativa y creaban marcos de interpretación que limitaban el trabajo de producción de significados del lector.

En estas primeras poéticas de la novela andina se aprecian algunos rasgos comunes: a) la contraposición entre la imaginación o invención y la verdad histórica o social, b) la representación del habla popular que posibilita el carácter nacional de la novela, c) el entretenimiento como una finalidad y la centralidad de la figura social de la lectora, d) la novela como artefacto moral, orientado a corregir vicios o a actuar socialmente, e) el empleo del discurso histórico y judicial como hipotextos novelísticos, archivos de la acción de los grupos sociales y de las pasiones humanas.

2.1.2.2. Flores extrañas en desiertos morales o las poéticas románticas

En esta sección, se estudiarán algunas novelas peruanas y una ecuatoriana. De este grupo destacan *Julia o escenas de la vida en Lima* (1861) y *Cumandá o un drama entre salvajes* (1878). Ambas constituyen excepcionales representantes del romanticismo americano y presentan poéticas novelísticas bastante elaboradas.

En el prólogo a *Julia...*, Luis Benjamín Cisneros expresa tres motivos por los cuales ha escrito dicha novela:

Por llenar un pensamiento moral (...) Por contribuir a que más tarde cualquiera otro, mejor dotado que yo por la Providencia, inicie en el país este género de literatura (...) Por manifestar que la vida actual de nuestra sociedad no carece absolutamente de poesía como lo pretenden algunos espíritus (Cisneros 1939, 83).

El romántico Cisneros⁵⁵ hace suyas las tareas morales del escritor neoclásico. Nótese que él se reconoce precursor y no fundador del género novelístico; tampoco hay menciones a las novelas de folletín de Portillo, Segura o Aréstegui. Una explicación de

⁵⁵ Hay que recordar que escribe en París estas novelas bajo la influencia de las lecturas de Byron, Hugo y Lamartine como él mismo reconoce en carta a su cuñado José Casimiro Ulloa (Cisneros 1939).

este silencio es la invisibilidad para la elite letrada de los productos simbólicos orientados a los sectores populares. Cisneros califica de “pobre ensayo” a su novela; esta autovaloración puede ser explicada por el tópico de la “falsa modestia”, pero no hay que olvidar que el autor se consideraba principalmente un poeta. Por último, es evidente su pugna contra el realismo que intentaba acentuar en sus mundos representados los aspectos negativos de la humanidad. El paradójico hecho de que la poesía de la sociedad deba ser refractada en un texto en prosa nos remite a la incipiente conciencia de que la novela es el género adecuado para revelar los rasgos de la sociedad moderna.

Más adelante, insiste en los aspectos luminosos de la condición humana que no han sido adecuadamente representados:

El ridículo frívolo y la crítica hiriente se han apoderado muchas veces de nuestras costumbres; pero nadie ha estudiado hasta ahora su faz bella, elevada y poética. Hay sin embargo en nuestra existencia social, en nuestra vida íntima de familia y en nuestros hábitos populares, un horizonte infinito abierto a la poesía, a la contemplación y al romanticismo (83).

Es evidente el rechazo a la crítica satírica propia del costumbrismo. Identifica tres ámbitos de la realidad (existencia social, vida privada y hábitos populares) donde existe una tendencia natural a la poesía. Por tanto, los aspectos positivos de la vida humana no se circunscriben a los sectores sociales altos, sino que son inherentes a todos los estratos sociales.

Expresa su objetivo de trasplantar el romance francés moderno a nuestra sociedad despojándolo de sus formas de escándalo y prostitución. El uso de la palabra “romance” para referirse a la novela adquiere dos sentidos concurrentes: a) la puesta en narración de un hecho real o histórico, y b) el predominio del tema amoroso en la estructura narrativa. No estamos ante la mera adhesión al canon romántico, sino ante una operación conceptual que intenta transformar la novela romántica europea en una novela distinta: el residuo neoclásico puede y debe atemperar los impulsos románticos en la prosa narrativa.

Otro grupo de novelistas peruanos, Antonio Iturrino, Fernando Casós y José María de la Jara, expone poéticas que nos permiten analizar ejemplos asociados al papel de las costumbres, la historia y los mecanismos de represión del propio novelista.

La preocupación para que la novela formalice en sus mundos representados aspectos sociales e históricos de la nación peruana fue una constante desde los inicios. Antonio Iturrino publicó *Los misterios de Lima. Novela histórica y de costumbres* (1872), el título expresaba una filiación con el proyecto de Sue. En la extensa introducción,

condenó la búsqueda de otras sociedades para los mundos representados en las novelas que suponía el desprecio con que valoran los acontecimientos nacionales y la historia de su patria (Iturrino 1872, III). Aquí, late una demanda común en la novela andina: nacionalizar el mundo representado.

En contraposición a los escritores seducidos por las historias extranjeras, *Los misterios de Lima* “se compondrán de cuadros que tengan relación con la política del país, en los que aparecerán personajes de la extinguida nobleza, de la moderna aristocracia y de la última clase denominada plebe” (VII). No solo una novela histórica y política, sino también un afán de representar la totalidad social y sus diversos sujetos colectivos. La alusión a “cuadros”, herencia del costumbrismo, indica que para Iturrino un capítulo era equivalente a un cuadro,⁵⁶ es decir, la suma de cuadros podía convertirse en novela. Por otro lado, sostiene que si los dominios de la Historia son recorridos por la ficción novelística, esta última debe someterse a la primera.

El autor anticipa los efectos de su texto en el lector: “la virtud y el vicio, pintadas con sus verdaderos colores, le harán experimentar sensaciones diversas, de furor y ternura” (VII). La novela como un espejo de la vida que no solo refleja los extremos de la condición humana, sino que involucra activa y emocionalmente al lector y lo afecta corporal y mentalmente era una idea frecuente entre los defensores de la novela en toda Hispanoamérica.⁵⁷

En cuanto a los personajes, se sostiene que son seres de papel ya que “en su mayor parte son ideales y fantásticos, como son caprichos de la imaginación los sucesos que se refieren, a excepción de la parte histórica que se encuentra en la novela” (VIII). No falta el afán moral, pero ya no tiene como centro al individuo lector, sino a la sociedad en su conjunto. Las críticas sociales de la novela apuntan a corregir los abusos y mejorar las costumbres (XXII).

Fernando Casós (1828-1881) escribió dos novelas publicadas en 1874 en París. La primera fue *Romances históricos del Perú, 1848-1873*. *Los amigos de Elena diez años antes*, en la “Advertencia” afirma:

⁵⁶ Por ejemplo en el capítulo XV de la novela se emplea indistintamente capítulo y cuadro. “El presente capítulo, es referente a uno de esos monasterios [de los trece que los españoles fundaron en Lima]; pero todo lo relacionado en él, pertenece a la novela, con referencia a las costumbres, no teniendo los sucesos que se refieren nada de histórico, sino los coloridos con que se ha adornado el cuadro” (113).

⁵⁷ Quizá la descripción más intensa sobre los efectos de la lectura es la realizada por Sarmiento en su artículo “Las novelas” (1856): “ver a la mayoría de los individuos de ambos sexos en las sociedades modernas, sentados en un sofá horas y horas, con los ojos fijos en un libro, llorando en silencio, riendo estrepitosamente, exhalando ayes de sorpresa, admiración o satisfacción” (en Klahn y Corral 1991, 25).

Lo que hago es una revolución literaria en la novela o romance contemporáneo que necesita cierto coraje para poner con todos sus pelos y señales, sus defectos y virtudes, nuestros hombres, nuestros hechos, nuestras instituciones y nuestras cosas (Casós 1874a, VII).

Estas palabras son una apología, quizá inconsciente, del realismo. Inclusive es un llamado a representar la realidad sociopolítica peruana; su novela se instaure como un documento donde se denuncia la verdadera historia que los otros discursos no se atreven a representar. Es interesante la conciencia de la ruptura mediante el sintagma “novela contemporánea”: la novela anterior no representaba toda la realidad y tendía hacia la idealización. Así, la nueva novela se inscribe radicalmente en su propio tiempo. En el mismo texto afirma:

Escribo la novela contemporánea, porque estoy convencido que el maldito guano ha hecho a nuestra sociedad tan insensible (...) que no le hace una mella todo lo que no sea hacerla pasar, como al mártir San Lorenzo, por la parrilla. A más de que, conociendo los hijos los vicios y las virtudes de sus padres, puede suceder que sientan la necesidad de seguirlos en el buen camino o de alejarse del mal ejemplo que les dejaron (VIII).

La relación que se establece entre el escritor y la sociedad nos remite al binomio médico-enfermo. La sociedad está enferma y el escritor diagnostica los males y propone soluciones. El enunciador se instaure como un sujeto de saber y configura al enunciatario como un receptor que debe aprender y luego transformarse. Predomina un tono autoritario y una relación jerárquica entre ambos polos de la enunciación.

Casós es plenamente consciente de la elección de sus recursos expresivos. Muchos han criticado su estilo desmañado, pero estas palabras suyas ofrecen otra interpretación de esta característica: “tanto mis romances como esta advertencia, tienen que seguir un estilo especial, para que los hechos sean comprendidos por las masas y lleguen a hacerse populares y conocidos (...) en sus causas y efectos, espíritu y tendencias” (IX). Su estilo indica un deliberado empleo de formas expresivas simples, un vocabulario ordinario y un lenguaje accesible a todos los sectores sociales. El público lector condiciona la forma del discurso y las formas expresivas del novelista. Ya que su pretensión es ser leído por los sectores populares, es incongruente exigirle un lenguaje culto, refinado o poblado de complejas metáforas literarias.

Casós escribió su segunda novela, *Romance contemporáneo sobre el Perú* (1867). ¡¡*Los hombres de bien!! El becerro de oro*, con el seudónimo de Segundo Pruvonena. En el texto que antecede a la novela insiste en su vocación pedagógica y habla del fuego purificador de su libro para combatir “semejante sodomía de pasiones confundidas,

irritadas y ennegrecidas por el estímulo concupiscente del dinero” (Casós 1874b, V). Estas ideas remiten a un escritor que no se inscribe en los marcos discursivos tradicionales de la novela romántica; predomina en él una vocación cuasinaturalista: la denuncia de lo abyecto y lo vil no de la condición humana, sino de las instituciones políticas. Sin embargo, comparte con la estética romántica esa ingenua confianza en el poder de la literatura como fuerza transformadora de la sociedad, y —en el mundo representado— la extrema idealización de sus personajes.

José María de la Jara (1851-1881) bajo el seudónimo de Gil Paz publicó la novela *El grano de arena. Novela* (1878). En el prólogo, se corrobora la persistencia de la indeterminación terminológica: “los modestos bosquejos que, con el nombre de cuadros ya de costumbres nacionales, ya históricos, ya puramente romancescos, forman la galería que hoy nos decidimos a exhibir” (Paz 1878, 7). Una novela es concebida como una secuencia de cuadros, una suma de episodios articulados que pueden pertenecer a diferentes registros (costumbres nacionales, históricos, romancescos), el último más asociado a la ficción pura.

Es interesante la explícita declaración de represión en el proceso de representación: “Nuestros lectores nos agradecerán que estas páginas no son ni un espejo que retrate todas las imágenes, ni un eco que reproduzca todos los sonidos, sufra lo que se quiera la integridad de los cuadros de costumbre.” (41). Existen elementos que son obscenos, es decir, irrepresentables. Por ello, se asume que el novelista es también un seleccionador de la realidad, un mediador que elige qué y cómo debe ser representado. Ese espectro de eventos audiovisuales que quedan fuera del mundo representado constituye la frontera del decoro, la *imitatio* de la mimesis no puede desbordarlo desde una perspectiva neoclásica.

En el campo ecuatoriano, a finales de la década de 1870, se publica la novela emblemática del romanticismo. *Cumandá. Un drama entre salvajes*, esta fue precedida de una carta al director de la Real Academia Española. En ella, Juan León Mera la presenta como una obra independiente de las académicas, pero como un producto de agradecimiento destinado a esta asociación oficial normativa, que lo había incorporado recientemente. Este uso de la novela como un artefacto en las políticas de la cortesía esconde una vieja práctica colonial de ofrecer los productos culturales americanos a los ojos imperiales para su validación. Por otro lado, sin duda, Mera desea demostrar sus cualidades como nuevo académico mediante una obra literaria: escribir una novela para probar que la Real Academia Española no se ha equivocado.

Más adelante, explica la gestación de la novela:

vine a fijarme en una leyenda, años ha trazado en mi mente. Creí hallar en ella algo nuevo, poético e interesante; refresqué la memoria de los cuadros encantadores de las vírgenes selvas del oriente de esta República; reuní las reminiscencias de las costumbres de las tribus que por ellas vagan; acudí a las tradiciones de los tiempos en que estas tierras eran de España, y escribí Cumandá; nombre de una heroína de aquellas desiertas regiones, muchas veces repetido por un ilustre viajero inglés, amigo mío, cuando me refería una tierna anécdota, de la cual fue, en parte, ocular testigo y cuyos incidentes entran en la urdimbre del presente relato (Mera 2011, 82).

“Leyenda”, “cuadros”, “anécdota”, “poético” este es el lenguaje convencional del romanticismo para referir a la novela. Además, nuevamente asistimos a las múltiples fuentes hipotextuales: memoria, fuentes coloniales, relato testimonial. Todas ellas constituyen una masa discursiva en la que el autor modela una obra novelística.

El autor establece su propia genealogía literaria y menciona a reconocidos escritores, como Chateaubriand y Cooper, que también han desenvuelto las escenas de sus novelas entre salvajes y las selvas de América (82). Así se incorpora a la línea mundial del romanticismo exotista e instala en la geografía novelística de su época a la selva oriental del Ecuador.

Una de las operaciones ideológicas más significativas es la conversión de la exuberancia de la selva material en el desierto cultural; el espacio no-católico está condenado a ser un espacio vacío, insignificante. Este procedimiento es empleado tanto por el autor, como por el narrador. Juan León Mera en la mencionada carta sostiene lo siguiente:

Razón hay para llamar vírgenes a nuestras regiones orientales: ni la industria y la ciencia han estudiado todavía su naturaleza, ni la poesía la ha cantado, ni la filosofía ha hecho la disección de la vida y costumbres de los jíbaros, záparos y otras familias indígenas que vegetan en aquellos desiertos, divorciadas de la sociedad civilizada (82).

Bajo el concepto de “vírgenes” se superponen varios sentidos no siempre coincidentes; por un lado, se marca la ausencia de civilización; los grupos humanos asentados en estos territorios no viven, sino vegetan, es decir, forman parte de la naturaleza vegetal de la selva, no tienen conciencia de sí; por otro lado, el territorio y sus habitantes están disjuntos de las grandes realizaciones humanas (industria, poesía y filosofía), ni siquiera han sido objetos de estas actividades, menos productores de las mismas. Finalmente, hay un llamado de estas tierras vírgenes a la pluma masculina para fecundarlas y dotarlas de sentido; una especie de llamado sexual soterrado.

Como la crítica ha señalado desde hace mucho: el personaje Cumandá posee por su calidad de virgen una pureza de alma y cuerpo, que posibilita su integración al imaginario nacional como modelo de comportamiento femenino, pero a la vez ciudadano (Andrade 2007, 38); no obstante, esa misma calidad es ambivalente, pues convoca el deseo y la fascinación por ella, tal como ocurre análogamente con el territorio representado en la novela. De este modo el autor no representa un territorio preexistente, sino que lo fecunda, lo preña de significados.

La retórica de la falsa modestia aparece al final de la misiva, se designa la novela como “corto ensayo”, “obrita”. Además, se vuelve a resaltar su singularidad: “(...) y la mire siquiera como una florecilla extraña, hallada en el seno de ignotas selvas; y que a fuer de extraña, tenga cabida en el inapreciable ramillete de las flores literarias de la madre patria” (82). Para Mera, el pasaporte a la incorporación de su novela a la literatura hispánica radica en la excepcionalidad, la extrañeza, el misterio de algo ajeno, pero propio simultáneamente. La necesidad de filiarse y adscribirse en la tradición literaria hispánica revela una angustia cultural muy extendida en tierras americanas en ese periodo.

2.1.2.3. El observatorio científico invertido o las poéticas naturalistas

Mercedes Cabello fue la escritora que más profundamente reflexionó sobre la novela en el campo peruano. Entre sus paratextos novelísticos, “Un prólogo que se ha hecho necesario”, que precede a la segunda edición de *Blanca Sol. Novela social* (1889), contiene su perspectiva más completa y compleja.

En ese prólogo, ella asume una actitud de esclarecimiento de la naturaleza de su novela. Propone una división: novela pasional y novela social, y apuesta decididamente por la segunda, es decir por el abandono del modo melodramático. Estudiar los defectos y vicios de la sociedad es más beneficioso que estudiar las pasiones y sus consecuencias. Lujo, adulación y vanidad, vicios sociales, “que son susceptibles de refrenarse, de moralizarse, y quizá también de extirparse (...)” (Cabello 2004, 27). De este modo, la novela se configura como una tecnología que interviene sobre lo social y enfrenta decididamente los vicios colectivos. El uso de los verbos “refrenar” y “extirpar” alude a la física y a la medicina y se inscriben en el campo científico-naturalista, pero aparecen conjuntamente con “moralizar” que se inscribe en un campo de significados más tradicional, propio del neoclásico.

Su rechazo a las narraciones fantásticas y maravillosas se sostiene en la conciencia de vivir un tiempo nuevo que requiere otras formas narrativas porque “pasaron ya los

tiempos en que los cuentos inverosímiles y las fantasmagorías quiméricas, servían de embeleso a las imaginaciones de los que buscaban en la novela lo extraordinario y fantástico como deliciosa golosina” (27). La verosimilitud del mundo representado aparece como exigencia y se reitera el rechazo a lo maravilloso. La imagen acusatoria de una “deliciosa golosina” implica no solo lo inmaduro, sino el consuelo placentero de lo mismo. Por ello, “hoy se le pide al novelista cuadros vivos y naturales” (27); estos dos adjetivos no son casuales, “vivos” significa dinámicos y que tengan como centro la vida del hombre; “naturales”, sin artificios, tal como aparecen en la experiencia de la realidad. En la misma línea que Zola, traza una analogía entre el científico ante el cuerpo humano en el anfiteatro y el novelista que “estudia el espíritu del hombre y de las sociedades” (27).

Sus referencias al horizonte literario del naturalismo incluyen Europa y América: Zola, Daudet (Francia), Camile Lemonnier (Bélgica) y Cambaceres (Argentina). Estos escritores crearon tipos literarios en el que imprimieron aquellos vicios o defectos que buscaban condenar, pero equivocadamente los lectores buscan referencias precisas y reconocen a individuos en los tipos literarios. La responsabilidad de una mala lectura de las novelas se halla 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.

Para Cabello, la novela de su tiempo es obra del análisis y la observación, pero “siempre le estará vedado al novelista recorrer el velo de la vida particular”⁵⁸ (28). Obviamente, se refiere al devenir vital de una persona determinada, pero sus personajes mostraban en la trama de las novelas un accionar como si fuesen una persona: por ello, establece que “ocultar lo imaginario bajo las apariencias de la vida real es lo que constituye todo el arte de la novela moderna” (28).

Ella asume la fórmula naturalista convencional: la novela es un trabajo meditado que presupone observación y experiencia, dista mucho de ser un cuento inventado. Menciona las tres variables clave que organizan el sentido desde una perspectiva positivista: determinismo hereditario, educación y medio ambiente. Siguiendo las ideas de la novela experimental, considera a los novelistas como el lazo de unión entre la

⁵⁸ El argentino Eugenio Cambaceres, máximo representante del naturalismo en Argentina, ya había advertido en el prólogo a su novela *Pot-pourri (silbidos de un vago)* (1882) que “He estado a mil leguas de pretender vestir con semejante ropaje a don Fulano o a doña Zutana, personajes de carne y hueso. Son entidades que existen o pueden existir, así en Buenos Aires como en Francia, la Cochinchina o los infiernos y que me ha permitido ofrecer a ustedes en espectáculo, sacar en cueros al proscenio, porque pienso con lo sectarios de la escuela realista que la exhibición sencilla de las lacras que corrompen el organismo social es el reactivo más enérgico que contra ellos puede emplearse” (Cambaceres 1991, 80).

literatura y la nueva ciencia experimental; ellos son los llamados a presentar lo que puede denominarse “el proceso humano, foliado y revisado para que juzgue y pronuncie sentencia el hombre científico” (29). Aquí la confluencia del discurso jurídico y del científico se muestra plenamente, aunque el primero aparece ya subordinado a la majestad de la ciencia. Reivindicar esta pretensión maximalista de narrar “el proceso humano” presupone que la novela puede formalizar toda experiencia y modelarla en un relato. Hasta hoy las sentencias judiciales incluyen una sección narrativa, una recapitulación de los acontecimientos del caso; esa es la analogía que emplea la autora para explicar la tarea de la novela.

A pesar de estas consideraciones, la poética naturalista de Cabello presenta elementos propios de las dinámicas morales y pretensiones pedagógicas de anteriores horizontes estéticos: “Y el novelista no solo estudia al hombre tal cual es: hace más, nos lo presenta tal cual debe ser” (29); y más adelante: “(...) la novela no solo debe limitarse a la copia de la vida sino además a la idealización del bien” (30). Sin duda, se están retomando argumentos propios del neoclasicismo y su afán de construir un modelo moral que oriente la conducta de los lectores, pero simultáneamente “la idealización del bien” remite a la novela romántica y sus esquematismos antagónicos.

En esta línea de matizar la impronta naturalista, proclama el predominio de los afectos sobre las ideas en el motor de la conducta humana, en consecuencia, el arte es superior a la ciencia (30). Este cuestionamiento a la hegemonía de la razón científica en su conocimiento de la conducta humana presupone el reconocimiento de un magma interior que rige el evento observable (la conducta). Por supuesto, reivindicar una finalidad propia del arte diferente a la de la ciencia atenta contra sus anteriores argumentaciones sobre la dependencia de la primera a la segunda.

El gusto de los nuevos lectores y sus expectativas se identifican con precisión; “(...) lecturas un tanto picantes y aparentemente ligeras, lo cual se manifiesta en el desprecio o la indiferencia con que reciben las obras serias y profundamente moralizadoras” (30). El lector finisecular andino 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. Desde esta perspectiva, el lector aparece como el elemento de la comunicación literaria más integrado al circuito comercial de la novela.

Posteriormente, la autora reflexiona sobre los elementos de la novela moderna, que posibilitan un vínculo intenso con el público lector:

con su argumento sencillo y sin enredo alguno, con sus cuadros siempre naturales, tocando muchas veces hasta la trivialidad, pero que tienen por mira si no moralizar, cuando menos manifestar el mal, ha llegado a ser como esas medicinas que las aceptamos tan solo por tener apariencia del manjar de nuestro gusto (30).

Esta contradictoria valoración de medicina/manjar condensa las tensiones que marcan su análisis de la capacidad de la novela de crear audiencias articuladas y fascinadas por el mal que se exhibe en sus páginas, pero a su vez advertidas de las consecuencias de las conductas de sus personajes. Ese carácter trivial, ordinario de los acontecimientos de la novela burguesa es captado con agudeza.

Finalmente, ella divide en dos clases a los novelistas: a) los que escriben papeles para entretener a doncellas, y b) los que pueden hacer de la novela un medio de investigación y de estudio, en que el arte preste su poderoso concurso a las ciencias (31). La dicotomía posee una evidente marca de género-sexual, la tarea de “entretener doncellas” posee una carga peyorativa inocultable y marca a los lectores de dicha novela no solo como mujeres, sino como mujeres vírgenes (sin experiencia sexual) y, por ello, propensas a sucumbir a esas fantasías. Por otro lado, el otro grupo se pone al servicio de la ciencia y al hombre, en su sentido abstracto y general de humanidad.

El novelista “puede ser colaborador de la Ciencia en la sublime misión de procurarle al hombre la Redención que lo libre de la ignorancia, y el Paraíso que será la posesión de la Verdad científica” (31). Aquí las contradicciones reaparecen, pues se emplea un lenguaje propio de la religión católica para enaltecer la ciencia moderna y el papel de la novela como difusora de esta última.

Por otra parte, Clorinda Matto de Turner también reflexionó sobre su práctica novelística. El “Proemio” de *Aves sin nido* (1889) es un texto crucial porque remarca continuidades y postula rupturas con el devenir de la novela peruana. La principal continuidad es la conciencia del género novelístico como un artefacto de intervención social. La ruptura principal consiste en correlacionar por primera vez las operaciones de representación mimética y política no con toda la sociedad, sino con un grupo subalterno: los indios que conjugaban diversas exclusiones sociales, económicas, políticas y raciales.

Este proemio formaliza las tensiones entre los distintos modelos literarios⁵⁹ en vigencia: romántico y naturalista.

El texto presenta una primera dicotomía: historia y novela. La historia es un espejo, una imagen del pasado que sólo puede ser contemplada en el futuro por las generaciones venideras. En contraposición, “la novela tiene que ser una fotografía que estereotipe los vicios y las virtudes de un pueblo” (Matto 1994, 3); se asocia la novela al presente y se le exige fidelidad y capacidad de abstracción de las características de una comunidad; por ello, la asociación entre novela y pueblo: aquélla debe imprimir en sus estructuras textuales los rasgos singulares de una comunidad. Finalmente, la novela tiene una función judicatoria, porque elogia lo positivo y condena lo negativo.

El desplazamiento de la pintura romántica a la fotografía realista como nuevo paradigma de la representación constituye un punto de quiebre en la novela andina. La mimesis novelística encuentra en la nueva máquina el modelo ideal para capturar rápida y fidedignamente la naturaleza exterior de las personas y las cosas.

Canónicamente, en la narrativa romántica se distinguen tres tipos de novelas: la novela histórica, la novela social y la novela de costumbres. En España, la novela social preocupada por conflictos contemporáneos de la sociedad sostenía siempre una tesis; el mayor representante es Wenceslao Alguaylz de Izco (1810-1875). La novela de costumbres era más inocua y prevalecía el cuadro aislado sobre la trama. *Aves sin nido* es adscrita a la novela de costumbres por su autora; sin embargo, se instaure como una tecnología social que puede reformar o suprimir ciertas características de su sociedad.

Matto de Turner establece la incipiente institucionalización y desarrollo de la literatura en el Perú, esta se “halla en su cuna”; por este motivo, la función educativa de la novela es más intensa. *Contrario sensu* se sostiene que a un mayor desarrollo de la literatura esta función pedagógica perdería importancia. Además, plantea una jerarquía de temas donde los meramente amorosos o recreativos son inferiores al tema de su novela: representación de la realidad andina. Nótese que solicita al público entregar esta novela al pueblo, existe pues una mediación por la cual el público letrado y urbano después de leer la novela la transforman en una política que modifica las costumbres del pueblo. Así

⁵⁹ Emilio Gutiérrez de Quintanilla en su juicio crítico de 1889 establece que “esta novela no es de aquellas que humildemente ambicionan ser el Pierrot o Stenterello de los salones, ni (...) inspirada en ruines móviles (...) para corromper aún más nuestra conciencia” (Gutiérrez 1889, 1074). Es clara la alusión a la novela romántica en el primer caso y a la novela naturalista en el segundo.

el pueblo se instaura no como lector de la novela, sino como beneficiario indirecto de la misma.

Sus objetivos sociales son seleccionar adecuadamente a las autoridades de los pequeños pueblos andinos y promover el matrimonio de los curas. Espera conseguirlos gracias a la rigurosidad de su operación mimética, reaparece la expresión “cuadros del natural” de los que el novelista realiza la copia (3), estos sintagmas remiten al modelo de mimesis anterior y ratifican la multitemporalidad en las poéticas de los novelistas. Finalmente, el lector convertido en juez debe sentenciar por la transformación social.

El texto sostiene que la novela ha sido fruto de un largo trabajo,

he observado durante quince años 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 mi patria, apenas alcanzan el descolorido lápiz de una hermana (4)

Este fragmento establece una correlación entre las marginalidades del mundo representado, de las formas empleadas y del sujeto que escribe. En oposición a la lira o la pluma (metáforas de la escritura hegemónica), el descolorido lápiz (metáfora de la escritura marginal); en oposición a novelistas, historiadores y cantores (sujetos masculinos especialistas), una hermana (sujeto femenino identificado con el mundo representado). Esta hermandad debe comprenderse como la unión de dos sujetos subalternos: indio y mujer.

El juicio que le interesa no es otro que la decisión de transformar las injusticias que ella denuncia o por lo menos despertar la conmiseración con los que sufren y son explotados por los curas, gobernadores, caciques y alcaldes. Sin embargo, simultáneamente expresa su conciencia de estar “*haciendo*, a la vez, literatura peruana” (4), con lo cual está denunciando implícitamente la existencia de una literatura no peruana.

Por otra parte, Matto distingue entre la novela con “tendencias levantadas a regiones superiores” de aquellas cuya “trama es puramente amorosa o recreativa” (3). Las novelas meramente recreativas o consagradas al entretenimiento de los lectores empiezan a ser consideradas como un subgénero menor, una desviación que goza de gran popularidad, pero intrascendente del arte de novelar.

Pocos años después, en los paratextos que preceden a *Herencia* (1905), Matto escribe la dedicatoria de la novela a modo de carta al escritor venezolano Nicanor Bolet Peraza, editor de la revista *Las tres Américas* de Nueva York. Allí, sostiene lo siguiente:

los lectores del siglo, en su mayoría, no nos leen ya, si les damos el romance hecho con dulces suspiros de brisa y blancos rayos de luna: en cambio si hallan el correctivo condimentado con morfina, con ajeno y con todos aquellos amargos repugnantes para las naturalezas perfectas, no solo nos leen: nos devoran (Matto 2006a, 3).

Así, la novelista cuzqueña constata un cambio de paradigma en la imagen de la novela en los lectores; el desplazamiento del idealismo romántico al naturalismo y sus estimulantes corporales. A pesar de ello, la clave es que en ambos modelos pueda mantenerse el discurso que censura y corrige como el centro de la comunicación literaria.

En otro texto, dirigido a los editores, refiriéndose a las razones del cambio de nombre de su novela arguye que

(...) lejos de reunir la palidez romántica, la flexibilidad de las aéreas formas limeñas que llevan el pensamiento al azul de los cielos, ha salido con todo el realismo de la época en la que cupo ser concebida; con toda la aspereza del epidermis y el olor de las carnes mórbidas, llenas, tersas, exhibidas en el seno blanco y lascivo que si bien, y solo a veces, convida al hombre pensador (...) casi siempre parece estar hablando del pecado a los hombres vulgares (2006a, 5).

Nuevamente insiste en que su novela en respuesta a la expectativa de los lectores ha abandonado el idealismo romántico y ha adoptado el estilo y las temáticas del realismo, pero de las que corresponden a aquella línea que se correlaciona con las carnes mórbidas y lascivas, es decir, con el naturalismo. Adicionalmente, retoma la misma preocupación de Cabello sobre quién lee novelas naturalistas; su presuposición que asigna pocas lecturas de esta clase de novelas al hombre pensador y muchas al hombre vulgar es una condena contra sus propósitos.

En Bolivia, la reflexión sobre la poética naturalista no fue ni muy extensa ni muy elaborada, pero podemos consignar un interesante ejemplo. Alcides Arguedas escribe una advertencia que precede su novela *Wuata Wuara* (1904). En este breve texto, el autor establece un complejo juego de referencias sobre la historia: a) fue contada por uno de los protagonistas al autor en una excursión que él realizó en el lago Titicaca; b) se convirtió producto del recuerdo en una “leyenda” de contornos borrosos; c) el azar ofreció a Arguedas la posibilidad de leer el proceso judicial donde constaba lo ocurrido; y por último d) él decidió escribir una “novela de costumbres indígenas”. Todo este proceso revela varias traslaciones complejas y relevantes, en el que se ponen en juego conceptos como oralidad, memoria y escritura, pero también formatos discursivos tanto literarios (leyenda y novela) como judiciales (un proceso es también un relato con pretensiones de veracidad). No se trata simplemente de la traslación de un relato oral a una novela, pues entre ambos polos hay dos interferencias importantes que ratifican los vínculos entre el

campo jurídico y el literario como dos sistemas hegemónicos en la formalización y representación de la realidad indígena. El autor se reconoce incapaz de “ahondar en los sufrimientos de la raza aymara” (Arguedas 1996, 359); es decir, marca desde el paratexto que su pertenencia a otro grupo racial (urbano y occidentalizado) impide una comprensión cabal del otro indígena, pero se adhiere al relato ideológico hegemónico sobre ella, propio del racismo científico: “grande en otros tiempos y hoy reducida a la más triste condición” (359). Finalmente, el autor exhibe su perspectiva fatalista y negativa cuando plantea que solo se ha limitado a consignar los hechos tal como constan en el proceso y que “como todos los de la vida, se precipitan sin desviaciones a su término fatal e irremediable” (359).

En las poéticas de las novelas de cuño naturalista, el lenguaje científico-médico prevalece. Se defiende la novela social o experimental como un trabajo esforzado y análogo al de un médico; la visión de la novela se instala en códigos de verdad fotográfica; la nueva función utilitaria descalifica el mero entretenimiento o los viajes intransitivos de la imaginación; se acepta el interés por la temática de los vicios y el predominio de lo sexual en las tramas; no obstante, se mantiene la pedagogía moral y la idealización del bien, elementos de anteriores horizontes estéticos. En algunos casos, se correlaciona esta concepción de la novela con una visión racista y en los marcos del paradigma de la degeneración individual y colectiva.

2.2. Las fronteras porosas: contactos y diferencias con otras formas narrativas contemporáneas

En esta sección se estudiarán las filiaciones genéricas de la novela, sus contactos, traslapes y diferencias con otras formas narrativas contemporáneas, que se consolidan simultáneamente durante el siglo XIX. La novela no solo es un género omnívoro, un género que se alimenta de muchos otros, sino también un espacio en el que se insertan con facilidad diversos tipos de discurso.

Se ha elegido dos grupos de textos que concurrieron e influyeron en la gestación de la novela: a) las denominadas narrativas del yo, como el diario y las memorias; b) la narrativa breve de ficción (tradiciones, leyendas y cuentos). El objetivo principal es dilucidar las zonas de confluencia: construcción de la subjetividad, la autoridad del polo enunciatario, los juegos de la verdad de lo narrado, los procedimientos discursivos comunes, los archivos y códigos lingüístico-culturales; y, por otra parte, identificar

diferencias más allá del pacto ficcional y la extensión de los textos. Dado que un trabajo exhaustivo de esta naturaleza, enfocado en la producción discursiva centroandina, constituiría un proyecto que excede los marcos de esta tesis, se ha elegido algunos autores significativos de diarios, memorias, tradiciones y leyendas para realizar el análisis de sus textos y contrastar con los recursos y formas de la novela.

2.2.1. Narraciones autobiográficas: conocimiento letrado de la vida y temporalización de la subjetividad

Aunque existen antecedentes, las narraciones autobiográficas de la modernidad europea poseen un sello indiscutible como ejercicios discursivos de autoconocimiento y narración de una vida (con sus grandezas y miserias) en códigos seculares. Sin duda el gran modelo es *Les Confessions* (1763) de Rousseau, un texto de ruptura por su narración de un devenir vital y, simultáneamente, la profunda reflexión del autor sobre sí mismo: un yo valiente y desnudo que se muestra y exhibe con pasión en todas las circunstancias humanas. Este libro tuvo una larga proyección sobre las formas autobiográficas del XIX en todo el mundo occidental⁶⁰.

L. Stelzig (2000, 1-2) establece que, en sus orígenes, la novela moderna empleó las cartas, los diarios y la primera persona narrativa, recursos todos de la escritura autobiográfica. Por su parte, esta se apropió de los recursos de la ficción para enfatizar y subrayar lo subjetivo y lo personal. En consecuencia, desde la consolidación moderna de las formas autobiográficas, ha habido una gran fluidez e intercambios entre sus propios recursos narrativos y los de la ficción, principalmente novelesca.

En la mayoría de autobiografías modernas, la escena de las primeras lecturas constituyó un punto capital en la propia autoconstrucción del sujeto secular occidental; en muchos casos, esta escena fundacional implica la lectura de novelas con toda su perturbadora ambivalencia. Rousseau lo expresa mediante este relato:

(...) My mother had possessed some novels, and my father and I began to read them after our supper. At first it was only to give me some practice in reading. But soon my interest in this entertaining literature became so strong that we read by turns continuously, and spent whole nights so engaged. For we could never leave off till the end of the book (Rousseau 1953, 258).

⁶⁰ En su notable libro *The Naked Heart* (1995) Peter Gay plantea que “The widespread passion of Victorian bourgeois for self-revelation, whether that of another or one’s own, controlled only by prudent reserve and a keen sense of privacy, accounts for the powerful prolonged resonance of Rousseau’s *Confessions*” (Gay 1995, 106).

El poder de la novela se muestra en toda su plenitud, se acude a ella como mero instrumento para perfeccionar la capacidad de lectura del niño, pero esta termina capturando el interés del niño y del padre. Esta lectura divertida (en el original en francés, “livres amusants”) los atrapa y ellos pierden la noción del tiempo y pasan la noche en blanco por la trama novelística. El deseo por el desenlace no tiene descanso. Además, cabe observar la feminización cultural de las novelas, estas pertenecen a la madre. Posteriormente, Jean-Jacques, el niño lector, ingresará al universo masculino de las lecturas, pues empieza a leer los libros del padre, entre ellos, Bossuet, Plutarco, Nani, Ovidio, La Bruyère y Molière.

A pesar de su tono menos confesional, *The Autobiography of Benjamin Franklin* también asigna un papel decisivo a la práctica de la lectura y a la cultura de lo impreso⁶¹ en la construcción de la identidad del personaje-narrador.

From a child I was found of reading, and all the little money that came into my hands was every laid out in books. Pleased with the Pilgrim's Progress my first collection was of John Bunyan's works in separate little volumes. I afterward sold them to enable me to buy R. Burton's Historical Collections; they were small chapmen's books, and cheap, 40 or 50 in all. My father's little library consisted chiefly of books in polemic divinity (...). (Franklin 1941,18)

En la cita concurren como ventajas decisivas para su compra de esa colección de historias, la portabilidad y el precio, ventajas que distinguirán a los libros de novelas en todo el mundo. El contraste con la naturaleza religiosa de los libros de su padre constituye un ejemplo de la secularización de las lecturas que ocurrían en todo Occidente durante ese periodo.

No obstante, su formación familiar religiosa, el impacto que causa la lectura de una revista variada y moderna en el joven norteamericano es enorme:

About the time I met with an odd volume of the Spectator. It was the third. I had never before seen any of them. I bought it, read it over and over, and was much delighted with it. I thought the writing excellent and wished, if possible, to imitate it. (22)

En su *Autobiografía*, Franklin anota con perspicacia el efecto formal de la narración en *The Pilgrim's Progress from This World to That Which Is to Come; Delivered under the Similitude of a Dream* (1678) de John Bunyan,

⁶¹ Por ejemplo, él escribe en un pasaje de su autobiografía: “It was not fair in me to take this advantage, and this I therefore reckon one of the first errata of my life” (31). El término propio del mundo de lo impreso “errata” adquiere el sentido general y abstracto de error en la conducta personal.

Honest John was the first that I know of who mixed narration and dialogue; a method of writing very engaging to the reader, who in the most interesting parts find himself, as it were, brought into the company and present at the discourse. Defoe in his *Crusoe*, his *Moll Flanders*, *Religious Courtship*, *Family Instructor*, and other pieces, has imitated it with success; and Richardson has done the same in his *Pamela*, etc. (33).

Esa combinación de narración y diálogo que seduce al lector va a ser empleada por el propio Franklin en su libro. De este modo la lectura de *Pilgrim's Progress...* que es recordada en un texto autobiográfico influye en la forma cómo se escribe ese texto: nuevamente autobiografía y ficción novelesca aparecen entrelazadas. Inclusive, dentro de la lista de libros que menciona en el pasaje citado, hay dos novelas inglesas fundacionales que darán origen al subgénero de aventuras (*Robinson Crusoe*) y al sentimental (*Pamela*). Franklin por su interés en los libros estaba sin duda familiarizado con las novelas de su tiempo.

La autobiografía de Franklin fue un libro que circuló ampliamente en Hispanoamérica durante la primera mitad del siglo diecinueve. En varios de sus textos, Sarmiento, tan influyente en la historia cultural de la región sudamericana, recuerda el efecto que causó dicha lectura en su juventud y sus deseos de emulación de esa narrativa de la superación individual y su sostenida admiración por la vida del norteamericano⁶². Como ha interpretado Fernando Unzueta, esta identificación proviene de las fórmulas retóricas de la lectura sentimental y conduce, finalmente, a la acción del lector para ser o actuar como el personaje (2005, 162).

Además de las autobiografías, el formato discursivo del diario también mantuvo relaciones e intercambios con el mundo de las novelas. Ambas compartían la temporalización y la confesión íntima. Un ejemplo trasatlántico es el de la escritora, viajera y pintora Maria Graham (1785-1842), quien recorrió Chile y Brasil entre 1822 y 1823. Ella conoció a San Martín, O'Higgins y Cochrane, entre otros personajes políticos de la época.

En su *Journal of a residence in Chile during the year 1822; and a voyage from Chile to Brazil in 1823* (1824), ella consignó en diferentes oportunidades alusiones a novelas y libros. Su conocimiento de las novelas se expresa cuando cita al autor de *Robinson Crusoe*, “quien describió esa región [el sur de Chile] como el paraíso terrenal y

⁶² En *Recuerdos de provincia* (1850) declara: “La vida de Franklin fue para mí lo que las vidas de Plutarco para él, para Rousseau, Enrique IV, Mma. Roland y tantos otros. Yo me sentía Franklin; ¿y por qué no? Era yo pobrísimo como él, estudioso como él, y dándome maña y siguiendo sus huellas podía un día llegar aformarme como él, ser doctor ‘ad honorem’ como él, y hacerme un lugar en las Letras y en la política americana. La vida de Franklin debiera formar parte de los libros de las escuelas primarias.” (en Unzueta 2005, 162).

a sus habitantes como seres dignos de él” (Graham 1956, 77); ella verifica la circulación internacional de los libros: “Me he deleitado leyendo los primeros libros nuevos que he visto en Chile: *Los Foscari*, *Caín* y *Sardanápalo*, de Lord Byron. No puede escribir sin conmover nuestros sentimientos (...)” (85). Las citas más relevantes para nuestra aproximación refieren al uso de las novelas para clasificar personas, asignar sentido a la vida y emplear el mundo representado como modelo para las dinámicas sociales.

Cuando Maria Graham devuelve la visita de cortesía a las inglesas asentadas en Valparaíso, anota lo siguiente: “es curioso a esta distancia de la patria, ver tipos como los que solo se encuentran entre los Brangtons, en la *Cecilia*, de Mme. D’Arblay⁶³, o como las Mrs. Elton, de las admirables novelas de Miss Austen; y con todo, estas son las personas más aptas para vivir aquí” (83). Asimismo, ante un problema práctico (cómo dormir varones y mujeres en una misma habitación), ella actúa siguiendo lo aprendido en la novela de Sterne, “Acordándose del *Viaje sentimental* puse entre nosotras y nuestros compañeros algunas sillas de respaldo alto, sobre las cuales extendí las largas faldas de mi traje de montar” (160).

Por su parte, Flora Tristán, viajera francesa de origen peruano, consigna que en el largo viaje marítimo de Burdeos a Valparaíso recibió atenciones de los otros tripulantes masculinos de la nave, entre ellas “frecuentes lecturas”. La narradora recuerda que “Cuando M. Miota se sentía bien venía a leer a mi camarote a los autores de la escuela a que pertenecía: Voltaire, Byron... M. David me leía el *Viaje del joven Anacharsis*, Chateaubriand o las fábulas de La Fontaine. M. Chabrié y yo leíamos Lamartine, Victor Hugo, Walter Scott y sobre todo Bernardine de Saint Pierre” (Tristán 1948, 94).

La Modernidad transformó significativamente el campo cultural de las elites de los países americanos; en las prácticas de la escritura, se expandieron los soportes materiales de la prensa y el libro; aparecieron novedosos formatos discursivos, como la novela; aumentó el público lector y la circulación internacional de textos alcanzó dimensiones sin precedentes. En este proceso de cambios, las escrituras autobiográficas se multiplicaron, ya que el individuo fue concebido como centro de referencia en el orden político y social. Su experiencia particular ya no sirvió para validar un modelo general, abstracto y ejemplar de conducta humana, sino fue valorado en su singularidad, como un haz de experiencias valiosas por remitir a una subjetividad (Mücke y Velázquez Castro

⁶³ Frances Fanny Burney(1752-1840), novelista británica, asumió el nombre de Mme. D’Arblay después de su matrimonio. Su obra más conocida es la novela *Cecilia*. Además, sus diarios publicados póstumamente en 1841 constituyen un retrato agudo de los valores de la sociabilidad de su tiempo.

2015). Sin embargo, este proceso fue lento y gradual, y la gran mayoría de autodocumentos⁶⁴ decimonónicos todavía conservan elementos tradicionales en la autorrepresentación del autor. Por ello, Sylvia Molloy (1996, 21) sostiene que, en América Latina del siglo XIX, la mera presentación de la subjetividad no era motivo suficiente para escribir de sí mismo. Se requería de una legitimación social que podía adoptar la retórica de la utilidad pública, la historicidad, los vínculos de grupo, el testimonio, entre otros.

En el caso peruano, durante el siglo XIX, hubo un crecimiento de autodocumentos extensos (memorias, diarios, autobiografías) y otros más breves como cartas, comunicados, manifiestos a la opinión pública para justificar una acción o conducta políticas. En una escala comparativa regional, el peruano ocupa una posición intermedia, menor que Argentina o México, pero mayor que Ecuador o Bolivia⁶⁵. Una variable a considerar es que Lima hasta fines del siglo XIX era una ciudad relativamente pequeña que no tenía nuevos barrios burgueses como las grandes urbes europeas. Esta puede ser la razón por la que gran parte de la comunicación privada no pasaba a la escritura de cartas y diarios, ya que no había distancias que impedían la comunicación oral. Es llamativo que en los autodocumentos peruanos decimonónicos los textos publicados o escritos para ser publicados tengan una gran importancia cuantitativa frente a los manuscritos. Se trata de textos escritos por personajes de la elite que formaban parte del campo político y que defendían sus posiciones como hombres de Estado o presentaban proyectos sociopolíticos disfrazados de relatos de viaje, diarios o memorias (Mücke y Velázquez Castro 2015).

Finalmente, en el siglo XIX peruano, hubo dos factores muy relevantes en las ciudades que coadyuvaban con la progresiva expansión de autodocumentos. Por un lado, la formación de un sistema de publicaciones periódicas, una república de papel⁶⁶ que democratizó la experiencia de lo escrito, enseñó a experimentar la temporalidad moderna y los valores de la individuación social. Uno de los formatos más frecuentes en la prensa fueron los comunicados, donde una persona escribía dando cuenta de su actuación privada o se defendía de ataques sociales, judiciales o políticos. Aunque muchos de ellos no

⁶⁴ Empleamos la categoría general de autodocumentos para referirnos a textos en los que los autores escriben de sí mismos sin importar el formato discursivo que adopten para ello.

⁶⁵ Véase la exhaustiva lista de autodocumentos hispanoamericanos preparada por Catherine Aristizábal (2012).

⁶⁶ Véase mi introducción de *La República de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX* (2009).

presentaban una narración articulada en el tiempo, ofrecen una vívida fotografía del autor en una coyuntura conflictiva y la exposición de un fragmento de su vida en el espacio público en pos de legitimidad social. Por otro lado, el horizonte cultural del Romanticismo impulsó la construcción narrativa de una subjetividad moderna en diversos autodocumentos⁶⁷ que se alimentaron de las contradicciones de la modernización tradicionalista peruana y de la tradición literaria de los autodocumentos europeos, principalmente *Les Confessions* de Rousseau, cuya lectura estaba difundida entre las elites culturales decimonónicas. La mayoría de estos textos traza una escritura desgarrada entre la singularidad de la subjetividad y la ejemplaridad de la conducta social. A pesar de los diferentes campos socioculturales involucrados, existen mecanismos discursivos comunes en la forma de construir su persona y su mundo a partir de la experiencia vivida desde figuras diferentes (político-militar, periodista-escritor, viajero, entre otras), pero todas ellas articuladas a la construcción de un sujeto moderno con una experiencia específica y un horizonte de expectativas que rigen sus recorridos narrativos (Mücke y Velázquez Castro 2015).

En esta sección se comentarán dos textos: *Diario histórico de todos los sucesos ocurridos en la provincia de Sicasis y Huayopaya durante la guerra de independencia americana desde el año de 1814 hasta el año 1825* del oruriano José Santos Vargas y *Memorias de un viajero peruano. Apuntes y recuerdos de Europa y Oriente (1859-1863)* del limeño Pedro Paz Soldán y Unanue, que empleó el seudónimo de Juan de Arona. Se ha elegido estos dos ejemplos porque proceden de diversas áreas geográficas del espacio andino y por sus significativas diferencias culturales. Juan Santos Vargas privilegia la experiencia en su diario y lamenta sus carencias literarias por su escasa formación educativa; Soldán y Unanue es un letrado que vive por medio de sus lecturas y manifiesta gran confianza en las capacidades de su escritura. Adicionalmente, el diario del orureño se escribe cuando la escritura de novelas en el área andina era inexistente; las memorias de Arona, cuando ya había eclosionado el fenómeno de las novelas en las principales ciudades de la región. En ambos textos podremos observar cómo se construye una instancia de subjetividad mediante el narrador, la confluencia del devenir de una vida en

⁶⁷ Sin ánimo de ser exhaustivos y dentro de los parámetros románticos peruanos se pueden mencionar las memorias del presidente Echenique, *Recuerdo de viaje a los Estados Unidos de la América del Norte 1857-1861* (1862) de José Arnaldo Márquez y la *Biografía del Murciélago escrita por el mismo* (1863) de Manuel Atanasio Fuentes.

una serie social más significativa, la conflictiva posición ante la autoridad de la letra y el archivo cultural, y diversas poéticas del relato y su relación con la verdad.

2.2.1.1. *El diario político-militar de un letrado popular*

José Santos Vargas es un mestizo andino que se caracteriza por la dualidad de ser un letrado y tener origen popular, tensión que atraviesa y articula toda su vida. Desde adolescente, su buena letra lo conduce a ser secretario de cartas y esa familiaridad con la escritura le permitirá después llevar un prolongado diario sobre los conflictos militares por la independencia americana en los valles bolivianos. Su ambigua filiación social posibilita que sea tratado como un sirviente en los pueblos, y esa es una de las causas que detona su huida y su “entropamiento” en las guerrillas independentistas. Además, su dedicación a la agricultura (por matrimonio llega a ser indio tributario del ayllu Vilacha, parcialidad de Urinsaya) marca su vida madura. A pesar de su pobreza, típica de las familias rurales del periodo, él visita las ciudades y busca aliados para lograr la publicación de su diario sin éxito. La dedicatoria al presidente Belzú y su solicitud de algún premio pecuniario por los trabajos que consagró a la escritura del diario son dos testimonios elocuentes de su relación con el poder político y las respuestas de este a un texto desafiante. Un “indio” peregrinando con un manuscrito bajo el brazo en pos de llegar a las autoridades políticas del momento revela la persistencia de las relaciones sociales coloniales y reaviva la conducta paradigmática de Guaman Poma.

A diferencia de las numerosas memorias militares que se escribieron por los actores principales del proceso de la independencia americana, el diario de Santos Vargas⁶⁸ es un testimonio singular por varias razones: la procedencia social del diarista, la circulación del manuscrito en pequeños círculos por varias décadas sin alcanzar la impresión, la perspectiva regional y local del proceso de las guerras de independencia, la impronta andina en la visión de mundo y el lenguaje de su relato. Su voluntad de convertir el manuscrito de su diario en un libro refiere a la anhelada inscripción en el circuito de la cultura impresa de un texto de raigambre popular y se expresa en la cantidad y la finalidad

⁶⁸ Este texto emblemático ha sido estudiado y editado en varias oportunidades. Destaca la edición de Gunnar Mendoza (1982), el primero en transcribir el manuscrito y valorarlo tanto desde una perspectiva histórica como literaria. Posteriormente, hay un notable libro *Nacimiento de la guerra de guerrillas. El diario de José Santos Vargas (1810-1825)* de Marie-Danielle Demélas (2007), que aborda el estudio de los dos manuscritos identificados, la geografía física del espacio de la guerrilla y la mentalidad religiosa del narrador, entre otros aspectos; algunas de estas interpretaciones ya habían sido expuestas anteriormente en *La invención política. Bolivia, Ecuador, Perú en el siglo XIX* ([1992] 2003). Las citas de la fuente primaria en esta tesis corresponden al libro editado por Mendoza.

de los diversos paratextos: carátula con su autoría remarcada, solicitud de premio al presidente Isidoro Belzú, dedicatoria a Belzú, prefacio al prudente lector y breve vida del que escribió.

En lo que sigue estudiaremos tres variables: a) la construcción del narrador como instancia de subjetividad, b) el doble código cultural y c) la vocación de totalidad del relato y su consiguiente “verdad” histórica. Tres aspectos que se despliegan en este diario, pero cuya problemática acompañará a las otras formas narrativas modernas, principalmente a la novela.

El narrador del diario expresa frágilmente una subjetividad; aunque se define como patriota y americano, todavía narra bajo códigos providencialistas antes que seculares, si bien estos también aparecen en el relato. Como bien ha explicado Demélas (2003, 234-255), este diario corregido y reescrito por el autor⁶⁹, posee una visión cristiana del mundo y una perspectiva providencialista, en la que la guerra debe ser comprendida como un sacrificio en pos de la salvación política y religiosa, simultáneamente.

Por otra parte, en el relato, la decisión crucial de enrolarse en las guerrillas es inmotivada y producto del azar; el narrador-personaje gradualmente adquiere conciencia de su posición política; sin embargo, rara vez se afirma la acción individual como fuente de sentido, más bien esta se fusiona con el accionar colectivo de los patriotas. Efectivamente, en su relato de las acciones guerrilleras casi nunca aparecen detalles personales o íntimos de su vida; a pesar de ello, este relato se cuenta acentuando su mirada y perspectiva de lo narrado. Por un lado, la pertenencia a un grupo militar en combate facilita la absorción de la individualidad; por el otro, la hegemonía de la interpretación religioso-moral del devenir histórico bloquea las posibilidades de la libre y contingente acción individual. Como ha demostrado Demélas, el providencialismo como narración matriz se expresa en innumerables momentos (249-255). Por ejemplo, en el año de 1816 cuando las huestes patriotas se hallaban muy diezmadas, Santos Vargas (1982, 64) escribe lo siguiente: “la divina providencia que vela sobre sus oprimidos permite se trasluzca por medio de un caso impensado el total trastorno que se iba a hacer a favor de la causa opresora”. Finalmente, la libertad y la existencia de la patria boliviana del presente asignan valor a la representación mediante la escritura de las acciones del pasado.

69 En algunas ocasiones, con el fin de adaptarse a las expectativas de los lectores supuestamente cultos, se ha tratado de borrar las voces populares indígenas; así en vez de llamas, se escribe “carneros cargadores” (Demélas 2003, 236).

Un punto clave radica en que la subjetividad del autor se manifiesta en el acto mismo de narrar, es decir, que la filiación política constituía solo un medio para existir plenamente en la escritura: “ansioso estaba ya yo de ser patriota, mucho más con la intención de saber y apuntar lo que sucediese. Ello es que me entropé por ser más testigo ocular de los hechos” (9). Curiosa relación, donde la posibilidad de representar lo vivido en un diario es la motivación final de su conversión patriótica; además la asociación entre narración y verdad se valida por su calidad de “testigo ocular”: el narrador-testigo, garante de la verdad de una historia singular, será moneda corriente en la novela decimonónica.

En el prolegómeno titulado “Breve vida del que escribió”, se encuentran las construcciones discursivas más personales e íntimas por el carácter autobiográfico de dicho texto. En este, se consigna que

los accidentes de vida que he experimentado en el número de mis días son tantos y de tal calidad que sería imposible querer hacer descripción de todos, pero me contraeré a hacerlo de la manera más sencilla, en el lenguaje más desnudo y simple que acostumbro a causa de las ningunas luces que impregnaron mis padres por sus fallecimientos en la medianía de mi infancia (16).

En la cita se deja constancia de la imposibilidad de representar plenamente su vida por sus innumerables sucesos y se ratifica el empleo de un lenguaje “desnudo y simple”, es decir, sin ornamentos ni convenciones literarias. Esto último no se percibe como una decisión estilística, sino como una necesidad forzada por la ausencia de una educación institucionalizada.

Posteriormente, traza su filiación, el lugar de nacimiento (Oruro) el nombre y la calidad de los progenitores. Remarca la temprana y consecutiva pérdida de sus padres que lo convierten en huérfano desde los siete años, por eso, vive con su tía abuela hasta los trece años. Esta fórmula para presentar al héroe de la narración será muy común entre los novelistas decimonónicos: lugar de nacimiento, nombre y calidad de los padres. A los catorce, el narrador personaje queda bajo la tutela de un albacea, y transita de un mundo de afectos y cariño a un mundo despótico; él se instituye como una víctima: “un disimulado martirio en lo tierno de mis años, abatido y casi envuelto en la desesperación” (16). Esta es la condición indispensable para el inicio de todo relato, el abrupto cambio de estado del héroe, que dispara las acciones. Adicionalmente, se produce una interesante sinécdoque, pues el dominio violento contra él es semejante al que padece la patria bajo el orden colonial español.

Hay un momento clave en esta brevísima autobiografía, cuando él se escinde del colectivo, un grupo de muchachos, y toma la decisión de seguir a los patriotas:

Yo, confundido, entre los derrotados, seguí corriendo con ellos por el cerro de San Pedro, de donde habiéndome bajado por el campo de San Juan me acordé la suerte funesta que observaban conmigo en mi casa, y aunque indeciso determiné encaminarme a Cochabamba. Estando por entrar a la real caja de meritorio, ello es que me animé a irme y me fui (17-18).

Como se observa en la cita, la decisión no es fruto de una meditación racional y sopesada, sino de una coyuntura que abre una oportunidad: fugarse de una clase de vida y de un destino que él consideraba oprobiosos. Finalmente, las tropas patriotas se asientan y él pasa a residir en la casa de José Torrico, “estando algún tiempo en clase de sirviente doméstico vivía sumamente afligido (...) andaba fugitivo en los pueblos de Arani, Tarata, Toco y Clisa donde algunos me cobijaban” (19). El tema de la calidad intrínseca de la persona y el consuetudinario rechazo al trabajo manual subordinado concurren en este fragmento. Frente a ello, “como tenía regular letra, por entonces me ocupaba en este ejercicio logrando conseguir el alimento preciso y vestir mi desnudez como podía” (19). La escritura de textos ajenos le permite sobrevivir y, posteriormente, la escritura de su diario asignará sentido pleno a su vida.

A partir del análisis anterior, podemos concluir que este autodocumento en forma de diario militar expresa una subjetividad frágil y difusa permeada significativamente por el providencialismo y, a veces, por el azar. Este texto se ordena mediante cortes cronológicos de años calendario y, de esta manera, sigue el modelo de los cricones o actas de cabildo coloniales. La autorrepresentación del narrador también se rige por modelos tradicionales donde el estatus de los padres y la calidad del individuo son determinantes. A pesar de ello, hay algunos elementos más modernos como esa vocación ilustrada por el saber, la reconstrucción histórica total mediante la escritura o el valor asignado a la experiencia personal.

El doble código cultural remite a un sujeto de la enunciación oscilante, que a veces traza una distancia jerárquica con los indios, a quienes denomina con un colectivo despectivo “indiada” o califica de “bárbaros”, y, a veces, se inscribe en esa colectividad indígena definida por su calidad de patriota: en un pasaje clasifica así a las huestes patriotas: cívicos, indiada, caballería e infantería. El acto de nombrar, describir y valorar el cuerpo ajeno no es una operación inocua, sino un ejercicio de poder simbólico de las élites letradas. Una de las paradojas de la Ilustración es la fascinación que generan los

cuerpos anómalos, desviados: lo sucio y lo informe seducen a la escritura ordenada y racional. Sin embargo, la irrupción de lo monstruoso en el discurso desestabiliza las formas de la escritura y cuestiona el lugar de enunciación del autor.

En este texto, se observa una gran violencia simbólica en las nominaciones del otro. Por ejemplo, cuando él, todavía muchacho, es tomado prisionero por los patriotas, “(...) no quería desprenderme de mis custodios porque la gente que me veían se irritaban y me amenazaban bárbaramente queriendo quitarme la vida a palos y por momentos deseaban con decirme Tabla chico, Tabla tierno, Goyeneche chico” (18). Sin duda, los indios patriotas veían en el joven prisionero a un enemigo, una pintura humana del despotismo colonial y, por ello, la nominación de Goyeneche. Por su parte, el joven tampoco los ve como semejantes, remarca su naturaleza marcada por falta de civilización y su mal moral intrínseco: “me sacaron a Tapacari a bestia. Todos se dirigían en un desorden sin par. Padecía mi alma un conflicto al ver la operación de toda esta gente rústica e inmoral” (18).

Los mecanismos de traducción empleados confirman la doble conciencia del narrador, que sabe que da cuenta de un mundo predominantemente indígena a un lector occidentalizado: “(...) llamado Manuel González (alias el Kjomer Uchu que quiere decir el ají verde)” (73) o, a la inversa, “Dichas cornetas eran de astas de toros y llamadas pututus” (89). Las armas y estrategias de esta guerra, que se representan en el diario, remiten a combatientes no-profesionales, a fugaces tropas armadas y poco delimitadas. Las armas convencionales rurales (piedras, galgas, palos, garrotes, lanzas) predominan sobre las armas de fuego; y los robos, incendios, mentiras, traiciones y rapiña constituyen conductas frecuentes de los dos grupos enemigos en medio del prolongado conflicto.

El lenguaje del texto manifiesta su doble filiación cultural; esta no es percibida como riqueza, sino como debilidad. Una anécdota lo ejemplifica: en su afán de conseguir apoyo para publicar la obra, el autor se la da a leer a Manuel de la Cruz Méndez, prefecto del departamento de La Paz, este le dice que “(...) era una obrita buena para que se imprimiera corrigiéndolo primero el castellano, que necesitaba quitar algunas palabras duplicadas, las puntuaciones, y todo todo siempre necesitaba corrección para dar a luz por medio de la prensa” (13). El implícito juicio de valor expresado en el diminutivo “obrita” y el imperativo de la corrección normativa, es decir, la adecuación del castellano andino a la norma estándar, formalizan la mirada jerárquica de las elites letradas mestizas vinculadas con el poder político hacia su relato. La interiorización del hegemónico ojo

occidental y la autopercepción de producir textos deficientes o imperfectos reaparecerá con matices en la mayoría de novelistas andinos.

A partir de lo anterior, podemos plantear que el doble código cultural abarca no solo el mundo representado, sino el lenguaje y la propia percepción del narrador de sí mismo y de los otros. Las distintas soluciones, como la traducción o la alteridad jerárquica que se encuentran en este diario serán estrategias que se replicarán en las novelas andinas por venir. La oscilación del narrador (identificado a veces como parte y otras como ajeno al mundo representado) también será una marca que definirá la ambivalente posición del narrador, a medio camino entre dos culturas, en la posterior novela andina decimonónica y en la futura novela indigenista.

Por último, este diario posee una vocación totalizadora, un afán de representación de todos los hechos ocurridos en un espacio geográfico determinado en pro de la independencia americana. Esta pretensión de narrar la totalidad de hechos es el fundamento que garantiza la verdad de lo narrado. Ambos aspectos se convierten en dos caras de la misma moneda, como lo prueba el siguiente fragmento:

Mi trabajo nada contiene que no sea la pura verdad harto notoria para con mis contemporáneos y para los pocos que acaso se dedican al importante estudio de nuestra historia. Además tal es la fidelidad de mi Diario que puedo asegurar francamente no carecer él de hecho alguno interesante ni de los que puedan denominarse accidentales (3).

La cita alude a una doble dimensión del problema de la validez del relato, pues este se puede corroborar por aquellos contemporáneos, testigos presenciales de los acontecimientos; pero también es validada por la minoría letrada que estudia y escribe la historia. Adicionalmente, se destaca el carácter omniabarcador del relato que se nutre de todo lo que puede captar el interés del lector por poseer un valor intrínseco y que, en consecuencia, no renuncia ni siquiera a lo accidental o secundario.

La escritura diarística se enfrenta a la ausencia de noticias, no se sabe plenamente lo ocurrido, la información de los partes militares a los jefes americanos es insuficiente; por ello, “esta corta historia te avisará lo más pormenor: sucesos verdaderos, el lugar donde sucedió alguna cosa, el sujeto que dio alguna orden y sujetos que obraron” (10). Nótese el esquema narrativo: el evento o acontecimiento, el espacio, los actores conceptuales y materiales.

En las razones que fundamentan su solicitud de un premio menciona su adhesión plena a la causa patriota americana y que, como consecuencia de lo anterior, “tuve también la prolijidad laudable de llevar escrupulosamente un Diario histórico de todos los

sucesos políticos y militares que tuvieron lugar desde el año de 1814 hasta el de 1824 inclusive (...)” (3). Expresiones como “prolijidad laudable” y “escrupulosamente” refieren a ese afán de representación total que anima al texto. Más adelante, reitera: “Para que no estén en duda como en la presente he puesto los casos con algunas circunstancias averiguando todo muy bien con mucha prolijidad (...) yo todo pongo patente nomás sin que me domine pasión alguna a mi partido ni menos procuro desacerar la parte contraria” (10). El modo de la narración se pretende equilibrada, la narración crea un orden por encima de las pasiones y las identificaciones políticas del propio narrador.

Las dificultades y limitaciones de su reconstrucción historiográfica son reconocidos cabalmente en este pasaje: “El mismo día de los sucesos que constan en este Diario histórico puede fallar sí pero no el caso sucedido; más bien deben de faltar algunos pasajes que ocurrieron en otros pueblos y lugares” (11). Su relato puede equivocarse en una fecha, pero no en los elementos del suceso mismo y reconoce hidalgamente que no puede dar razón de otros eventos que ocurrieron en lugares ajenos a su experiencia como soldado-tambor. La brecha entre el tiempo de lo vivido y el tiempo de la narración aparece en un pasaje: “Porque yo he estado sujeto en la tropa no he estado al tanto de saber los demás acontecimientos; después sí he estado sabiendo despacio y averiguando con prolijidad y apuntando lo ocurrido, por donde te podré dar una idea verdadera de todos los casos que hubo en dichos Valles” (11). Lo que no pudo conocer en el tiempo de lo vivido, lo averigua después con miras a incluirlo en la narración; por ello, reaparece el horizonte de la verdad y la totalidad (“todos los casos”).

Su tarea de conocer la verdad de los acontecimientos lo conduce a buscar y a indagar con los protagonistas o sus auxiliares, como en el caso del asistente del controvertido comandante patriota Lira, a quien solicitaba que “me comunicase algunos pasajes y que esté siempre observando todo a su patrón (...) [así] me comunicaba cuánto ocurría con Lira, cuánto hacía y decía” (94). Lira es uno de los protagonistas del diario y el diarista busca tener acceso privilegiado a sus acciones y palabras para poder darle mayor validez a su relato.

¿Por qué elegir un diario para narrar la historia de las guerras de independencia de esa área? Como en otras ocasiones, esto obedece más al azar que a una decisión premeditada. El motivo del doble en su versión de espejo modélico explica la elección del formato discursivo: “Estando así con mi hermano, (...) en sus pláticas me mostró un corto diario de algunos sucesos (...) Yo lo leí ya por una vez y otra, y como me pareciese algo divertido dicho diario me animé en que lo había de hacer otro tanto si caso existiese

en estos lugares” (22). Aquí cabe destacar la interacción entre la lectura y la escritura, es la lectura del diario de su hermano lo que lo decide a escribir el suyo propio, tal como muchos novelistas que encontraron la fuente de su vocación en la propia lectura de novelas.

En síntesis, la pretensión de narrar la totalidad de acontecimientos ocurrido en un área geográfica de la guerra de independencia se formaliza en el conocimiento de los casos particulares que componen el gran lienzo. Se trata de un relato con pretensiones de verdad y que se preocupa por legitimar su validez mediante la experiencia o testigos. Todos estos procedimientos para asignarle validez al relato volverán a ser empleados en las novelas posteriores.

2.2.1.2. *Memorias de viaje de un letrado culto*

A diferencia de la enorme cantidad de relatos de viajes por tierras americanas escritos por europeos durante el horizonte romántico, los viajeros americanos por tierras europeas en el mismo periodo son pocos. En el caso peruano, por la magnitud del viaje, la relevancia del viajero y la riqueza del texto, los dos casos más importantes son *Viaje al Antiguo Mundo por el peruano Juan Bustamante* (1845) y *Memorias de un viajero peruano. Apuntes y recuerdos de Europa y Oriente* (1859-1863) de Pedro Paz Soldán y Unanue, cuyo seudónimo más conocido fue Juan de Arona. En ambos casos⁷⁰, sus travesías incluyeron el Medio Oriente y esto dota a sus memorias de viaje de un rasgo excepcional, incluso en una dimensión americana.

Como afirma Estuardo Núñez, los libros de viajes de los románticos peruanos poseían dos impulsos: a) ofrecer al público lector de su época una imagen del mundo basada en la observación directa de realidades extrañas y distantes; b) experimentar en sí mismos un fin didáctico puesto que ellos realizaban el viaje ilustrado formativo (31). Sin duda, el viaje de Arona es un ejemplo tardío y extendido del denominado *Grand Tour*, viaje típico de formación de los jóvenes europeos acomodados, principalmente de los ingleses, que incluía París, Florencia, Venecia y Roma, pero también dos ciudades descubiertas por excavaciones arqueológicas del siglo XVIII: Herculano y Pompeya. Este viaje, frecuente entre fines de dicho siglo y las primeras décadas del XIX, constituía una forma de educarse y entretenerse antes de las obligaciones propias del varón burgués como el trabajo y la formación de una familia.

⁷⁰ Puede leerse una somera comparación entre ambas memorias de viaje en Velázquez 2015, 204-206.

El texto de Arona fue publicado por capítulos en la sección folletín de algunos diarios y revistas durante la segunda mitad del XIX⁷¹. En su travesía, él visitó capitales europeas significativas, como París, Londres y Madrid, y conoció territorios del oriente como Egipto, Siria y Turquía. Arona, criollo y limeño, emplea con destreza el archivo cultural occidental por su educación privilegiada; además habla en francés e inglés, y demuestra sus conocimientos de latín y griego durante su prolongada travesía.

Juan de Arona inicia su viaje durante la primera juventud (19 años) y concibe su redacción como un minucioso trabajo literario que combina sus apuntes *in situ* y su memoria. El poeta Arona se preocupó de publicar fragmentos de su relato de viaje por lo que podemos estimar consideraba que este podía cumplir alguna función social pedagógica entre sus compatriotas, tal como la propia experiencia del viaje había sido clave en su formación cultural y en su transición de joven a adulto.

A continuación se estudiará en *Memorias de un viajero peruano* de Juan de Arona⁷²: los aspectos metatextuales y su poética del viaje moderno, el empleo de archivos culturales como lugar de autoridad del narrador y las estrategias discursivas del orientalismo periférico.

En el relato de Arona hay un conjunto de aspectos metatextuales que prueban una alta conciencia del formato discursivo del relato de viajes y que dotan a su texto de una gran complejidad, puesto que se va esbozando una reflexión sobre la naturaleza del viaje y las condiciones ideales del viajero. Incluso, se puede apreciar el empleo de una amplia cantidad de recursos retóricos que asignan a estas memorias una inocultable dimensión literaria.

En general, se puede apreciar un contraste entre el viajero tradicional, culto y educado, y el viajero moderno sin formación en las humanidades y más interesado en verlo todo rápidamente que en re-conocerlo culturalmente; este segundo sería el antecedente del turista contemporáneo. A partir de ejemplos negativos se puede concluir que los ideales del viaje de Arona son la ilustración y el recreo. Por lo cual, reniega y se burla del falso saber de los viajeros ordinarios o meros viajantes de comercio (*commis*

⁷¹ *Memorias de un viajero peruano* se publicó fragmentariamente en diversos diarios y revistas como *El Comercio*, *El Nacional*, *El Correo del Perú* y, sobre todo, en *El Chispazo. Periódico semanal de literatura, política y costumbres*, que dirigió y escribió íntegramente el propio Arona. En este semanario, que alcanzó 87 números, las memorias de viaje se publicaron desde el N° 46 (27 de agosto de 1892) hasta el N° 87 (17 de junio de 1893), bajo el formato de entregas, como un folletín.

⁷² En lo que sigue en esta subsección, condenseo mi análisis de estas memorias de viaje, publicadas en el libro colectivo *Miradas recíprocas entre Perú y Francia. Viajeros, escritores y analistas (siglos XVIII-XX)* (2015), editado por Mónica Cárdenas Moreno e Isabelle Tauzin-Castellanos. Cfr. Velázquez 2015.

voyageur) y de la ignorancia absoluta de los ricos, “inválidos de cuerpo como de espíritu” (Soldán 1971, 362), que solo viajan por seguir la moda.

En el mundo mental del joven peruano, los hombres se dividen en cultos y vulgares (no-cultos). Él pertenece al primer grupo y eso lo ubica en un lugar de enunciación marcado por la autoridad del saber, de este modo crea la ilusión de la desaparición de su origen, un país ubicado en la periferia de Occidente, y así vive la fantasía de ser más occidental que algunos europeos. Esta fantasía también se hallará presente en varios escritores que crearán un universo poblado de novelistas y novelas europeas, que ellos mismos habitarán y sentirán propio más allá de sus filiaciones sociales y culturales andinas.

Su viaje ya emplea en buena parte los nuevos sistemas de transporte moderno: ferrocarril y barco a vapor, pese a que a veces recurre a carruajes y caballos para travesías cortas. Estas nuevas tecnologías democratizan la experiencia del viaje y la aceleran; por lo tanto, la fugacidad de lo observado es reconocida con cierta perspectiva ambivalente como inherente a la conciencia de viajero moderno: “al fin la perdí de vista, como todos los panoramas rápidos que deleitan a los modernos viajeros” (46). En las novelas andinas, en algunos pocos casos, también adquieren relevancia los nuevos medios de transporte y la consiguiente aceleración temporal de la experiencia, propios de la modernidad. La articulación de espacios locales con los grandes centros espaciales de la modernidad mediante la trayectoria de los personajes ocurre raras veces en las novelas del periodo, pero hay muestras significativas de ello (*Teresa, la limeña* de la colombiana Soledad Acosta o *Un artista* del boliviano Ricardo Terrazas).

Arona se ha impuesto la tarea de tomar notas y apuntes de lo experimentado en su viaje, esta no es una actividad en sí misma placentera: “Qué penoso es tomar a cada paso la pluma o el lápiz para darse una cuenta sistemática y analíticamente de todo lo que se ha visto en los últimos días” (170). Como lo expresa la cita, sus notas están regidas por la dinámica de la razón y solo se justifican por un bien espiritual futuro, cuando el tiempo transcurrido le posibilite la grata actividad de “recordar mis juveniles impresiones y revisarlas una por una viéndolas por estas páginas como por un espejo y recreándome con el recuerdo de ‘la tormenta que pasó’” (170). En este “fiel memorándum”, como él mismo lo denomina, se va registrando lo más relevante con una frecuencia diaria o de dos días a lo sumo: sus notas, escritas por lo menos en parte en francés, significan un mirar atrás y una valoración de lo vivido recientemente. Este examinar las impresiones y sopesar las ideas son mecanismos cognitivos posteriores a las experiencias, pero garantizan que estas

se “asienten en el espíritu con tal firmeza, que aun sin escribirlas, podría recordarlas más tarde con exactitud, claridad y lucidez” (170-171). Posteriormente, acorde con lo anterior, postula una poética del relato de viajes:

Si un viajero no hace de cuando en cuando un alto moral para fijar sus impresiones, reprimiendo el anhelo febril que de él se ha apoderado, de ver y ver y más ver, y que tanto más se enciende cuanto más prosigue su viaje, una masa confusa e incoherente, un caos, una muchedumbre espesa de sonidos y colores opuestos se aglomeran en su espíritu y lo embargan cerrando completamente los ojos a la memoria (171)

La cita nos ofrece una descripción del propio proceso de memoria y escritura del texto. Ese “alto moral” es una pausa que desconecta al viajero observador de la experiencia de lo nuevo para poder “fijar sus impresiones”, es decir, articular en una escritura ordenada, secuencial y racional aquello que por definición es desordenado, multisensorial y apasionado. Asimismo, el fragmento remarca esa voluntad insaciable que se apodera del viajero moderno de ver más, cada vez más, pero la mera acumulación de objetos mirados y experiencias vividas no garantiza el trabajo pleno de la observación y la memoria. El que se emplee la imagen de los ojos para referirse a la memoria implica que esta selecciona, ya que posee una profundidad y un campo visual específicos⁷³. En la novela andina del periodo estudiado se puede encontrar, en muchos casos, una apelación a la memoria como fuente del relato (*Juan de la Rosa* del boliviano Nataniel Aguirre y *El conspirador* de Mercedes Cabello, entre muchos otros) y diversos regímenes de visibilidad que se irán complejizando gradualmente.

París, faro cultural del XIX y donde él mismo estudia por casi dos años humanidades e historia natural, es el punto de quiebre: el momento de la maduración intelectual y el inicio de una nueva perspectiva epistemológica sobre su propio viaje. Esta nueva actitud en su afán de describir, registrar, clasificar y conocer la sociedad y la Naturaleza reactualiza los ideales de la Ilustración, y se asocia con el novedoso ambiente ideológico del positivismo: entre los letrados peruanos el positivismo no se enfrenta a los ideales de la Ilustración, sino meramente los reformula; así se fundamenta la concepción del viaje como una tarea, como un imperativo moral de conocimiento en movimiento. Por otra parte, como el propio narrador reconoce se trata también de conocer los nuevos espacios de la sociabilidad moderna, principalmente, las calles de la ciudad. En la calle,

⁷³ La relación entre la memoria y la imagen en el siglo XIX que devino en la hegemonía de la memoria visual se fortaleció por las nuevas tecnologías de representación del siglo XIX (daguerrotipo, litografía y fotografía) que fueron percibidas como auxiliares de la memoria y garantes de una reproducción en códigos realistas.

espacio moderno por antonomasia, se produce el encuentro entre la subjetividad del viajero y la otredad cultural; en ese espacio de encuentro físico convergen sensibilidades y racionalidades diferentes: la médula del viaje romántico, es decir, la posibilidad de enriquecer el yo con las vivencias de otros radicalmente distintos.

Estos dos elementos constitutivos del relato de viajes, el afán de conocimiento y la relevancia de las calles como espacio de encuentro de subjetividades diferentes, son también centrales en la estructura de las novelas andinas, muchas de las cuales constituyen aprendizajes negativos de la vida (*Julia*, de Cisneros o *Blanca Sol* de Cabello). No obstante, hay que reconocer que aunque las calles y el espacio urbano son importantes en el mundo representado de la novela andina, el espacio privado-doméstico, como teatro de los acontecimientos, prevalece sobre lo ocurrido en el exterior de la casa. Aunque también son clave, los espacios de intersección, como ventanas o balcones que conectan lo privado con lo público. En todos los casos, los personajes enriquecen el yo del lector y contribuyen a darle sentido y relevancia a sus propias experiencias.

Las desperdigadas ideas sobre el viaje y los viajeros en el relato de Arona anuncian ya la transición entre dos paradigmas. Por un lado, el antiguo ideal del viaje ilustrado, la travesía de aprendizaje de las elites educadas con fines morales y pedagógicos y que culminaba en la redacción del relato de viajes; en este modelo, el placer se subordina a los conocimientos. Por el otro, el emergente modelo de un viaje estandarizado, regido por el mero disfrute del tiempo del ocio y sin tareas ni morales ni culturales; este segundo modelo construirá la figura del turista moderno.

En cuanto a la figura del viajero que él mismo encarna, tenemos varias imágenes concurrentes. Por un lado, la de un sujeto, solitario e inexperto, que se autodenomina en sucesivas ocasiones “pobre viajero solitario adolescente”; en esta misma línea se autocalifica de “extranjero” y “triste paria”⁷⁴. Por otro lado, paradójicamente, también destaca como propios un “carácter agreste e independiente” (243), que no busca la compañía de otros viajeros, salvo que sea imprescindible.

El viajero solitario es la figura más frecuente en los relatos de viaje del siglo XIX (el viaje familiar o en grupo eran muy minoritarios, aunque ya en el texto de Arona se alude a dos casos que justamente por su excepcionalidad llaman su atención). En

⁷⁴ Esta autopercepción de “paria” se correlaciona en la tradición cultural peruana con el libro de memorias de Flora Tristán. Además, cabe recordar que ella, tras su regreso a Francia, publicó inmediatamente el folleto *Necesidad de dar buena acogida a las mujeres extranjeras* (1835), inspirado en sus dificultades por su travesía al Perú.

consecuencia, en la estructura narrativa de los relatos de viajeros solitarios, las quejas se han convertido en un tópico: la retórica de la minusvalía y las dificultades del viaje⁷⁵ se hallan siempre presentes y son condiciones esperadas por el lector para validar esa combinación de aprendizaje y de peligro, propia del relato.

La imagen de viajero desguarnecido y solitario es matizada por el mismo relato pues queda claro que posee amplias redes sociales, principalmente en España, donde es recibido por familias pudientes. Él porta o consigue con facilidad cartas de recomendación que le abren las puertas de muchas casas acomodadas. Aparte de ello, Arona posee solvencia económica y mediante cartas de crédito y letras de cambio siempre consigue disponer de efectivo para solventar con largueza sus gastos. Él forma parte de una burguesía que encuentra su distinción en sus conocimientos culturales que son imaginados como un privilegio de elite y que ve con horror como su propia clase se expande mundialmente.

Finalmente, Arona construye la imagen de un sujeto autosuficiente, capaz de superar cualquier problema por su inteligencia y destreza verbal; por eso, afirma orgulloso que “es de advertir que en tan largo y solitario viaje nunca llevé conmigo un arma, ni de fuego, ni blanca; a no ser las de Odysseus el cálido personaje que yo había tomado por tipo, como el sabio más práctico de la Antigüedad” (234). El narrador se inscribe en un tipo cultural, una persona hábil con la palabra, astuta y lista para enfrentar cualquier dificultad. Arona domina varias lenguas (castellano, francés, inglés, latín y griego clásico), pero no es solo un buen hablante, sino que posee una preocupación científica por el lenguaje que lo lleva a estar comparando constantemente el léxico de diferentes lenguas, pronunciaciones de la misma lengua o voces dialectales.

La doble dimensión del tiempo del viaje y del tiempo de la escritura de las memorias se evidencia en algunos momentos, “en aquellos días todos los países me interesaban, sobre cualquier otra cosa, como si solo hubiera nacido para navegar y viajar” (469): el sujeto de la enunciación es otro, muy distinto al joven entusiasmado con los viajes y sus oportunidades de conocimiento. En otros pasajes, los dos planos se mezclan con aire socarrón: “El lector comprenderá que con las digresiones, observaciones y descripciones que preceden, hemos tenido tiempo de sobra para llegar al hotel” (319).

⁷⁵ Este tópico discursivo de la queja se va a prolongar hasta relatos de viaje de la primera década del siglo XX, como en el libro de Clorinda Matto, *Viaje de recreo: España, Francia, Inglaterra, Italia, Suiza y Alemania* (1909). Ella viaja por Europa con solvencia económica, como Arona, pero va a incidir en sus dificultades. Esto se justifica en parte por el sistema precario de acogida a los extranjeros y en parte por el tópico ya mencionado.

Como en todo libro de memorias, el plano del discurso se halla separado del plano de la historia, pero aquí el narrador exhibe una alta conciencia metalingüística de esta brecha y juega libremente con ella.

La textura literaria de este relato se ratifica por el alto volumen de juegos de palabras y figuras literarias. Esa complejidad de la dimensión retórico-verbal y la construcción de imágenes originales tardarán mucho más tiempo en ser desarrolladas plenamente por los novelistas. En este relato de viaje, las ironías que se fundamentan en contrastes abundan, principalmente, en las digresiones reflexivas; menciono algunas: “En la *virgen* América no se goza de la naturaleza” (84-85); en el pueblo de Sakara, ante la opción de pasar la noche en un cuarto cálido y plagado de pulgas y piojos, el narrador declara: “nosotros preferimos la inofensiva intemperie” (303) o cuando califica sus tribulaciones de entonces como “dulces padeceres” (219). La antítesis que rebaja el ideal, se observa en este párrafo sobre Roma: “la ciudad misteriosa o encantada, el paraíso, el quinto cielo desarrollose bajo las ruedas de mi ómnibus con todas las apariencias de una gran caballeriza, tal era el huano que cubría sus calles” (185); o en esta oración humorística: “el estado normal de la persona decente en el Cairo es estar a burro” (255). En Suiza, ante la excesiva cordialidad de los residentes ante los viajeros, proclama: “la vida es muy artificial en este país de la naturaleza” (517). A veces, emplea el epíteto como cuando califica a los turcos, como “los romanos o los ingleses de Oriente” (371).

Estas alusiones a la poética del relato de viaje inscritas en el propio texto son análogas a las reflexiones metanovelísticas que se encuentran en las novelas decimonónicas, aunque adquieren en este libro de viajes mayor relevancia y profundidad. Este autodocumento confirma la enorme fluidez entre las estrategias discursivas de las memorias y las novelas; ambas se nutren y enriquecen y trazan cartografías reales o imaginarias que conectan espacios locales y los centros, geográficos o culturales, de la modernidad occidental. Finalmente, el amplio manejo de figuras literarias en este libro de memorias no tiene parangón, pues solamente muy pocas novelas andinas enriquecieron la textura de su lenguaje con una continua presencia de figuras literarias.

La segunda variable que nos interesa explorar es el archivo hegemónico del conocimiento representado en estas memorias de viaje. ¿Cómo se construye la autoridad y la legitimidad del narrador en este libro de memorias? ¿Cuáles son las distintas formas de ver y conocer que se expresan en el texto de Arona? El narrador pretende revivir en el lector una larga travesía que él mismo ha protagonizado; sin embargo, no es la experiencia de lo vivido solamente la fuente de legitimación del relato, pues el narrador apela en

múltiples ocasiones al archivo cultural occidental para re-conocer lo experimentado e inscribirlo en una matriz prestigiosa y pretendidamente universal. Entre las operaciones de cognición del narrador, predomina la comparación, que muchas veces conduce al contraste o a la semejanza. Se observa un discurso analógico que busca incorporar dentro de sus estructuras de conocimiento la alteridad o fijar fronteras semióticas para realidades antagónicas. Este procedimiento se justifica por el lector ideal que el propio texto construye, el varón limeño, y, por ello, la insistencia en comparar lo nuevo y desconocido con los parámetros propios de ese lector imaginado.

En el libro de Arona abundan las referencias a los siguientes grupos de escritores: a) autores clásicos (Homero, Safo, Virgilio, Ovidio, Horacio, Plauto, Cicerón), en muchos casos se hace referencia a sus personajes o a su trayectoria vital y se cita directamente del griego clásico y del latín; b) novelistas (Cervantes, Bulwer, Dumas, Sue, Paul de Féval, Bernardine de Saint-Pierre), los más de este grupo son contemporáneos y románticos; aunque Arona manifiesta cierta animadversión hacia la novela como mercancía cultural de mero entretenimiento; c) poetas (Quevedo, Boileau, Olmedo, Samaniego, Lamartine, Víctor Hugo, Zorrilla, Velarde, Ossian y Byron), se menciona en más de una ocasión la obra y la vida del poeta inglés romántico con sincera admiración; d) dramaturgos (Moliere, Tirso de Molina, Bretón de los Herreros). Por otro lado, se deja constancia de la lectura de orientalistas franceses, ingleses y alemanes (conde de Volney, Gardner Wilkinson, Lane y Lepsius) y se alude genéricamente a *Las Mil y una noches*. Finalmente, a lo largo de todo el texto son innumerables las alusiones a la mitología grecorromana.

Aunque hay solamente una referencia al Inca Garcilaso de la Vega, sobre la comparación que realiza entre el plumaje de los cóndores y las picazas, no deja de ser relevante pues el Inca y *Los comentarios...* fueron reconfigurados desde el horizonte romántico y muchos autores acuden a él como fuente histórica. Esta desigualdad en el trato y la frecuencia de uso del archivo occidental frente a nuestra propia tradición cultural se reproducirán en muchas novelas de la región andina; estas también buscan poblar sus páginas de referencias culturales europeas que conviven conflictivamente con personajes y prácticas sociales locales.

El archivo que emplea Arona constituye un sistema de referencias culturales articuladas que tienen su matriz en el mundo clásico y en la literatura contemporánea europea, principalmente española y francesa. En varios momentos del relato, el narrador emplea este inmenso archivo como filtro para narrar y valorar la materia misma del relato, es decir, el contacto personal con otras sociedades y culturas. A pesar de ello, en algunos

momentos piensa en dirección opuesta: “El mejor comentario de la literatura griega antigua, su mejor edición, su mejor maestro es venirse a Grecia y vivirla, y familiarizarse con su idioma” (423).

El relato de viaje convierte las experiencias vivas, sensoriales en referencias a textos literarios una y otra vez. Por otra parte, las personas adquieren valor en tanto pueden inscribirse en códigos culturales, principalmente, occidentales: en Vergara observa a una mujer joven y bella y la compara con una “Virgen de Murillo” (46); las representaciones de cera del museo de los jenízaros posibilitan esta asociación: “Tres muchachos de una belleza y delicadeza tal, de un aspecto tan *gracilis* como diría Virgilio, que parece imposible que no pertenezcan al bello sexo. Eran los Antinóos del Sultán” (340). Finalmente, él mismo se inscribe en un verso homérico: “llego, envuelto como un héroe de la *Ilíada* en espesa niebla” (501). Este filtro cultural para decodificar la realidad experimentada por el viaje se encuentra también en el mundo representado de las novelas, donde el relato ficcional (personajes y acontecimientos) son explicados y valorados desde otras ficciones prestigiosas y muy conocidas entre los lectores.

En las memorias de Arona, los personajes de novelas muy conocidas parecen adquirir una materialidad real, como en los siguientes ejemplos: “el francés pasó a mi lado para estar mejor y para consolarse de la ausencia de sus dos Dulcineas” (46); “Acostóse el Portos de brea” (365).

París, la capital del siglo XIX, no deja indemne al viajero, confiesa que en los dos años en que radica en este lugar, “se desarrolla en mí un extraordinario ardor por aprender. El estudio y la meditación los libros y la naturaleza es lo único que me interesa” (82). Se aficiona a los encantos de la bibliofilia, sigue cursos de Humanidades en la Sorbona, de Derecho en el Colegio de Francia y de Historia Natural en el Jardín de Plantas. Ese mundo universitario y académico viene de los libros y va a ellos. Además, emplea comparaciones metafóricas para transmitir su experiencia parisina, como la siguiente: “Estos *Bulevares* son como grandes ríos que reciben el tributo de las calles y callejuelas laterales” (39). El símil de uno de los elementos de la Naturaleza (el río) remarca la circulación incesante y el ruido de las calles. Además de la Naturaleza, también es frecuente en la época la apelación a la imagen del cuerpo humano; la ciudad es un organismo vivo con venas y arterias que garantizan el flujo de personas y mercaderías.

La perspectiva del narrador incide en la abolición de la dicotomía civilización/naturaleza, pues las grandes ciudades modernas logran un equilibrio con su

entorno natural⁷⁶. Por ello, “en los centros populares de París y Londres, por ejemplo, es más fácil vivir entre árboles y pájaros, que en los mismos arrabales de Lima, que no participan del campo sino porque participan de los muladares” (85). Nótese que aquí funciona más bien el contraste entre el paisaje regulado y subordinado a la lógica de la ciudad y la naturaleza agreste y degradada por la acción del hombre que rodea los extramuros de Lima.

No obstante que la dependencia del narrador a los centros culturales de Occidente y a su archivo son evidentes, hay momentos privilegiados en el relato en que esta lectura se vuelve crítica: “esta civilización acaba por privarlo de todas sus facultades convirtiéndolo en un autómatas que lo espera todo de la mecánica” (85). Esta es quizá una de las primeras críticas radicales contra la modernización que tanto sedujo a la elite peruana, fascinada por las maquinarias y el progreso de la racionalidad instrumental. Aunque también celebra y rinde tributo a la máquina emblema del progreso decimonónico en su viaje por Oriente: “aquí, como entre nosotros, la locomotora viene a despertar de su letargo a los pueblos y a preocupar a los habitantes” (296).

La comparación es el recurso más empleado por el narrador para producir sentido en su relato. Mediante la semejanza o el contraste intenta que el lector pueda construirse una imagen cabal de lo experimentado por el viajero. De este modo, las ciudades lejanas, las edificaciones, los variados tipos humanos, las costumbres, el cuerpo femenino, entre otros, son comparados con otros tantos elementos propios del Perú, y, en particular, de Lima⁷⁷.

Aunque no son muchas, existen también comparaciones que apelan a elementos andinos del Perú; por ejemplo, ante el licor común de Bruselas, declara que “es el *farró*, cerveza pesada y espesa como el carácter local, y que se toma allí a todo pasto como la chicha en Arequipa” (101); en su expedición al Vesubio, cruzando por zonas muy altas, “me figuro que la Ermita ha de ser como esas postas de los Andes del Perú y Bolivia” (207). Finalmente, se trazan también jerarquías no solo de valor cultural, sino incluso físico: cuando menciona a los correos pedestres de Atenas y recuerda Maratón, él dice:

⁷⁶ El tiempo que Arona vive en París se inscribe en el periodo de transformación de la ciudad a cargo de Haussmann (empieza en 1853 y se prolonga hasta la década siguiente). Este modelo subvencionado y promovido por Napoleón III estaba precisamente inspirado en Inglaterra. Entre las medidas, se buscaba limpiar al río Sena e integrar las áreas verdes como parte del todo urbanístico.

⁷⁷ A pesar de que la mayoría de las ciudades que visita en su conjunto son muy diferentes a Lima, consigue establecer coincidencias en cuanto a ciertos balnearios; por eso, declara: “Biarritz es el Chorrillos de Europa” (42); Buyuk-Deré “es como el Chorrillos de Constantinopla” (353). También el puerto de Beirut evoca zonas conocidas ya que “es malo y hasta peligroso y el aspecto del mar recuerda al de Iquique” (309).

“no sé si habría hecho tanto un *Chasqui* de los incas” (420). Nótese que en estos casos la comparación adopta una estructura menos precisa y cercana al estereotipo despectivo por el espacio andino.

El conocimiento del archivo cultural europeo en diferentes grados fue siempre un signo distintivo del narrador de las novelas andinas del siglo XIX. Esto se correlaciona, en muchos casos, con el doble código cultural del narrador y su función de mediador o traductor cultural. Las operaciones analógicas de semejanza y contraste se emplearon en innumerables ocasiones para establecer no solo diferencias, sino desigualdades culturales y sociales al interior del mundo representado de las novelas.

La tercera variable a explorar es la constituida por la influencia del orientalismo y la filología en estas memorias de viaje. El orientalismo del periodo clasifica, caracteriza e inmoviliza los significantes orientales y ofrece seguridad cognitiva al viajero. Por su parte, la filología, disciplina nueva en esos años, posibilita la comprensión de las culturas a través de sus lenguas y el análisis crítico del lenguaje como un objeto vivo con una historia y un movimiento constante. Ambas disciplinas se pretenden científicas y poseen una voluntad de poder y legitimación del mundo occidental que encaja perfectamente con uno de los sentidos de este relato.

Aunque el orientalismo es un discurso global, hay ciertas inflexiones singulares cuando el orientalista pertenece a un área periférica de la modernidad, como un país andino de Sudamérica. Este orientalismo, que podemos denominar periférico, posee otro lugar de enunciación y a veces adquiere un carácter especular, y, así, se formaliza en comparaciones que poseen tres vectores: el occidental, el oriental y el americano. El saber-poder del orientalismo revierte contra el que lo enuncia pues se incrementa la conciencia de su propia alteridad y Oriente se convierte en un espejo distorsionado de sus propias ausencias simbólicas. En consecuencia, la falta americana, que intenta disfrazarse con el uso del discurso orientalista, se vuelve más evidente. Finalmente, el orientalismo periférico posee un mayor margen discursivo para distanciarse e incluso criticar las premisas del orientalismo tradicional.

La travesía oriental del viaje abarca Egipto, Beirut, Damasco y Estambul. A pesar de las diferencias, todo ese conjunto de pueblos y culturas queda definido por su pertenencia a la categoría de Oriente. Uno de los rasgos comunes a todos ellos es el atractivo sexual de las mujeres y el consumo de ciertas sustancias estimulantes como tabaco y café. “La palabra Oriente lo disimula y embellece todo; y que todo lo oriental

bonum est, se entiende para los sentidos” (256). Oriente es una fiesta de los sentidos y nuestro viajero deja en su relato constancia de su permeabilidad a estos placeres.

Aunque siempre se ha detenido en la figura femenina de las ciudades o pueblos recorridos, las descripciones adoptan giros más intensos y perturbadores en Egipto ante las *gawazi* o bailarinas públicas: “Se empinan sobre la punta de los pies, levantan los brazos, su piel se dilata, y ya fingen los calambres de la pasión, ya parecen petrificadas de placer” (264). Esta descripción gozosa y sensual descubre la rendida admiración del viajero por estas mujeres, aunque, posteriormente, en el discurso explícito las descalifique moralmente. La mujer oriental como un territorio de sensualidad sin límites constituía una de las fantasías típicas de los ojos masculinos decimonónicos; esta construcción cultural también se encontrará en diversas novelas. En Arona, el elogio de la capacidad de seducción de las mujeres orientales se expresa mediante esta comparación hiperbólica: “Hasta las feas y hasta las viejas particularmente en Egipto, me han inspirado con el solo metal de su voz un afecto y una simpatía que no solían despertarme las más afeitadas parisienses” (352). Nótese que el maquillaje (simulacro exterior) de las mujeres modernas no logra afectar al viajero como sí lo logra la voz (interior y perturbadora) de las mujeres tradicionales; este llamado trasciende la dimensión sexual, pues genera también un reconocimiento de su propia alteridad.

Menos intensas, pero igualmente reveladoras son las menciones al café como institución en El Cairo, espacio de sociabilidad que va acompañado de una orquesta, la bebida se toma sin azúcar “y con todo el concho o sedimento que en Europa queda depositado en la coladera de la cafetera” (262). Finalmente, confiesa que “al principio repugna; pero luego gusta”. El café es una bebida para estimular los sentidos. El protagonista del viaje adopta los usos orientales del café y del tabaco como lo prueba esta mención durante su viaje en Buyuk-Deré, cuando llega anticipadamente a un lugar y puede “saborear una taza de café y fumar un narguile antes de que el vapor llegara” (360).

El Oriente gozoso de estas memorias queda condensado en esta trilogía de imágenes, la figura sexual femenina que perturba y seduce, y el café y el tabaco que actúan como drogas deliciosas que fascinan. De este modo, el sistema cognitivo del orientalismo, jerárquico y racional, se fractura por la apertura del cuerpo del viajero que crea un espacio horizontal y sensorial.

El orientalismo constituye uno de los archivos más socorridos por los novelistas decimonónicos; muchos lo emplean frecuentemente para vivir el simulacro de actuar como occidentales ante sus poblaciones indígenas originarias, otros lo emplean para

dilucidar sus propios problemas de identidad frente al eurocentrismo. La belleza corporal femenina no-occidental como atracción irresistible, el café y el tabaco también constituyen figuras extremas de la sensorialidad y el goce corporal, que aparecerán en algunas novelas.

En síntesis, el diario de José Santos Vargas y las memorias de Juan de Arona, analizados someramente en esta sección, ratifican la porosidad existente entre las narraciones autobiográficas y la novela andinas. Esta interconexión se exhibe en varios niveles: a) el lugar de enunciación del narrador que puede tomar lugares extremos respecto del archivo del conocimiento hegemónico, pero que siempre funciona como mediador, un traductor entre lenguas, lugares y culturas; b) la precariedad de una subjetividad siempre amenazada o por una tradicional cosmovisión organicista de carácter religioso o por las dificultades de individuación y de saber en el mundo moderno; c) diversas estrategias discursivas de construcción de la alteridad indígena, oriental u occidental en relatos que formalizan identidades frágiles y desigualdades permanentes; d) el archivo cultural occidental y el orientalismo, como fuentes de autoridad y legitimación de un saber-poder del narrador para interpretar su propio relato; e) la presencia del espacio andino, principalmente el del indígena, como un desafío cuyo ocultamiento, solo acrecienta su presencia; y f) la angustia por sobrevivir a través de la escritura, como si la materialidad del texto pudiese asignarles sentido vital y trascendencia.

2.2.2. Leyendas, tradiciones y relatos: entre el mito, la historia y la ficción

Durante la segunda mitad del siglo XIX, surgieron dos formas narrativas cortas en el campo cultural andino. En contraste con los artículos o cuadros de costumbres referidos al presente y con tipos sociales en vez de personajes, inscritos en el horizonte costumbrista⁷⁸; las leyendas⁷⁹ y tradiciones poseen un claro arraigo en las poéticas del romanticismo mundial y en sus usos del pasado. Estas adoptaron una perspectiva orientada a tres tareas centrales: a) reconstrucción del pasado para dotar de densidad histórica a las nuevas repúblicas; b) reconfiguración literaria en la lengua hegemónica de

⁷⁸ En el caso peruano, el costumbrismo tuvo varios cultores que podemos organizar en dos grupos: a) Felipe Pardo y Aliaga, Manuel Ascensio Segura, Ramón Rojas y Cañas y Manuel Atanasio Fuentes; b) Abelardo Gamarra, Manuel Moncloa y Covarrubias, El Barón de Keef. El primer grupo dominó la escena literaria entre 1830 y 1860; el segundo fue una línea residual en el entresiglos.

⁷⁹ Aunque mayoritariamente escritas en prosa, tenemos el caso de *La Virgen del Sol* de Juan León Mera, escrita en verso.

la tradición oral de los pueblos; c) “nacionalización” de la pluralidad y heterogeneidad de relatos culturales de un territorio.

Los dos formatos narrativos cumplen esa tarea en dos dimensiones diferentes, pero complementarias: a) la leyenda reconstruye un relato anclado en un tiempo del pasado remoto, que linda con el mito; ella emplea profusamente la imaginación melodramática para decodificar ese pasado, pero con proyecciones simbólicas a la nación del presente; b) la tradición reconstruye la microhistoria de sociedades que contaban ya con formas de registro escrito; esta labor se realiza con pretensiones pedagógicas para involucrar al lector con su pasado histórico.

Las leyendas y las tradiciones mantuvieron zonas de confluencia y divergencia con la novela, y muchas novelas se escribieron bajo los principios y demandas de estas formas narrativas románticas, o incluyeron elementos formales de ellas. Además, el relato corto o cuento, instalado principalmente en los campos de la ficción y caracterizado por la búsqueda de la unidad estética, también fue muy practicado en las últimas décadas del siglo XIX e influyó por semejanza o contraste con las formas que asumieron las novelas finiseculares.

Varios textos del campo andino considerados novelas aludieron en sus propios títulos o subtítulos a estas relaciones: en Perú, *El ángel salvador. Leyenda histórica* (1872), *La roca de la viuda: leyenda peruana* (1876); en Bolivia, *Leyenda del siglo* (1852), *Leyenda judicial* (1883); en Ecuador, *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868* (1869). Esta circunstancia no es solamente un problema de nominación, lo que está en juego es la relación entre formas populares orales y una forma culta escrita que se apodera de sus relatos y los reconvierte en otro código discursivo, pero mantiene las huellas formales y temáticas de ese hipotexto. De este modo, la novela tiene el poder de incluir otras formas narrativas (escritas u orales) en sus estructuras y multiplicar así sus códigos culturales.

Por otro lado, también hubo críticos que distinguieron con firmeza la leyenda de las novelas, como el boliviano Santiago Vaca Guzmán (1883, 16). Este, refiriéndose a las primeras novelas bolivianas, sostiene que “no han salvado las modestas proporciones de la leyenda, en la cual ni cabe desarrollo de doctrinas ni una completa argumentación para el desenvolvimiento del tema fundamental”. Para Vaca Guzmán el criterio central que distingue a una novela es la extensión, que posibilita el despliegue de una visión de mundo por medio de un conjunto entrelazado de acontecimientos; por ello, esas supuestas novelas cortas o muy cortas son solamente leyendas encubiertas.

El problema con las tradiciones es más complejo, pues estas se perciben como una forma escrita culta que recrea un episodio menudo de la historia; en cambio, la novela pretende recrear los grandes acontecimientos, por ejemplo, toda la novelística que gira sobre la conquista o la independencia americana. Por otro lado, todavía subsiste otro uso más general del término *tradicción* que alude al archivo popular de relatos significativos de una comunidad y su reproducción social. Por ejemplo, el novelista boliviano Manuel María Caballero Rojas considera a su novela *La Isla* (1864) como un extracto o episodio de la tradición, “libro viviente del pueblo” (Caballero Rojas 2016, I, 428).

Para estudiar esta problemática descartamos una revisión de todos los textos involucrados en los tres países, pues esta sería una tarea ardua y condenada a una mera visión panorámica. En vez de ello, hemos elegido a una escritora representativa de estas complejas relaciones, pues ella misma practicó los cuatro formatos narrativos (tradiciones, leyendas, cuentos y novelas) por varios años⁸⁰. Clorinda Matto de Turner (1852-1909), escritora cuzqueña, posee un merecido prestigio literario como novelista, periodista y crítica. Sus novelas, artículos periodísticos y textos críticos han sido muy estudiados⁸¹; y constituyen el núcleo de su obra que le ha permitido ocupar una posición privilegiada en el campo de las letras latinoamericanas decimonónicas.

Su periodo de novelista fue muy breve; durante él publicó *Aves sin nido* (1889), *Índole* (1891) y *Herencia* (1895). Todas ellas enmarcadas en el realismo y el naturalismo, aunque conservan aún elementos melodramáticos románticos. *Aves sin nido* le dio renombre americano y fue traducida a lenguas extranjeras. Para muchos críticos, esa novela constituye un hito central en el indianismo latinoamericano. Es importante resaltar que, en contraposición a la brevedad y concentración de su trabajo novelístico, Matto de Turner escribió durante casi tres décadas tradiciones, leyendas y relatos.

Inició su carrera literaria como tradicionista durante su juventud, en la década de 1870, y bajo la famosa y venerable sombra de Ricardo Palma. Posteriormente, incursionó en la leyenda romántica, género narrativo en el cual encontró una voz propia y una intensidad lírica singular; varias de sus leyendas constituyen piezas memorables del género. En plena madurez, publicó varios textos narrativos que se pueden agrupar bajo el

⁸⁰ En lo que sigue en esta sección (2.2.2) y sus subsecciones, condense mis argumentos esgrimidos en el estudio preliminar (Velázquez 2015b) de la edición de *Narrativa breve* de Clorinda Matto.

⁸¹ Es imposible mencionar todos los trabajos críticos significativos sobre su obra novelística, periodística y crítica. Entre los más importantes, destacan Carrillo (1967), Escajadillo (1971, 2004), Tauro (1976), Krystal (1987), Reisz (1992), Cornejo Polar (1992), Denegri (1996), Portugal (1999), Berg (1997, 2000), Ward (2002, 2013), Peluffo (2005), Ferreira (2005), Vanesa Miserés (2009-2010) y Vargas (2013).

nombre genérico de “relatos”, porque no en todos alcanza la unidad formal y la plena autonomía estética del cuento moderno; todavía sobreviven en ellos el didactismo moral o los tipos abstractos de los textos narrativos costumbristas. A partir de esta trayectoria y acorde a su despliegue diacrónico, en esta sección se estudiará las características de estas formas narrativas (tradiciones, leyendas y cuentos) y sus relaciones con la novela en el campo andino.

2.2.2.1. *Tradiciones: crítica social y figuras de autor*

Las tradiciones de Ricardo Palma crearon un formato discursivo que fue empleado por varios escritores nacionales y extranjeros. Entre los peruanos, destacan José Antonio de Lavalle, Manuel Atanasio Fuentes, Eleazar Boloña y Clorinda Matto. En consecuencia, las tradiciones cuzqueñas se inscriben en un formato literario muy popular en la segunda mitad del siglo XIX, pero presentan singularidades si se les compara con las palmianas. Margarita Campbell (1959, 494-495) ha establecido las siguientes diferencias: Matto se inicia en la escritura de las tradiciones muy joven, mientras que Palma halla la fórmula ya en su madurez literaria; a diferencia de él, que acude a múltiples fuentes históricas, ella sigue casi exclusivamente el texto *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*, de Diego Esquivel y Navía; ambos emplean proverbios y coloquialismos, pero la escritura de Palma posee una mayor riqueza verbal; los dos escritores mantienen la división tripartita (introducción, párrafo histórico e historia ficcional), pero en la anécdota misma, Palma emplea su imaginación con mayor libertad que Clorinda; el amplio registro humorístico de él, contrasta con el predominio de la seriedad y la sequedad de la prosa de ella. Por su parte, Antonio Cornejo Polar (1976) destaca que, en sus tradiciones, Matto critica tanto los fanatismos religiosos como la condición de explotación del indio; temas que reaparecerán con mayor fuerza en sus novelas posteriores.

Isabelle Tauzin-Castellanos (1997) establece algunas características del Cuzco que aparece representado en las tradiciones de Matto: se privilegia el espacio urbano del siglo XVII, un periodo de opulencia y poder; existe un genuino orgullo por la arquitectura colonial e incaica de la ciudad; el narrador presenta personajes completamente individualizados cuando son españoles o criollos; los indios no son individualizados y actúan, muchas veces, como un sujeto colectivo y anónimo; y los espacios religiosos (iglesias, conventos y fiestas coloniales) cobran gran relevancia para la acción narrativa.

En esta sección, vamos a estudiar las tradiciones cuzqueñas de Clorinda desde tres variables principales: a) la crítica social al presente (el tiempo de la escritura) desde la construcción de un pasado; b) las diferentes figuras de escritor, que ponen en conflicto una visión trascendente del registro histórico del país y una visión secular del papel del escritor en una sociedad moderna, que asume los textos literarios como mercancías; y c) el significado global de las tradiciones como proyecto político y las figuras retóricas empleadas en ellas.

En su tesis doctoral, Claudia Polo Vance (1999) sostuvo acertadamente que las tradiciones cuzqueñas de Matto, mediante una serie de estrategias textuales satíricas, se burlan mordazmente de las figuras de poder del orden colonial, que rigen la gran mayoría del mundo representado en dichos textos (Polo Vance 1999, 104).

Adicionalmente, debe indicarse que hay una crítica al tiempo republicano, propio de la enunciación textual. Aunque las tradiciones son narraciones nacionales, la conciencia del tiempo de la escritura se formaliza a veces en un mundo internacional dominado por los nuevos medios de navegación y comunicación, la narradora repite la fórmula convencional de ese tiempo: “en el siglo del vapor y del telégrafo”, para inscribir la temporalidad del acto de enunciación.

El sentido del humor y la crítica social están muy imbricados en las tradiciones, pero el objeto no es solo el mundo colonial representado, sino también los males y vicios republicanos del presente de la escritura⁸². Así, la traición de los políticos, el saqueo del tesoro público y la falta de patriotismo se configuran como males del presente, combatidos sutilmente desde las tradiciones.

El espacio político republicano, que construye el conjunto de las tradiciones de Matto, es muy negativo. No solo males morales definen a los actores políticos, sino que el propio sistema funciona bajo prácticas sociales regidas por el egoísmo y el interés monetario personal: “[...] halagador de los gobernantes, con ciertos tintes de adulación, fea yerba que tanto ha enraizado en los años siguientes al coloniaje, maleando la prensa, la amistad, los respetos sociales y hasta los vínculos de familia” (Matto 2015, 137); “[...] hombre ya maduro y que [...] tenía de honrado tanto como un Ministro de Hacienda” (Matto 2015, 77); “[...] su gratitud y su devoción fueron tan grandes, como hoy solo puede

⁸² Veamos algunos ejemplos: “[...] en aquellos benditos tiempos, la plata no se evaporaba de manos de los que manejaban la cosa pública” (Matto 1954, 51); “[...] y con aquel patriotismo y desinterés que en el día es moneda antigua, destinada a figurar en tradiciones” (Matto 2015, 98).

compararse con la sed de oro que seca todos los corazones, matando los más hermosos sentimientos” (Matto 2015, 112).

El desengaño ante los fallidos ideales del republicanismo y las perniciosas consecuencias reales de estos se resaltan en más de una ocasión. En consecuencia, los textos de nuestra autora censuran los excesos cometidos en nombre de la retórica liberal decimonónica, que solo han servido para encubrir los intereses materiales de los políticos; por ejemplo, el tópico de la crítica al Congreso por su inoperancia consustancial se formula de la siguiente manera: “Hallábanse en lo más arduo del trabajo los entusiastas operarios, cuando se presentó un personaje a hacer lo que muchas veces hacen nuestros congresos: oponerse a la obra y pedir interpelaciones” (Matto 2015, 66). Desde la perspectiva ideológica de las tradiciones, 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.

No obstante lo anterior, a diferencia de Palma, Matto no cae en una visión nostálgica y arcádica del pasado colonial. El mundo colonial, representado en sus tradiciones, se estructura alrededor del Cuzco y, así, devuelve el verdadero protagonismo de las ciudades andinas a la estructura sociopolítica colonial. Sin embargo, la sociedad imaginada está atravesada por conflictos de poder político, divisiones culturales y una violencia institucionalizada contra los indios y las mujeres.

A pesar de que las tradiciones forman parte de la obra de juventud de la escritora cuzqueña, se observa ya una elaborada autoconciencia sobre el oficio del escritor y su valoración en la sociedad. Las alusiones al oficio de una escritura que se nutre de crónicas, documentos históricos y la lectura de papeles viejos constituye el centro de la figura de escritor construida en las tradiciones. Ella rescata historias olvidadas y amenazadas por los animales (polillas, ratas); su trabajo constante es revisar documentos del pasado, se trata de una labor incomprendida por las mayorías, ya que solo un número pequeño de lectores aprecia la tarea; por ello, se autodenomina: “revistadora de pergaminos” (Matto 2015, 113). Nótese el peso de los registros coloniales fundados en la escritura, como fuente central de la operación narrativa; esta dependencia de las fuentes escritas se proyecta en gran parte de la novela decimonónica andina, muchas veces ellas buscan la validación de su tarea en la existencia de otra fuente escrita, un proceso judicial, memorias personales, una crónica u otro texto olvidado.

La conciencia de combinar la ficción literaria con la historia se expresa cuando el narrador de la tradición anuncia la irrupción del discurso histórico: “Y antes de pasar

adelante, echaremos piltrafilla histórica” (Matto 1954, 81). El discurso histórico, percibido como un resto o desecho, se articula, pero a la vez se separa del discurso literario de la tradición. A diferencia de este recurso, en la novela no se anuncia esa irrupción y se imbrican sin marcas, tanto el discurso histórico como el meramente imaginario.

En las tradiciones de Matto, se materializa frecuentemente la figura del gran tradicionista limeño; es muy significativo que la primera tradición tenga esta dedicatoria: “A mi maestro, señor don Ricardo Palma”. Esta no es una relación paritaria, sino enmarcada en una relación jerárquica de maestro y discípula.

Vamos a tratar de una de estas juntas, que la encontramos narrada en un librejo con olor a tocino empimentado, olor que, sea dicho de paso, es para el maestro Palma y para la humilde servidora de ustedes, lo que el perfume de la lámpara parroquial para las lechuzas de mi pueblo. ¡Cómo les agrada y las atrae! (Matto 1954, 10).

Palma es el fundador del género, pero ambos realizan una labor de reconstrucción del pasado mediante la narración y eso los convierte, aunque el texto no lo diga explícitamente, en socios paritarios. La joven mujer escritora se legitima en el campo narrativo, pues sigue un camino trazado por el famoso varón escritor, que ocupa una posición central en el campo literario en la década de 1870. Análogamente, en el caso de las novelas andinas, se construyeron formas de legitimación mediante las dedicatorias, la inserción de cartas de autores españoles, o las citas de los novelistas famosos; no solo se trata de invocar la autoridad, sino de inscribirla materialmente en el soporte físico de la novela y en su producción de sentidos.

En una tradición se combinan de forma explícita los documentos históricos con la rica tradición oral de las poblaciones subalternas. En un solo fragmento, la narradora recuerda no solo la maravillosa historia del corregidor Cáceres, sino una escena fundacional del acto mismo de narrar: “[...] la escuché cuando niña, de boca de una vieja aya, acurrucada en su falda y sudando frío, porque al contármela lo hizo con palabras capaces de infundir un miedo de aquellos que erizan los cabellos y que ni los militares conocen” (Matto 2015, 79). Esa vieja aya, probablemente indígena, cuenta con dramatismo una historia oral a la niña, que años después trasladará a la escritura esa historia y la escena fundacional de toda tradición oral: el acto mismo de narrar.

En la tradición “La mala Carranza”, la perspectiva anticlerical de la autora se expresa cabalmente. No solo condena a la Santa Inquisición y su censura eclesiástica; sino que es evidente la simpatía del texto con la mística colonial en tanto escritora “visionaria”. Implícitamente, Clorinda está resaltando un hito de la escritura de mujeres

en la cultura peruana con la cual entroncar su propia obra. En ese mismo sentido, en “Llamada de sepulcro”, manifiesta su distancia con la Iglesia Católica y la autonomía del campo literario respecto de la religión.

Por otro lado, se alude directamente a la profesionalización del escritor, el que requiere vivir de la venta de sus libros. Matto posee una conciencia moderna y defiende la inserción del escritor en la lógica del mercado cultural. Ante la ausencia de un extenso público lector, ella pregunta con sentido del humor: “¿Dónde buscaremos nosotros a un don Gabriel, que rubrique la orden para que todos los indios compren un ejemplar de nuestras tradiciones y nos refuerquen las bolsas?” (Matto 1954, 13).

Las apelaciones directas al lector, en tono coloquial, humorístico o irónico, son frecuentes, principalmente, al final de las tradiciones como lo prueban “El marqués de la viga”, “El brazo negro del corregidor” y “El Señor de Huanca”, entre otras. Esta estrategia textual busca establecer una figura de autora en una relación horizontal con sus lectores y promover un efecto de oralidad. Este recurso también fue aprovechado por los novelistas, mediante apelaciones directas al lector o digresiones morales, abundantes en las primeras novelas,

A lo largo de toda la primera mitad del siglo XIX, Cuzco disputó con Lima la primacía política y simbólica en la construcción de la nación. Después de la consolidación del Estado guanero con Castilla, el conflicto se zanjó a favor de la capital. A través de la publicación de sus tradiciones, desde fines de la década de 1850, Palma contribuyó decisivamente a consolidar un proyecto nacional limeño criollo, que marginaba las historias regionales de la comunidad imaginada. En este marco, la escritura de las tradiciones de la autora de *Aves sin nido* tiene un rasgo político relevante: la disputa de las narraciones simbólicas nacionales.

Las tradiciones cuzqueñas deben leerse como una respuesta política a las tradiciones de Palma. A través de ellas, la escritora otorgó densidad histórica y cultural a su ciudad, le asignó un lugar relevante en el campo simbólico nacional y descentró las imágenes hegemónicas que giraban compulsivamente alrededor de Lima. Adicionalmente, detrás de la crítica sociopolítica al presente republicano dominado por políticos limeños, hay una reivindicación de la honestidad y la moralidad de los tiempos incaicos, que aparecen idealizados y reconstruidos desde los parámetros de Garcilaso, aunque este es pocas veces citado directamente. También se observa la representación del poder, lujo y esplendor de la ciudad virreinal cuzqueña, donde los españoles y los criollos son los grandes protagonistas, y los indios ocupan posiciones marginales. Esta política de la

representación parece deberse a la influencia textual de *Noticias Cronológicas de la Gran Ciudad del Cuzco*⁸³, (denominada al interior de las tradiciones cuzqueñas como *Crónica Historial*), de Diego Esquivel y Navia. Entre las figuras retóricas más empleadas en las tradiciones de Matto se encuentran la hipérbole, el símil y la metáfora. En varias ocasiones, estas figuras contribuyen a acentuar el carácter cómico o ridículo de una persona o institución que se está criticando o desvalorizando.

En la novela del periodo, estas figuras literarias (hipérbole, símil y metáfora) también fueron frecuentes, pero no abundaron. Salvo muy pocas excepciones, la dimensión verbal-retórica de las novelas no fue compleja ni elaborada estéticamente.

2.2.2.2. Leyendas: el código romántico y la sexualidad interétnica

Una de las formas narrativas más significativas del Romanticismo fue la leyenda, porque en ella se combinaban varios elementos centrales de ese horizonte estético: perspectiva orientada al pasado, romances amorosos, lenguaje poético, idealización y maniqueísmo de los personajes, sexualidad interétnica, entre otros.

En la tradición literaria del Perú decimonónico, hubo varios escritores que practicaron la leyenda romántica; otros escribieron novelas románticas ambientadas en el pasado, con características formales y temáticas muy semejantes a las leyendas. La mayoría eligió el tiempo de los incas y el de la conquista española para ubicar allí sus codificadas ficciones románticas. Dos ejes temáticos muy frecuentes y que a menudo se cruzan son los amores interétnicos (varón español o blanco y mujer inca o india) y un tesoro misterioso o enterrado.

Un temprano ejemplo de una narración que tiene como eje de la trama el amor no correspondido de una mujer indígena por un joven español durante el periodo de la conquista es la novela inconclusa *Coralay*⁸⁴ (1853) del poeta romántico Clemente Althaus. Posteriormente, Carolina Freyre publicó la leyenda “La hija del cacique”, en la cual narra los desventurados amores, en pleno siglo XVI, entre el portugués Diego Álvarez Correas y Paraguazú, una indígena brasileña; y la novela breve *Ccora*

⁸³ La obra circuló en diversos manuscritos desde fines del siglo XVIII. La primera edición fue preparada por Palma y publicada como de autor anónimo bajo el título de *Apuntes históricos del Perú. Noticias cronológicas del Cuzco* (Lima: Imprenta del Estado, 1902), pero fue muy descuidada ya que alteró pasajes, suprimió otros y no publicó el íntegro del texto. Diego Esquivel y Navia fue hijo natural y desempeñó diversos cargos en su dilatada carrera eclesiástica. Además, tuvo acceso directo a las actas del Cabildo Civil y a los documentos del Cabildo Eclesiástico, citados profusamente en su texto.

⁸⁴ Fue publicada en *La Ilustración. Periódico científico, moral, estético y religioso* entre abril y julio de 1853.

Campillana, que refiere a los amores de Pizarro y una princesa incaica; ambos textos se publicaron en la *Revista de Lima* en 1873.

Por su parte, Juana Manuela Gorriti inició su carrera literaria en Lima con *La Quena* (1851), novela de folletín que fuera publicada en *El Comercio*; parte de la trama de dicho texto alude a amores interétnicos y tesoros ocultos. Posteriormente, la escritora argentina publicó la leyenda “El postrer mandato”⁸⁵ (1876), que relata la forma como Atahualpa logró esconder su tesoro en una ciudad subterránea, bajo una montaña. El mismo año –nos informa Rocío Ferreira (2004, 90)– en *El Recreo* del Cuzco, la escritora argentina publica “El tesoro de los incas” en seis entregas. Dos años después, apareció “El chifle del indio”⁸⁶ (1878), denominada “leyenda andina”; ambientada en el siglo XIX, en ella se narra como una india enamorada entrega el secreto del tesoro incaico a un limeño codicioso, pero el padre y guardián los mata a los dos para preservar el lugar oculto.

En las tradiciones de Palma, el tópico del tesoro incaico escondido aparece asociado a personajes malignos y poderosos por sus pactos con el diablo: “Los tesoros de Catalina Huanca” (1876), “El alcalde de Paucarcolla” (1877) y “La laguna del diablo” (1883), entre otras. Finalmente, incluso en el teatro existen huellas de la influencia de los tópicos de la leyenda romántica, como en el drama histórico *Hima Súmac o el secreto de los incas* de la propia Clorinda, estrenado en Arequipa en 1884, y publicado en Lima en 1890.

De esta lista de autores y textos se puede deducir que, como parte de los procesos de construcción de sentido del pasado, los escritores románticos incrementaron el exotismo y la atracción por el mundo incaico mediante la difusión, en los textos narrativos, de la existencia de “tesoros enterrados” de los incas en suelo andino. Estos tesoros son un resto del poderío perdido y, simultáneamente, objeto de la codicia de los conquistadores. Este motivo se entrelaza con amores y uniones sexuales interétnicas.

En su tesis, Soledad Gelles formula con precisión esa doble dimensión para el caso de la obra de Clorinda:

[...] se apropia de la polarización de la representación melodramática y la rearticula, yuxtaponiendo, a nivel de enunciación, lo que la cultura quiere ver separado –sexo y

⁸⁵ Forma parte del libro *Panoramas de la vida. Colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*. Tomo I. Buenos Aires, 1876.

⁸⁶ Fue incluida en su libro *Misceláneas. Colección de leyendas, juicios, pensamientos, discursos, impresiones de viaje y descripciones americanas*. Buenos Aires, 1878.

capital–, haciendo un espectáculo de la imposibilidad de esa negociación, desde el género sexual, en la sociedad criolla (Gelles 2002, 104).

Más adelante, remarca que Matto responde a “la crisis producida por la mercantilización de la sociedad. En la ficción, esta mercantilización es causada por la mediación del dinero en efectivo” (110-111). El efecto es la interrupción de las relaciones paternalistas, configuradas imaginariamente como recíprocas (111). Por su parte, Rocío Ferreira (2004) analiza algunas leyendas y concluye que mediante la retórica del sentimentalismo se construye una visión del indio y, principalmente, de la mujer india, como sujetos dignos y capaces de acción, que ponen en evidencia la historia de dominio patriarcal y étnico en la región andina. Ferreira contrapone las figuras de la virtud, encarnadas en los indios y algunos mestizos, al poder represivo, la codicia y la traición, como marcas esenciales del varón blanco conquistador.

La mayoría de las leyendas de Matto instala sus historias en el pasado de la conquista y los primeros años de la colonia. Algunas se refieren a costumbres andinas del pasado, que se mantienen hasta el tiempo de la escritura, como “Malccoy”. En varias ocasiones, los protagonistas del romance son un blanco conquistador y una bella mujer india, que viven un amor imposible: la unión sexual no puede garantizar la reproducción social. Como ella misma declara en “Tahuana”:

[...] A cada paso se encuentran, en las leyendas peruanas, episodios de ternura sin límites; de amor llevado al heroísmo y al martirio de parte de las vírgenes hijas del Sol, a trueque de cruel materialismo, de codicia y de desdenes encarnados en algún hidalgo de capa y espada (Matto 2015, 165).

Una y otra vez se destaca la sinceridad y fidelidad del amor de la mujer andina, en oposición al mero deseo sexual del varón español, o a su interés por el oro y las riquezas enterradas. En la leyenda “Cchaska”, el objeto de deseo femenino es un mestizo, que presenta rasgos físicos europeos e incaicos. Estos cuerpos con rasgos occidentales despiertan el deseo de la mujer andina, patrón que se va a reproducir en muchas novelas del periodo.

Además de la exaltación del sentimiento amoroso en códigos melodramáticos en la configuración y el recorrido narrativo de los personajes femeninos, existe una dimensión mítica y maravillosa en las tramas de muchas leyendas, y una transformación de las historias orales de los propios indios a los códigos de la escritura. Por ejemplo, las leyendas explican el origen de determinadas peculiaridades geográficas, como en “Frailes” o “La peña del castigo”; refieren a la permanencia de prácticas y ritos andinos,

como la capacidad profética de los sabios andinos en “El oráculo del indio”; y establecen una apropiación de la historia oral mediante la mediación de la propia autora, que aparece representada como una persona que posee conocimiento del quechua y está presta a indagar y recolectar las historias maravillosas que se transmitían a través de las generaciones. De este modo, podemos constatar que las leyendas fueron más permeables que las novelas a las voces, tradiciones orales y costumbres del mundo andino. Sin duda, la novela fue un género discursivo que mantuvo mayor distancia con la cultura andina viva que los formatos narrativos breves, por eso, casi no hay protagonistas indios en las novelas del periodo estudiado.

Como en otros textos de Clorinda Matto, en sus leyendas establece una jerarquía ética entre los diferentes grupos: una supremacía moral de lo andino (representado principalmente en la figura de la mujer india) sobre lo blanco español: “Solo las mujeres de mi raza amamos así. ¿Qué significa el amor de las blancas que cambian una caricia por una joya? Ay, miserable comercio y nada más” (Matto 2015,186); “[...] las indias aman una sola vez y son fieles como el perro de largas lanas que siempre sigue las huellas de tu pie” (Matto 2015, 192). Esta crítica moral alcanzaba a las mujeres de su tiempo y se engarza con su condena al matrimonio por mero interés económico o voluntad de ascenso social. El narrador, en estas leyendas, se identifica plenamente con la visión de sus personajes femeninos e interviene controlando la lectura, juzgando y valorando las acciones de los personajes.

Aunque en las leyendas predomina el mundo andino, hay una de tema amazónico, “Un festín de los Ttampas⁸⁷”, donde se relata una ceremonia religiosa de carácter chamánico, pues el jefe de la tribu experimenta un viaje inducido por drogas locales para contactar con los “manes de los antepasados” y conseguir una visión sobre el futuro del grupo social. El texto ofrece un elemento para enmarcar espacialmente el relato: el río Santa Ana, en la selva baja de Cajamarca. La ambivalencia para denominar a los pobladores se expresa con fórmulas como “indios”, “muchedumbres bárbaras”; el narrador se refiere a la expresión de sus sentimientos mediante frases como “sonrisa salvaje”, “alegrías licenciosas” y “juramentos bárbaros”. Esta adjetivación contribuye con

⁸⁷ El nombre “Ttampa” refiere al grupo étnico campa. Günter Tessmann, etnógrafo alemán, sostiene que “(...) también se encuentra “tampa” aplicado como idéntico Campa. Es posible que la palabra “campa” alguna vez haya sido escuchada mal, entrando como “Tampa” en la literatura. “Tampa” significa en quechua “en desorden, confuso” (Tessmann 1999, 46) [agradezco esta referencia bibliográfica a Manuel Cornejo].

el sentido del texto pues esta tribu de indios selváticos no viste ropa, su cuerpo desnudo está pintado, y solamente el jefe porta algunos adornos que lo distinguen.

Por otro lado, el empleo de elementos del archivo orientalista sortea la dificultad de representación de esa alteridad radical. Asimismo, la popularidad de la novela francesa, como un código común con los lectores decimonónicos, se observa en esta cita: “todos llenos de alegría y entusiasmo atizaban el fuego donde debía hervir esa especie de hachís oriental del Conde de Montecristo” (Matto 2015, 176). En otra operación analógica semejante, se comparan los alucinógenos de la selva con el opio asiático: “tomó el narcótico divinizado que debe ser parecido al opio, pues quedó profundamente dormido, casi muerto” (176).

En esta representación de un rito cultural de carácter religioso, el narrador emplea también elementos comunes a sus lectores, como la autoridad suprema del jefe y el papel de auxiliar de la “esposa” en el rito. Estas estrategias consiguen un logrado equilibrio entre lo propio y lo ajeno, lo extraño y lo conocido, que convierten a “Un festín de los Ttampas” en una de las mejores leyendas de Matto, pues no hay explícita intervención moral del narrador dentro de la diégesis.

Esta leyenda posee equilibrio estructural, un lenguaje intenso y una trama bien dosificada. Esta es una de las primeras representaciones literarias del espacio selvático en nuestra tradición e incluso se adelanta, en el plano regional, a la muy conocida novela *Cumandá* (1879) del ecuatoriano Juan León Mera.

En general, la prosa de las leyendas de Matto es mucho más vivaz y flexible que la de las tradiciones; posee mayores recursos estilísticos (variedad en el periodo sintáctico, mejor manejo de los diálogos, pluralidad de voces y mayor movimiento interno de los personajes). Todo esto permite el diseño más profundo de personajes y una reconstrucción cabal de sus recorridos psicológicos, como en el caso de las protagonistas mujeres (Cusiccoillor, Cchaska, Sumaccsoncco, entre otras). Aunque, a veces, el intenso sentimentalismo, la adjetivación recargada y la abundancia de signos exclamativos atentan contra el dinamismo del texto. Este hiperbólico sentimentalismo de las leyendas reaparece también en varias de las primeras novelas andinas, como *Corolay* (1853), en las que la codificación sentimental asfixia el diseño de los personajes y sus acciones.

Para dar mayor verosimilitud al mundo representado, la escritora emplea diversas estrategias: representación de las formas de la cultura oral en la escritura (constantes alusiones al acto de narrar oralmente entre los personajes, mención a cantos y yaravíes),

personajes con dominio del quechua, descripción de los vestidos y las costumbres andinas, uso de nombres, palabras y topónimos quechuas.

La mayoría de los personajes se ubica en la juventud o en la vejez, de modo que el amor y la muerte son temas constantes. Además, la gama de sentimientos que configuran el accionar de los personajes es muy amplio: amor, celos, codicia, resignación, sufrimiento, arrepentimiento, entre otros. Finalmente, también se observa una clara correlación entre el paisaje atmosférico, el carácter y las emociones de los personajes. Por ejemplo: “En los climas fríos, cuya atmósfera está cargada de electricidad y el cielo cubierto de nubes densas que amenazan constantemente con la tormenta, se desarrollan aquellos caracteres cuya firmeza desafía al mundo, al demonio y la carne [...]” (Matto 2015, 238-239). En paralelo, en las novelas los personajes jóvenes ocupan el centro de la trama; amor y muerte son omnipresentes y, además, se despliega todo el archivo pasional, muchas veces, correlacionado con un determinismo geográfico, principalmente, en códigos positivistas.

Se puede observar, en varias de las leyendas, que Matto condena los abusos coloniales, pero también la discriminación y subordinación del indio en tiempos republicanos:

La quena que tocaba el peruano del Imperio, resonando con eco melancólico en el fondo de la cabaña, con el presentimiento de la esclavitud, es la misma que hoy llora en los pajonales y en la aridez de la puna, el eterno cautiverio del hijo de opulenta patria, y en cada nota parece escaparse un pedazo del alma sollozante del indio triste, convertido en acémila por el rigor de la suerte (Matto 2015, 217).

En la cita, hallamos varios elementos significativos muy comunes en la época: a) el predominio de la quena como signo metonímico de la cultura andina; b) la melancolía o tristeza esencial como rasgo inherente al indio; c) la contraposición entre las riquezas materiales del Perú en el periodo colonial y republicano, y la situación invariable de miseria del indio; y d) los procedimientos de deshumanización de la figura del indio.

La ideología de Clorinda Matto en su madurez, tal como se exhibe en sus numerosos editoriales de la revista *El Perú Ilustrado*, constituye una compleja amalgama de optimismo positivista y sentimiento nacionalista. Por una parte, un indianismo melodramático; por la otra, una visión racial sometida a los dogmas “científicos” de la época. Otro polo conflictivo es su crítica a los abusos de los sacerdotes y su defensa de un cristianismo moderado. Como ha demostrado Miguel Vargas (2009), la obra de nuestra autora constituye un sistema de negociación entre la escritora y los poderes fácticos y

simbólicos de su tiempo. Esta combinación de ideas ya se manifiesta explícitamente en algunas leyendas:

Si bien es cierto que el cautiverio ha hecho degenerar a la raza indígena, dejando caer denso velo sobre sus facultades intelectuales, que al presente parecen adormidas en la atonía, no menos verdad es la de que en sus épocas primaverales los indios dejan correr un tanto aquel funesto velo, y como quien vuelve a la alborada de la vida, se entregan a las fiestas tradicionales de sus mayores (Matto 2015, 221).

En la cita, se puede apreciar la premisa de la degeneración de la raza indígena, presunción cara a las ideas raciales de la época, pero también la confianza en el poder cultural de sus tradiciones.

A diferencia de Carolina Freyre, que establece el amor católico como requisito previo a la unión de dos amantes de comunidades étnicas diferentes, Clorinda Matto establece como condición el amor sincero; muchas veces, sus personajes femeninos aceptan encuentros sexuales con sus amantes por la fuerza de la pasión amorosa.

En síntesis, las leyendas conforman un tramado textual complejo y heterogéneo. Muchas de ellas exploran narrativamente el intercambio de amor por dinero, que era una manera cifrada de condenar los matrimonios del presente; constituyen una versión de la historia en códigos melodramáticos bajo el horizonte del Romanticismo, que devuelve el protagonismo al encuentro cultural de lo andino y lo occidental en el Cuzco; formalizan las tensiones entre dos culturas (mundo representado andino y forma discursiva occidental); emplean voces de la cultura quechua y sus explicaciones míticas y maravillosas; y, en un caso, se adentran en la representación del mundo selvático. Como se desprende de esta caracterización, la novela andina enfrentó estos mismos dilemas y construyó respuestas menos contundentes, pero más ambivalentes ante los mismos.

2.2.2.3. *Relatos: los caminos hacia la ficción y la modernidad*

Desde la perspectiva de las técnicas narrativas, este conjunto es el más complejo y moderno de la prosa narrativa de Matto. En varios relatos, el narrador no juzga ni valora lo ocurrido en la trama, sino que se limita a contar e ingresa, sin preámbulos, al universo ficcional. Aunque se mantiene la forma típica del narrador decimonónico, es decir, el omnisciente, los personajes adquieren mayor singularidad y autonomía. Se usan rupturas temporales, principalmente, la analepsis. El mundo representado es, mayoritariamente, el contemporáneo, la sociedad limeña y, en un caso, la bonaerense del XIX.

Clorinda Matto asumió que la forma narrativa del relato moderno o el cuento⁸⁸ eran las únicas formas posibles para representar la experiencia urbana de su tiempo. Los temas de estos relatos recorren los cambios en las costumbres sociales, las nuevas figuras de la modernización (médicos, fotógrafos), amores interclasistas, el alcoholismo, la sexualidad, la guerra con Chile y la irrupción de nuevos artefactos tecnológicos. A continuación, analizaremos someramente algunos de estos relatos.

El cuento “Amor de redondel” constituye, quizá, la primera historia de un migrante andino que triunfa plenamente en la capital. Es el relato de un mestizo andino, un torero, Francisco Ccolqque, quien decide viajar a Lima, configurada como una ciudad que fascina a todos por la combinación de placer y felicidad, de seriedad y frivolidad, que brinda. El personaje central triunfa en Acho por su valor y destreza, y es bautizado por el pueblo limeño como “Paco Plata” (nótese el proceso de aculturación que significa la pérdida del apellido quechua). Desde su primera faena, el torero queda prendado de una mujer, esta no le corresponde; por ello, decide inmolarse en la arena. Queda malherido, pero la amada, conmovida por lo ocurrido, decide aceptar sus pretensiones: “Paulita Laredo, de posición medianamente ventajosa, amó, en los umbrales de la muerte, al torero a quien despreciara en vida” (Matto 2015, 254). El desenlace prueba que la unión interclasista es posible y que el mestizo andino, en situaciones excepcionales, puede conquistar su objeto de deseo. En este texto, se manifiesta una imagen idealizada de Lima y angelical de la mujer limeña. Esta edulcorada representación cambiará dramáticamente de signo en pocos años, como se observa en la novela *Herencia*.

El relato “La vuelta del recluta” no posee una estructura narrativa regida por el conflicto entre personajes, pues el texto se construye a partir de un dibujo de Paulino Tirado que grafica el retorno de un soldado a su tierra y la devastación que encuentra. Clorinda Matto contempla el cuadro e imagina una historia que desemboca en la escena representada en el dibujo. Se trata del indio Huamán, recluta peruano en la guerra con Chile, quien vuelve después de cinco años a su terruño, en pos de su amada y el calor de su “choza”, pero solo halla destrucción y desolación. Esta historia singular representa metonímicamente las consecuencias de la derrota nacional: el indio aparece firmemente

⁸⁸ Estos relatos constituyen un eslabón clave en la historia del cuento moderno en el Perú, que obliga a repensar el proceso y a otorgarle un nuevo lugar en él a la escritora cuzqueña. En la genealogía tradicional se le ha asignado a Clemente Palma la fundación del género; en mi estudio preliminar de *Narrativa breve* de Clorinda Matto (Velázquez 2015b) dejo en evidencia que Matto escribió relatos y cuentos varios años antes, y que sus aportes formales y temáticos a la narración breve fueron claves en la transición de una literatura anclada en la educación y la moral a un campo literario moderno y autónomo.

asentado en su tierra (el palo de *lloque* refuerza esa conexión), pero su familia ha desaparecido. El desenlace solo ofrece para el personaje el consuelo religioso en la divinidad. Sin embargo, hay un subtexto ideológico: el indio, que ha peleado heroicamente y que ya no posee vínculos sociales propios, está calificado para integrarse al espacio nacional; esta estructura narrativa con ligeras variantes reaparecerá años después en su novela *Aves sin nido*. Finalmente, la intención patriótica del narrador se muestra en los mensajes sobre el cautiverio de Tacna y Arica, que revelan el compromiso de la autora con las propuestas revanchistas de González Prada.

La cámara fotográfica, uno de los inventos más relevantes del siglo XIX, fue difundida y comercializada mediante avisos de venta de las máquinas y de servicios de los estudios comerciales en la prensa peruana y latinoamericana. La fotografía corona el sueño ilustrado de la representación visual fidedigna de la naturaleza, la ciudad y el cuerpo humano. En las principales ciudades latinoamericanas, los estudios comerciales de fotografía (Cruces y Campa en México; Hermanos Courret en Lima y Witcomb en Buenos Aires) florecían alrededor de la producción de las tarjetas de visita (*carte de visite*), una convención codificada del rostro y del cuerpo humanos. En el cuento “¡Pálida!... ¡Pero es ella!”, Matto explora las posibilidades de la fotografía como una nueva forma de representación de la realidad y las relaciones sociales inéditas que crea. Esta problemática se imbrica en la trama con el de las ideas y prácticas espiritistas, que también habían ganado terreno en la Lima de esos años.

En el cuento de Clorinda, el personaje Aurelio logra tomar una fotografía del alma de su amada ya fallecida, lo que provoca su retorno al redil religioso ya que vuelve a creer en Dios. No se puede dejar de notar que hay un evidente afán por difundir el arte y la industria fotográficos entre los lectores, mencionándose en el mundo representado el Foto Club de Lima y las posibilidades científicas de esta innovación tecnológica. Esto podría estar relacionado con las actividades comerciales del editor de la revista, Peter Bacigalupi. En síntesis, la fotografía, elemento de la modernización tecnológica, queda ligada al progreso y a la ciencia (representada por las figuras de los médicos); pero cumple una ambigua función en la trama, ya que permite la reconciliación con la divinidad del protagonista. Estas estructuras narrativas, ideológicamente heterogéneas, formalizan la experiencia multitemporal de la narradora cuzqueña.

“El corsé” tiene la estructura de un artículo de costumbres con una clara función didáctica: modificar la afición entre las limeñas por esta prenda, que ratificaba el ejercicio de poder de la mirada masculina sobre el cuerpo femenino. El texto muestra los prejuicios

en la salud (daño al hígado y aliento fétido) validados por la autoridad de la ciencia, nuevamente representado por la figura del médico, en este caso, alemán. A diferencia de las leyendas, nótese que en este relato la unión sexual interétnica, mediada por el matrimonio, tiene un desenlace feliz entre el varón inglés y la bella criolla limeña.

El relato “En la hoyada” vuelve al tema de la guerra con Chile, específicamente a la resistencia andina liderada por Cáceres, pero combinada con la pasión amorosa. El joven soldado se salva porque conoce la lengua quechua y logra, finalmente, casarse con su prometida. En este relato se emplean ciertas imágenes asociadas al archivo tecnológico de la época y a la estética del naturalismo; veamos algunos ejemplos: “[...] complacíame en estudiar las variantes de su físico que, en la mujer, están sujetas al **termómetro de las impresiones morales**” (Matto 2015, 275); y “Los periódicos de la capital ejercen mágico influjo en provincias, y su **poder es eléctrico**. Allá hay gente que vive la vida de los periódicos, y lo que estos dicen es su credo y su tema” (Matto 2015, 279, la negrita es nuestra).

“Espíritu y materia” es un cuento alegórico, donde la subjetividad de la escritora se vuelca en vuelos líricos y en figuras abstractas que atraviesan la narración con claros visos modernistas. Este es el cuento más logrado estéticamente; ambientado en Buenos Aires, se formaliza una tensión irreductible entre el amor espiritual de ella y el amor físico de él. Las estridencias sentimentales y la adjetivación recargada han desaparecido; se ofrece un lenguaje poético que sugiere y no muestra directamente; por ello, obliga al lector a completar los sentidos. Este cuento es la soberbia culminación de años de escritura en el género narrativo breve.

No es casualidad que muchos de estos relatos y cuentos tengan subtítulos como “A modo de novela”, “Novela homeopática”, “Entre historia y novela”, “Historia que parece novela”, pues esto indica la conciencia de Matto de escribir relatos plenamente ficcionales y modernos; por ello, la reiteración del término “novela”, que debe entenderse como historia ficcional y no como una narración extensa. Esta pluralidad y ambivalencia en los términos también se observa en los títulos de las novelas andinas.

El devenir de Clorinda Matto por las formas románticas de la narrativa breve revela las variadas líneas político-culturales que confluyen en su apropiación y recreación de un pasado histórico; su prosa narrativa se alimentó de fuentes históricas, pero simultáneamente contribuyó a forjar una visión histórica popular de episodios menores, más cotidianos y cercanos a todo lector. Por otra parte, el empleo sistemático de códigos melodramáticos sirve para referir a escenas fundacionales míticas que codifican urgentes

críticas al orden patriarcal presente desde la afectación emotiva del lector; un torbellino de pasiones (deseo sexual, codicia, venganza) situadas en un espacio tiempo lejano, pero que interpelan directamente al lector. Por último, se observa la irrupción de un discurso meramente ficcional desvinculado de la historia y asociado a los dilemas de las ciudades contemporáneas.

Los novelistas del siglo XIX enfrentaron desafíos semejantes: la conversión de la historia y sus grandes acontecimientos (Conquista e Independencia) en episodios menores y privados que se inscribían en un relato nacional constitutivo, el empleo del modo melodramático para interpelar cabalmente a los lectores y ofrecerles una religación moral, el uso gradual de la fuerza de la ficción para imaginar nuevas relaciones sociales y trayectorias de vida. Así como la pérdida de relevancia de los elementos pedagógico-morales en la narrativa breve fue un largo proceso que culminó en una nueva comprensión de la potencia de la ficción, en la novela ocurrió algo muy semejante, pues la ficción gradualmente adquirió mayor autonomía y se fue distanciando de la verdad histórica y de la voluntad pedagógica, pero no de las políticas morales.

Por último, un nudo cultural irresoluto fue la presencia de la oralidad, perteneciente al mundo indígena, que en el formato breve de las leyendas y tradiciones podía conservar parcialmente su fuerza cultural, pero que en la escritura de las novelas tendía a ser distorsionada, subrepresentada o asimilada explícitamente a otros códigos, pues era percibida mayoritariamente como un resto primitivo y bárbaro que podía socavar el formato novela.

Capítulo tres

Lectoescritura, cuerpo, deseo y ciencia representados en las novelas

En este capítulo, dividido en tres secciones, emprendaremos el análisis de los conceptos de lectura y cuerpo en un amplio conjunto de novelas andinas publicadas entre 1840 y 1905. Estos dos conceptos poseen varias facetas que destacaremos, como lectura sentimental, lectura patriótica, sonidos descontrolados; o cuerpos enfermos, vidas degeneradas y cuerpos peligrosos. Además, lectura se asocia con memoria, y cuerpo se vincula directamente con sexualidad y ciencia: todas estas otras categorías también serán incorporadas en el análisis.

El conjunto de novelas que conforman nuestro *corpus* textual se ha seleccionado bajo tres criterios: a) relevancia de las categorías de nuestro enfoque teórico-crítico en la producción de significados del texto; b) ejemplos de más de un campo novelístico nacional en todos los niveles de análisis; c) muestras de diversos horizontes estéticos (romanticismo, realismo y naturalismo) dentro del periodo elegido. Se ha optado por una interpretación en los marcos del *close reading*, una lectura minuciosa y ceñida al texto para recuperar cabalmente las dinámicas ideológicas del lenguaje y los vínculos con las sociedades representadas: un esfuerzo hermenéutico por reconstruir las experiencias de lectura y las afectaciones corporales que estas novelas provocaron en sus primigenios lectores.

3.1. Lágrimas, fuego y sonidos: las biotecnologías de la lectoescritura y los iletrados

El historiador y crítico literario boliviano Gabriel René-Moreno relata un acto de lectura propio, que adquiere un carácter ejemplar para comprender la poética hegemónica de la experiencia literaria en gran parte del siglo XIX andino. Él demuestra en sus artículos una actitud contraria y hasta burlona respecto de los libros que reúnen las denominadas “guirnaldas”, textos de carácter elegíaco que se escriben por la muerte de algún personaje destacado en la sociedad⁸⁹. Sin embargo,

⁸⁹ Antes de reunirse en libros, las “guirnaldas” constituían discursos orales, oraciones fúnebres que se regían por una antigua codificación retórica. En la región andina, estos productos de la oratoria formaban parte del ritual de la muerte desde el periodo colonial.

las guirnalas se vengan entonces de las burlas del lector castigándole justamente en el cuerpo y en el alma. Al tocar con ciertos pasajes, un estremecimiento general se apodera de nosotros, un frío sube de las extremidades hacia la cabeza, brasas de fuego queman los ojos ¡cosa extraña! Hasta humedecerlos y la página de la guirnalda se nubla y se oscurece por unos momentos. Es que la naturaleza humana acaba de ser contagiada por la emoción de la naturaleza humana. ¡Eficacia admirable de las formas que aciertan a reflejar la verdad del sentimiento! Cuántas veces uno vuelve con intención o por descuido, a pasar la vista por los mencionados pasajes, otras tantas el fenómeno fisiológico se produce y el corazón se conmueve por el dolor (Vázquez-Machicado 1955-1956, 62).

El testimonio es excepcional, pues se describe con detalle y precisión la afectación corporal y espiritual producida por la lectura. Los presupuestos de este fenómeno son los siguientes: a) la continuidad conceptual entre el imaginario mundo representado y el espacio/tiempo del lector, y b) la posibilidad de la identificación plena con el campo sentimental de otro, en tanto encuentro y comunicación desde la propia condición humana. Si la representación discursiva, literaria o no, posee la fuerza y eficacia para desplegar estos presupuestos, el cuerpo del lector se verá invadido por esas “brasas de fuego” que se convertirán indefectiblemente en lágrimas. Esta afectación corporal no es solo física y externa, sino que se encuentra ligada a los órganos internos del cuerpo (el dolor que conmueve al corazón). El texto leído atraviesa el cuerpo del lector y desencadena una serie de respuestas sensoriales (la más común, la secreción lacrimógena) que instalan la interioridad afectada en la exterioridad del mundo. Este es el modelo hegemónico de la lectura en la región andina durante gran parte del siglo XIX. Modelo que se inscribe en un proceso internacional de secularización y democratización de la lectura y de la emergencia de una nueva figura de lector: solitario, silencioso y sensible.

Esta forma de leer fue experimentada principalmente por los varones y mujeres criollos, alfabetizados e instalados en las redes de la cultura de lo escrito; es decir, por una minoría social que se encontraba ligada al poder sociocultural y a las élites políticas que administraban el incipiente Estado. Las novelas de Perú, Ecuador y Bolivia están pobladas de escenas de acto de lectura que legitiman y difunden el modelo hegemónico, pero también muestran sus fisuras y la supervivencia de otras formas de leer (colectivas y compartidas). Sin embargo, la amplia mayoría de los habitantes de esas sociedades pertenecía al campo de los iletrados, sujetos definidos por el uso de la palabra mediante formas no codificadas por el mundo letrado y agentes de otras manifestaciones acústicas que desestabilizaban la simbolización criolla. En las tres secciones que siguen se estudiará este conflicto y las formas de representación de la lectura, tanto en su vertiente sentimental como patriótica, en un conjunto de novelas andinas.

3.1.1. Las lágrimas de la lectura sentimental: el placer de la simpatía y los usos de la compasión

El horizonte romántico consagró una nueva y más democrática escena de lectura: ya no se trata de contemplar admirado o extasiado la perfección formal o moral de un texto literario desde competencias privilegiadas, sino vivir la generalizada experiencia de interactuar con una subjetividad ajena que nos ayude a comprender mejor la nuestra y sus relaciones con el mundo. Esta lectura sentimental fue configurada, principalmente, mediante la extensiva difusión de novelas en todo el mundo y constituyó la forma hegemónica de decodificación literaria durante gran parte del siglo XIX. Esta forma de leer presupone una potencial identificación entre el lector y el personaje, una relación especular afectiva intensa, definida por la simpatía, un sentir con el otro (identificación sentimental horizontal plena). Un modo específico de la simpatía, muy recorrido por la novela decimonónica, es la compasión: una afectación basada en el sufrimiento conjunto y que, en la mayoría de los casos, presupone una diferencia sociocultural entre los dos polos de la comunicación afectiva. Tanto en la simpatía como en la compasión hay un efecto performativo de la lectura, pues se comparten afectos con otro. Las lágrimas y los estremecimientos corporales son los signos visibles de estos reconocimientos que se desplazan desde la interioridad psicológica hasta la materialidad externa del cuerpo. La lectura sentimental no solamente se enseña y difunde por la circulación de las propias novelas, sino que estas se encargan de ratificar su imperio mediante actos de lectura representados al interior de la trama⁹⁰.

Un ejemplo extremo se encuentra en un episodio de la novela *Frankenstein* (1818) de Mary W. Shelley, escena capital para calibrar el poder de la lectura en la constitución de una vida. El ser artificial, el monstruo al que el conocimiento científico-médico y la tecnología de la electricidad han permitido dotar de vida lee por primera vez. Los tres libros son *El paraíso perdido* de Milton, un volumen de las *vidas paralelas* de Plutarco y *Las desventuras del joven Werther* de Goethe. Un poema, un tratado moral y una novela, que como testimonia el propio lector, “they produced in me an infinity of new images and feelings, that sometimes raised me to ecstasy, but more frequently sunk me into the lowest

⁹⁰ Aun si se elige solamente de las novelas canónicas europeas, podemos mencionar un amplio arco de estas escenas de lectura: *Las desventuras del joven Werther* (1774) de Goethe, cuando el héroe y Lotte leen a Ossian y lloran juntos; *Paul et Virginie* (1788) de Bernardin de Saint-Pierre, donde Paul lee novelas licenciosas europeas que amenazan su futuro; *La abadía de Northanger* (1817) de Jane Austen, donde el personaje Catherine es una lectora apasionada de novelas góticas; *Madame Bovary* (1856) que presenta la mala lectura del personaje de las novelas románticas, entre otras.

dejection” (Shelley 1982, 123). La lectura contribuye a la creación de un campo íntimo propio que puede alcanzar lo sublime o hundirse en las simas de la desesperación. De los tres textos, el protagonista destaca el efecto de la novela: “I found in it a never-ending source of speculation and astonishment” (123); más adelante: “I inclined towards the opinión of the hero, whose extinction I wept, without precisely understanding it” (124). Esta imagen del monstruo, del hombre artificial, llorando por la muerte de un personaje de papel constituye un punto culminante de la hegemonía de la lectura sentimental. Dado que la modelización puede alcanzar a una figura instalada en los límites de la humanidad, la *hybris* de la lectura sentimental ha alcanzado su punto más alto.

Finalmente, los procesos de identificación entre el lector y el personaje son narrados por la abominable creación de Víctor Frankenstein de este modo: “As I read, however, I applied much personally to my own feelings and condition. I found myself similar, yet at the same time strangely unlike to the beings concerning whom I read, and to whose conversation I was listener” (Shelley 1982, 124). La comparación entre la experiencia del lector con el mundo ofrecido por la novela puede producir identificación y diferencia, o eventualmente rechazo. No importa la respuesta psicológica, sino la convergencia de los campos afectivos del personaje con el lector: si en esta novela particular, hasta un monstruo puede vivir estos procesos es porque los autores y lectores de la época consideraban esta experiencia universal. En síntesis, la experiencia literaria no radicaba en la naturaleza intrínseca del texto, sino en la forma como este afectaba sensorialmente el cuerpo del lector, como explica Littau (2008, 114): “dentro o fuera de la ficción, la lectura en la era del sentimentalismo implicaba leer con sensibilidad, en el nivel emocional y en el fisiológico también”.

Por último, hay que resaltar que estas lecturas del monstruo ya expresan las dos formas hegemónicas, la sentimental y la patriótica, y sus efectos diferenciados en la esfera privada y pública. La novela de Goethe y el texto de Plutarco afectan dimensiones diferentes del lector: en una unidad de tiempo concentrada se narra en la novela de Shelley el mismo tránsito que relata Rousseau en su autobiografía al pasar de las novelas de su madre a los libros de historia de su padre, de la lectura de entretenimiento a la lectura seria.

En el campo latinoamericano, este problema no ha pasado desapercibido. Susana Zanetti (2002, 14) analizó las huellas de la cultura de lo impreso y la ficcionalización del acto de lectura en cartas, novelas y autobiografías del siglo XIX en la región latinoamericana, como una privilegiada vía para comprender la formalización y

disciplinamiento de los lectores y observar el funcionamiento de los horizontes socioculturales y morales que dotan de sentido al acto de leer en un periodo determinado. La crítica establece que “las novelas iban articulando tipologías, inducían lógicas de lectura, diseñaban lectores ideales, alentaban la lectura placentera o afinaban los resortes del didactismo en procura de dirigir las conductas públicas y privadas” (108). Respecto de la famosa escena de lectura de la novela *Atala* de Chateaubriand en *María*, sostiene que esta se halla desmarcada tanto de los significantes del entretenimiento como de los de la virtud católica y, por eso, promueve una lectura en el ámbito privado moderna y libre (192). Además, esta escena mediante intertextualidades se inscribe en la perspectiva nostálgica de la novela y en la recuperación de las pérdidas del amor y del espacio social de la casa hacienda (200-204).

Por otro lado, Fernando Unzueta (2005, 131) postula que las novelas del siglo XIX introducen un cambio radical “en las prácticas culturales, de publicación, de lectura y de escritura de la época, y suministran una identificación más íntima entre el lector y los personajes, el público y la nación”; esto en consonancia con una apertura de “escenas de la lectura” en América Latina en diversos materiales impresos. En síntesis, las novelas se abren a nuevos públicos e invitan a nuevas formas de lectura (145).

Tres críticos han estudiado la construcción social y las prácticas de la lectura en espacios nacionales. Juan Poblete (2003) ha demostrado el papel de mediación que tenían las novelas nacionales publicadas en la prensa chilena entre los dos modelos de lectura tradicionales: el femenino asociado a las novelas de entretenimiento y el masculino, propio de la lectura productiva de los clásicos. Por su parte, Graciela Batticuore (2005) ha estudiado desde la historia cultural y las políticas de las representaciones las diversas figuras de autoría femenina en la Argentina de 1830-1870. Adicionalmente, reconstruye la imagen de la mujer lectora romántica y sus transformaciones hacia la escritora profesional finisecular, mediante las disputas públicas y privadas por el lugar y el papel de la mujer en los circuitos cada vez más seculares y modernos de la cultura de lo escrito. Por último, Paulette Silva (2007) ha estudiado el caso venezolano de entresiglos y demostrado cómo se articulan diversos tipos de lectura; ella postula que la omnipresente figura de la lectora constituye la “representación de los nuevos sectores que se incorporan al circuito de los impresos y a nuevas prácticas sociales, es decir, (...) imagen que permite condensar los peligros que podrían traer los cambios producidos por la democratización de la lectura” (202-203).

Salvo algunas someras menciones de Zannetti, no ha habido mayores investigaciones sobre el acto de ficcionalización de la lectura en la región centroandina. Durante el periodo estudiado, la lectura sentimental de cartas amorosas, poemas y de novelas fue adquiriendo centralidad en la trama de las novelas y en la configuración de los personajes, principalmente, femeninos. Sin embargo, durante el entresiglo, la hegemonía de la función estética en la experiencia literaria produjo una valoración de carácter negativo de la lectura sentimental, pues esta se concibió como una práctica social degradada, propia de los códigos de la novela popular y de sujetos populares. Asimismo, desde los códigos de sociabilidad de la triunfante burguesía cualquier pérdida de control sobre el cuerpo era valorada negativamente.

En esta sección, se estudia la representación novelística de los actos de lectura sentimental, como forma de afectación sensorial en clave amorosa y los usos de la compasión para la representación de la alteridad y la desigualdad sociales; pero también las marcas que prueban la declinación y desvalorización de esta forma de lectura a finales del siglo XIX. El análisis de la lectura sentimental y sus estrategias se realizará sobre las siguientes novelas: *El padre Horán. Escenas de la vida del Cuzco* (1848), *Teresa la limeña. (Páginas de la vida de una peruana)* (1868), *El mulato Plácido o el poeta mártir* (1875), *Sin esperanza* (1891). Los usos de la compasión se estudiarán en diarios y breves pasajes de novelas de los tres países: *Los amigos de Elena. Diez años antes* (1874), *Los hombres de bien* (1874), *El mulato Plácido* (1875) y *Cumandá o un drama entre salvajes* (1879). Finalmente, la declinación de este modelo de lectura se probará mediante diversos textos narrativos del campo literario peruano de fines del XIX e inicios del XX.

La novela de folletín *El padre Horán* del cuzqueño Narciso Aréstegui ofrece una perspectiva andina de las guerras de independencia y de las promesas incumplidas de la república. El mundo representado es la ciudad del Cuzco en el año de 1836, y en pleno proyecto confederado de Santa Cruz. Se representa a una sociedad tradicional con un fuerte influjo de la Iglesia sobre las vidas privadas y las formas de sociabilidad; entre los varios relatos que se entrelazan, el eje de la trama es el intento de seducción y posterior asesinato de una adolescente criolla por un cura.

Teresa la limeña de la colombiana Soledad Acosta de Samper relata la formación sentimental de la heroína y el resquebrajamiento de sus ilusiones románticas en la sociedad limeña. Ella es obligada a casarse con alguien que no ama y, finalmente, ya viuda no logra establecer un vínculo perdurable con el hombre que ama. Por otra parte,

el texto constituye una celebración de la mujer culta, virtuosa y cosmopolita, y un alegato moral contra las costumbres y el tipo social de la mujer limeña intrigante y arribista.

La novela romántico-sentimental *El mulato Plácido* del boliviano Joaquín Lemoine transcurre en Cuba en un periodo de sublevaciones de los negros esclavos y conspiraciones por la independencia nacional. En ella confluye la trama amorosa y la política; el ámbito doméstico y el público articulados conflictivamente por el protagonista. Es una novela atípica en la serie andina, tanto por su mundo representado como por la centralidad que adquiere el protagonista afrodescendiente.

Cumandá de Juan León Mera, novela indianista de fuerte cuño romántico, se ha convertido en la novela emblemática de la literatura decimonónica ecuatoriana. Se trata de una historia amorosa ambientada en la selva de Ecuador, Carlos (criollo) y Cumandá (indígena) se aman, pero ellos no pueden culminar su amor porque se descubre que son hermanos. Por otro lado, los tópicos habituales del romanticismo, amor y Naturaleza, aparecen profundamente entremezclados con el discurso religioso. El trágico desenlace implica la muerte de la joven heroína.

El boliviano Santiago Vaca Guzmán publica en Buenos Aires *Sin esperanza*, una historia de amor imposible entre Luisa, una joven casada y un cura bueno, hermoso y culto. El espacio está formado por zonas rurales aisladas en las que imperan los caciques locales con poderes ilimitados. Además, aparece la figura del delincuente como extranjero y criminal oculto. El desenlace ofrece la muerte de la joven y el triunfo de los personajes que encarnan el mal.

Las primeras formas de la lectura sentimental representadas en las novelas andinas giran alrededor de cartas amorosas. La voz del autor de la carta se encarga de mostrarnos las marcas de la otra voz; se crea así una presencia de la ausencia que posibilita el carácter dialógico y siempre inconcluso de la comunicación epistolar. Una carta es un fragmento de un discurso que se orienta siempre al futuro, pero que no tiene sentido sin una experiencia en el pasado (un acto de reconocimiento recíproco entre los dos sujetos que se comunican). Entre los muchos aspectos retóricos que caracterizan a toda carta, hay dos principales: a) la construcción de la validación o de la autenticidad de lo expresado, es decir, la construcción de un régimen de verdad; y b) la formalización de una subjetividad (la del enunciador) que proviene de los campos de la privacidad: ora en sentimientos, ora en ideas.

Un ejemplo cabal es lo que ocurre en el mundo representado de la novela de folletín *El padre Horán*, una de las primeras manifestaciones novelísticas en la región

andina. Los dos personajes femeninos principales, Angélica y Doloritas, reciben cartas de personajes varones a lo largo de la trama narrativa. La lectura de las cartas es diferente a la de los libros religiosos, que aparece frecuentemente representada; una carta es un texto que las interpela directamente y las estremece de placer o de miedo: una experiencia concentrada e intensa que reafirma su subjetividad. La primera carta de amor de Wenceslao que recibe Doloritas genera que a ella le tiemblen las manos mientras la lee y luego llora de ternura y amor por el joven que ha manifestado su deseo amoroso mediante la escritura; ella está profundamente conmovida y guarda la carta en su seno durante varios días, después, vuelve a leerla conjuntamente con su mejor amiga (Aréstegui 1970, II: 6-10). El narrador remarca que la lectura de la carta ha motivado un amor inocente y sublime, que conserva la entera virginidad de los pensamientos de la lectora enamorada. Estos marcos de interpretación del narrador revelan la fuerza del *decorum*, lo moralmente enunciable corre peligro porque se ve socavado por la intensidad afectiva y la dinámica corporal que genera el billete amoroso entre las lectoras.

Por otra parte, el intercambio epistolar posee una dosis de misterio y aventura que remite al universo cultural de la novela. Esta nueva alusión autorreferencial puede observarse en el intercambio epistolar entre la protagonista y su amor ideal en *Teresa la limeña* de Soledad Acosta de Samper. Ambos se comunican mediante cartas que intercambian desde una pieza con rejas a la calle. “El espíritu de aventura y el romanticismo que hacía el fondo de aquel, se había exaltado en Teresa, y las misivas misteriosas y el aspecto novelesco que habían tomado sus relaciones con Roberto la interesaba y llenaba de encanto” (Acosta 2006,165). Un personaje de novela que se regocija del espíritu novelesco de sus comunicaciones amorosas constituye una vuelta de tuerca más de la novela dentro de la novela. Cabe destacar que no faltaron burlas y críticas entre los escritores a este imperio de la carta para expresar los sentimientos amorosos⁹¹.

En *El mulato Plácido*, el héroe afrodescendiente con ideas abolicionistas es también un delicado poeta romántico. En un episodio, él envía flores con una declaración amorosa y poemas a Berta, la adolescente blanca, que constituye su imposible objeto de

⁹¹ Desde una perspectiva cómico-satírica, Manuel Atanasio Fuentes se burla de la extendida práctica de intercambiar cartas amorosas en la ciudad de Lima, “Cierta ciudadana que cortó pajitas con su adorado tormento a quien, en tiempos dulces, había escrito algunas cartas, se las mandó pedir mediante este billete: “Señor mío: Como entre nosotros no debe ya haber nada, suplico a U. que me devuelva mis fragilidades literarias” (Fuentes 1866, II: 363). En este pasaje se desacraliza la experiencia del intercambio epistolar amoroso. Lo irónico es que vuelva a emplear un medio escrito para comunicarse. Finalmente, “fragilidades literarias” alude simultáneamente a códigos retóricos degradados y al mundo emotivo del amante siempre próximo a quebrarse.

deseo. Esta comunicación dual (lenguaje de las flores y epístola amorosa) trastorna a la mujer, ella pierde el sosiego porque por primera vez se siente amada, vuelve a leer la carta una y otra vez e imagina tanto el rostro como el alma de su desconocido amante (Lemoine 1875, 129); las palabras amorosas no solo provienen de la intimidad del sujeto, sino que potencialmente traslucen su identidad física y espiritual.

La experiencia amorosa del personaje femenino se enciende por estas cartas que lee varias veces y la estremecen de placer; de este modo se construye un modelo para los lectores y principalmente para las lectoras no solo en el horizonte romántico, sino también en el realista⁹². Posteriormente, ocurre un encuentro en el que el amante poeta sin revelar su identidad, jura amor al pie de la ventana del cuarto de la amada, pero ella reclama saber de quién se trata. Finalmente, Berta lee un poema patriótico de carácter político en el diario, este texto celebra el compromiso de luchar contra la esclavitud y está firmado por el poeta Plácido, el mismo autor de las cartas. La ficción legitima la lectura de la prensa por la mujer, pero la reconduce hacia el ámbito de lo doméstico privado. Así, “el corazón de esa mujer latía con violencia, temblaba tal vez al son de un recuerdo, al descubrir que el patriota autor de esos versos era también el amante apasionado” (145).

En *El Padre Horán*, el personaje de la mujer lectora de novelas o de la prensa no aparece todavía. Los personajes femeninos leen textos religiosos o cartas de amor. Sin embargo, en ambos casos, los personajes femeninos son meras destinatarias de textos escritos por los varones depositarios del saber religioso o de actores legitimados para enamorarlas. Su trato con la palabra escrita parece conducir las siempre a la de receptoras pasivas en esta novela de folletín. En consecuencia, la mujer que lee esa novela en la parte inferior de *El Comercio* en agosto de 1848 bajo el nublado cielo limeño encuentra que su novedosa práctica social paradójicamente no posee modelos legitimados en la propia ficción. Sin duda, la práctica social de la lectura y la relación con la novela de folletín está más avanzada que el texto atrapado en representaciones tradicionales de la lectura femenina. La modernización social de la distribución y consumo del novedoso bien cultural se estrella contra la insuficiente modernidad de la representación de la mujer en el texto. En este caso, el tiempo de la novela está más atrás que el tiempo de la lectura de la novela.

⁹² En la novela *A la Costa* (1903) del ecuatoriano Luis A. Martínez, un personaje femenino guarda en su pecho dos cartas “encendidas y apasionadas (...) y antes de acostarse las leía íntegras, queriendo adivinar en cada una de las letras, la sensación que experimentó el amado al escribirlas” (1946, 69).

Veinte años después, las cosas cambian dramáticamente en este punto, en *Teresa la limeña* de Soledad Acosta Samper se representan personajes femeninos que leen novelas y que viajan frecuentemente por el mundo: estas constituían figuras articuladas a una modernización social y a una experiencia cosmopolita que superaba largamente la experiencia de las propias lectoras: el tiempo de la novela se instala más adelante que el tiempo de su lectura.

En este texto se representa una red de ciudades articuladas por el devenir de los personajes: Lima, Guayaquil, Santiago de Chile, New York y París. Los personajes principales se encuentran inscritos en redes mundiales de circulación social y cultural. Esta experiencia moderna no es decisiva en el momento de la conformación de las identidades de los personajes femeninos, pues estos se encuentran regidos, en casi todos los casos, por una ideología conservadora-religiosa con un ideal del amor y la domesticidad tradicionales. De este modo, el personaje Teresa construye su identidad y su visión del mundo a partir de sus lecturas, y el texto ofrece varios episodios en que estas se estrellan contra su experiencia en la realidad social.

Desde el inicio de la novela, el narrador quiere remarcar la educación privilegiada de su heroína y su trato familiar con libros. La protagonista, cuando adolescente, “leía con encanto las de Racine y Corneille y algunos volúmenes de las novelas de Mademoiselle de Scudéry y Madame Lafayette, pero Lamartine fue su autor favorito” (Acosta 2006, 69). La filiación de todas las referencias es harto reveladora de la omnipresencia cultural francesa en los imaginarios andinos, y la inclusión de mujeres novelistas expresa la voluntad de afirmar la propia práctica escritural de la autora colombiana. Asimismo, es interesante constatar como las lecturas neoclásicas canónicas desembocan en esta ruta de libros propios de la línea sentimental del romanticismo, en la construcción de una subjetividad sensible fascinada por lo sublime.

Este joven lectora, ardiente y entusiasta, expresa abiertamente el deseo de vivir la vida como un personaje de novela entre héroes y aventuras porque valora los episodios de las novelas como peripecias de una vida soñada. Así se instaura al interior del texto, la imitación de la novela por la vida. El narrador advierte el peligro: las visiones equívocas de la condición humana y de la sociedad provienen de lecturas románticas y causarán un terrible desengaño posterior entre las jóvenes lectoras. Sin duda que la lectora romántica, como el personaje Teresa, “esperaba verse rodeada de héroes y encontrar una novela en el corazón de cada persona, con quien trataba” (78); esta expectativa se revelará falsa y acarreará un terrible desencuentro entre su visión idealizada y su experiencia concreta.

Por otra parte, la lectura de novelas posee inmensos peligros ya que la representación de la sexualidad siempre ronda entre sus páginas. En la novela de Acosta, hay un personaje que se presenta como auxiliar de la heroína, pero, finalmente, será su antagonista y contribuirá decisivamente para que Teresa no alcance la felicidad con su amado Roberto. Este personaje femenino de nombre Rosa despliega una trayectoria moral sinuosa, chismosa, intrigante y arribista: ella es la encarnación del mal limeño.

En una acertada interpretación de los dos personajes femeninos, Mónica Cárdenas (2015) plantea que las lecturas y el carácter de Teresa están marcados por lo sublime; en tanto, los de Rosita, por lo grotesco. Además, en su análisis, la crítica subraya el antagonismo entre ambas sensibilidades románticas que se explica por sus libros preferidos y su herencia familiar.

Una escena fundamental de la novela trazará no solo un doloroso aprendizaje de la dinámica amorosa social que la ideología de la heroína le impedía ver, sino la disyunción antagónica de la moral de ambos personajes femeninos. Teresa se sorprende porque Rosita le cuenta que había leído todas las novelas francesas que habían caído en su mano, sin reparar en la naturaleza moral de los textos; la limeña frecuente, para escándalo de la heroína, a Dumas, Sue, Soulié y Pablo de Kock (Acosta 2006, 82-83). No se trata de una condena a la novela francesa en general, sino a cierto grupo de novelas que combina un tratamiento más desenfadado del cuerpo y de la sexualidad y el éxito comercial. Después, Rosa obliga a la heroína a leer un capítulo de alguna de sus novelas favoritas y esta reacciona violentamente: “indignada, había tirado el libro con desdén” (83). Arrojar al suelo la novela peligrosa es alejar el pecado representado en la ficción, es interrumpir una escena de lectura pues esta trasgrede los cauces del *decorum* en razón de una *imitatio* no-idealizada de escenas amorosas; efectivamente, se observa un control del imaginario del acto de lectura ficcional.

La narración traza con precisión el antagonismo: una concepción integral del amor que incluye el cuerpo y la sexualidad, y un amor idealizado que busca una fusión de espíritus en conjunción. Esta dicotomía artificial se sustenta en las novelas leídas, que modelan la forma de comprensión de la relación amorosa. El personaje Rosa la acusa de que solo le llaman la atención sus “Lamartines, Esproncedas y Zorrillas con su romanticismo mentiroso” (83). Efectivamente, la lectora de los picantes folletines franceses conoce plenamente la dimensión física del amor; ella ha roto el velo de la ilusión romántica y, por ello, condena las lecturas de Teresa. Después, Rosa le explica a ella cuáles son los verdaderos motores de la conducta humana. Sus lecturas le han permitido

comprender cómo funciona cabalmente la sociedad y el relevante papel del sexo y el dinero en el orden burgués. Este aprendizaje no deja indemne a la heroína, “(...) y cuando aquella se retiró a su casa iba como aturdida y llena de tristeza con la pintura de las intrigas, ridiculez y vaciedad que reinaban en medio de aquella sociedad que parecía tan amable y franca” (86). Tras este desgarramiento de su velo ideológico, la protagonista ha abierto los ojos sobre el verdadero carácter de la ciudad de Lima.

Por otra parte, el desafío de las novelas románticas y su apuesta decidida por el amor como condición indispensable del matrimonio constituyen una acusación contra la propia Teresa, quien se casó sin amor. Finalmente, las novelas actúan dentro del mundo representado como un filtro que ofrece una reflexión cultural sobre el amor mediante citas de escritores franceses como Musset o Girardin, aunque la heroína se identifica plenamente con una posición más tradicional, como la de Saint-Evremond, una visión del amor que desvaloriza el placer corpóreo frente a los primeros sufrimientos espirituales, dentro de la línea ideológica católica.

La lectura sentimental posee como figura privilegiada a la joven lectora. Esta forma de leer, generalmente solitaria y en silencio, se despliega mayoritariamente en un espacio doméstico. En *El mulato Plácido* de Lemoine se encuentra una interesante variación, pues la madre y la hija están en una habitación de la rica casa en el que la menor lee. En este espacio doméstico y femenino, abundan los libros propios de la literatura sentimental europea “(...) el *Werther* de Goethe, *Pablo y Virginia*, de Saint-Pierre, *Atala* y los *Mártires* de Chateaubriand estaban desparramados ya sobre una mesa, sobre un diván o sobre una máquina de costura” (Lemoine 1875, 21). La heroína de esta novela es una adolescente que aparece leyendo un libro; el narrador describe con precisión y detalle los estragos de la lectura en el cuerpo de la lectora:

Berta hojeaba, con la mano trémula de emoción, las páginas de ese libro platónico, sobre las que hay un soplo constate de armonía, de ternura y de amor; esa leyenda romántica que podría llamarse el libro de los jóvenes y de las niñas, impresionaba de manera a Berta que parecía cortar a ratos la respiración, encender sus descoloridas mejillas y abrillantar sus lánguidos ojos, cuya mirada besaba de entusiasmo el libro que tenía abierto, delante de sí y entre sus blancas y pequeñas manos (21).

El libro es la novela *Raphaël* (1848) de Lamartine, una historia de amores desdichados con un desenlace trágico. Por esto, al concluir la lectura, cayó el libro “sobre las faldas de Berta, inclinó esta la cabeza y una lágrima tierna tembló en los párpados de sus ojos y se deslizó surcando sus mejillas hasta caer sobre esa página apasionada y palpitante” (22). Las lágrimas de la lectora se instalan y fusionan con la materialidad del

libro: un acto de simpatía que articula el mundo interior de la lectora con las páginas que contienen la historia que dispara esta muestra intensa de afecto horizontal. La lectora apasionada de la ficción propone un modelo de lectura sentimental que se irradia desde los personajes de la novela hasta los lectores reales de la novela en círculos concéntricos.

Este es el momento justo para recibir la cariñosa advertencia de su madre sobre los poderosos y peligrosos efectos de la lectura: “(...) no aspire a ser ni Rafael, ni Julia y conténtate con ser la hija tierna y amorosa que concentra en su amor filial todos los perfumes de su alma sensible, todos los latidos de su impresionable corazón” (24). La madre cumple un papel tutelar, ella desde la experiencia de la vida puede sopesar y colocar en su lugar la experiencia ficcional y sus peligrosos procesos de identificación; por ello, intenta controlar la exaltación y reconectar a su hija con su posición social en la realidad familiar.

La trama de la novela demostrará la inútil admonición de la madre y ratificará el poder de la lectura en modelar los cuerpos y las conductas de las lectoras dentro de la diégesis. Sin duda la lectora real de la novela del boliviano Lemoine encontraría en esta escena un espejo condensado que guiará su propia actitud hacia la novela.

En otro caso, en la novela *Sin esperanza*, se vive un amor imposible: una esposa desgraciada y un cura joven se enamoran. Su amor se origina en el marco de una relación pedagógica que busca la ilustración del espíritu femenino. En primer lugar, él le ofrece libros de historia santa, historia profana y cuestiones teológicas, pero estos fatigaban a la discípula por sus áridas reflexiones. El fracaso de este propósito consolida la división sexual que la propia sociedad legitimaba entre lecturas útiles masculinas y lecturas de entretenimiento femeninas.

Ante lo ocurrido, el joven cura decidió apelar a libros de inocente entretenimiento, y solicita a un amigo que vive en la ciudad, entendido en literatura, le envíe “obras de sano deleite, religiosas y morales, como para que las pudiese leer una joven virtuosa y muy honesta” (Vaca 1891, 57). En este fragmento se condensan concepciones y tensiones sobre la lectura: el placer intransitivo asociado al entretenimiento, pero remarcando el carácter inocente del mismo; la dicotomía entre la cultura de lo escrito instalada en la ciudad y ausente en zonas rurales, pero la interconexión entre ambas; el deleite encauzado en parámetros religiosos y morales y la calidad de la lectora (virtuosa y honesta) que acepta ciertos libros y rechaza implícitamente otros.

Los libros que articulan la ciudad y el campo mediante la red de lecturas son las novelas *Pablo y Virginia* (1787) de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Atala* (1801)

de François-René de Chateaubriand, *Graziella* (1852) de Lamartine y las cartas de Abelardo a Eloísa. La abrumadora influencia de la cultura francesa, específicamente de la novela sentimental, en los escritores andinos del XIX se ratifica con esta lista de textos. El narrador omnisciente de la novela traza así una biblioteca literaria imaginaria en la diégesis que no podía ser ajena al lector real. Además, juzgará someramente cada una de ellas y el efecto que causan en sus dos personajes⁹³.

Finalmente, las cartas amorosas de Abelardo constituyen una revelación de sus propios sentimientos, “cuantas sensaciones nuevas, no sospechadas, despertaron en ambos esas páginas impregnadas de un amor ardiente, casi sensual, oculto bajo el velo de la fe cristiana” (60). Se produce una identificación entre los personajes lectores y los amantes medievales; el paradigma ideal del amor cristiano se irradia mediante la escritura desde otros tiempos y otros espacios hasta un pequeño pueblo boliviano.

La comunión espiritual mediante lecturas amorosas traza una intensa comunicación afectiva entre los lectores; esto es lo que Zanetti (2002, 194), desde otros ejemplos, ha denominado “lectura de iniciación en el amor”. En el mundo representado, las novelas afectan no solo los sentimientos, sino la sensorialidad de sus cuerpos; se genera un trastorno fisiológico que expresa la calidad adquirida después de la lectura. Mientras que en sus lecciones de historia y teología, ambos jóvenes se miraban con serenidad y franqueza, “a medida que avanzaban en estas nuevas lecturas tan seductoras, sentimentales y tocantes ambos rehuían mirarse frente a frente, con ojos serenos, como si uno y otro temiesen revelarse un secreto que debieran ocultar” (Vaca 1891, 60). Sus ojos, ventanas del alma, solo pueden expresar el intenso amor que ha surgido entre ellos. Una comunión literaria en códigos sentimentales no solo es un aprendizaje de la experiencia amorosa, sino que puede desencadenar entre los lectores de papel o los reales el mismo proceso.

Por otra parte, en muchas novelas del período, las lágrimas establecen una comunicación intensa entre los desposeídos y los sujetos privilegiados afectados por la situación miserable de los primeros. Estos usos de la compasión aparecen en diversas circunstancias, pero siempre se busca remarcar una conexión sentimental que atraviesa

⁹³ De la novela de Saint-Pierre, se afirma que cautivó a la pareja lectora por “el sentido de su relato, lo natural y propio de las escenas (...) la sinceridad y nobleza de sentimientos” (58). Además, “había en las últimas páginas de esa obra algo que tocaba intensamente el corazón, que atraía y deslumbraba” (58). En contraste, los juicios sobre *Atala* no son tan elogiosos: “amor entre las selvas, obra llena de afectación romántica, ajena a la realidad, falsa en su fondo, pero impregnada de la fe cristiana de su autor, seductora por alguna de sus descripciones” (58). Por otro lado, de *Graziella*, destaca “la pasión de la mujer por el carácter elevado, seductor y atrayente del hombre culto, del pensador y del poeta” (59).

distancias sociales jerárquicas. En muchos casos, estos llantos de compasión o de agradecimiento concurren con situaciones comunicativas en las que participa un sujeto afrodescendiente o la colectividad esclava, o se inscriben en contextos religiosos. Esto puede correlacionarse con la novela abolicionista norteamericana que también se difundió en los circuitos andinos y que presenta diversos encuentros afectivos entre amos y esclavos. En la célebre carta del 20 de enero de 1853 de Harriet Beecher Stowe, autora de *Uncle Tom's Cabin* (1851-1852), dirigida a Lord Denman se encuentra una explicación del porqué de la famosa novela. La escritora sostiene lo siguiente:

I wrote what I did because as a woman, as a mother I was oppressed and broken-hearted, with the sorrows and injustice I saw, because as a Christian I felt the dishonor to Christianity — because as a lover of my country I trembled at the coming day of wrath. It is no merit in the sorrowful that they weep, or to the oppressed and smothering that they gasp and struggle, not to me, that I must speak for the oppressed — who cannot speak for themselves (en Hedrick 1994, 237).

Pasaje que atraviesa el núcleo del debate sobre la voz del subalterno y los imperativos morales para representarla. Ella reafirma su calidad de mujer, madre, cristiana y amante de su país para actuar como escritora que denuncia las injusticias de la esclavitud en el espacio público, pero todo se inicia en la afectación individual (“opressed”, “broken-hearted”) que ella experimenta en su propio cuerpo por los sufrimientos de los esclavos: el código matriz de la compasión presupone esa capacidad material y espiritual de sufrimiento conjunto.

Veamos un ejemplo anterior a la famosa novela de Beecher Stowe en el diario de viaje del presidente peruano Orbegoso, redactado por el capellán presidencial, el quiteño José María Blanco. Se describe en la entrada del 12 de noviembre de 1834 una singular escena:

La negrería de la hacienda, que acostumbra finalizar sus trabajos diarios dirigiendo sus preces al cielo, entonó en variados cantos, los himnos eclesiásticos (...) era de creer que espíritus celestiales los entonaban; tal era la cadencia y el sonido suave y diferentemente modulado que afectaba a los sentidos. S.E. se conmovió de la miseria de estos infelices, y bañándose sus ojos en lágrimas, se desquitó con prodigarles cariño. Pasada esta escena de dolor y tranquilizado S. E. se retiró a dormir (...) (Blanco 1974, I: 10).

En el pasaje citado, se observa cómo la música religiosa regida por la cadencia (repetición rítmica de voces) y un sonido armonioso afecta positivamente los sentidos — no solo el auditivo— del presidente Orbegoso, quien se muestra interesado en ver a los cantores. Al ver que los seres sublimes que él imagina son miserables esclavos, se produce una conmoción conceptual y sensorial que solo puede culminar en la emergencia de las

lágrimas. Él se desquita de este fallo, con muestras de cariño (indeterminadas, pues el texto no las describe) hacia ellos. El dolor acaba y el presidente vuelve a su rutina. A diferencia de la demanda a actuar que experimenta la escritora norteamericana, el presidente peruano luego de su descarga sentimental se va a dormir sin problemas ni remordimiento alguno. Sin duda, los grados de afectación por la situación miserable de los esclavos y los usos de la compasión varían significativamente en los dos casos aludidos.

En el campo propiamente novelístico, Fernando Casós es el mayor exponente de la novela romántica política con pretensiones moralizadoras en la tradición literaria peruana decimonónica. En *Los amigos de Elena. Diez años antes* se narran las consecuencias de una sublevación de esclavos que termina derrotada. El hacendado Alfonso González Pinillos, propietario del fundo Enepen, libera a trescientos esclavos⁹⁴ quienes, posteriormente, fueron contratados como peones. El texto lo explica ampliamente, el hacendado consideraba que los amos deben compensar a los esclavos, pues la fortuna de los primeros proviene del esfuerzo y el degaste de las fuerzas humanas de los otros (Casós 1874a, I: 323). Por ello, los esclavos de la hacienda fueron “redimidos por la caridad de un filántropo, por la conciencia de un filósofo y la fraternidad de un verdadero cristiano, que había recibido como primera ofrenda las lágrimas del reconocimiento de esa multitud” (I: 329). No se quiere reconocer como causa directa de esta manumisión colectiva a la sublevación ocurrida anteriormente, sino que se incide en las cualidades morales del amo: la libertad se alcanza no por acción de los esclavos, sino por mérito y voluntad del propietario. Este acto de compasión del amo desencadena lágrimas de agradecimiento. El llanto se instaura como lenguaje privilegiado de los esclavos, cuando estos reciben alguna muestra de reconocimiento afectivo por parte de un sujeto de la élite.

Algunos meses después de la sublevación, Alejandro se encuentra en Lima con el exesclavo Norberto; este exclama que “quería servirlo en todo, cuidarlo en tierra extraña, que su mayor gusto sería vivir con su niño (...) que él se encargaría de sus cosas” (II: 2). Después, el texto resalta el grado de familiaridad y amistad que hay en la convivencia, aunque cada uno vive en su propio mundo y quehaceres. No puede dejar de anotarse cómo

⁹⁴ Un análisis de los hechos (el contexto internacional, las motivaciones ideológicas y la asociación con la campaña abolicionista de *El Comercio* y las repercusiones) puede leerse en Tardieu 2004, 119-126. Debe señalarse que existía ya en el mismo Trujillo un antecedente de manumisión colectiva decretada vía testamento por Hipólito de Bracamonte y que permitió la libertad de más de 115 esclavos desde el 8 de abril de 1846 (Centurión Vallejo 1954, 12-13).

Norberto ha olvidado ya sus planes libertarios y desea establecer una relación de servidumbre. El negro rebelde en la provincia se convierte en el sirviente negro en la ciudad. Posteriormente, un rival amoroso consigue que leven a Alejandro y en el incidente fueron amo y criado maltratados, pero el criado fue herido con una bayoneta⁹⁵ (II: 58). Posteriormente, el propio presidente Castilla ordena que lo liberen; en el reencuentro, el sirviente negro lloró de alegría en los brazos de Alejandro (II: 95). Nuevamente, las lágrimas como lenguaje afectivo de los afrodescendientes, en este caso es un llanto de felicidad por la liberación del examo.

Finalmente, en la otra novela de Casós, *¡Los hombres de bien!*, ambientada principalmente en el año 1867, vuelve a aparecer Norberto, como criado de la familia Asecaux. Fidelidad, obediencia, familiaridad y lágrimas siguen siendo sus signos centrales⁹⁶. Como se observa, este personaje afrodescendiente se encuentra configurado dentro de los parámetros y estereotipos del paternalismo sentimental abolicionista que la novela de Beecher Stowe consolidó y difundió por gran parte del mundo. Aunque, paradójicamente, actuó en una sublevación, la novela peruana destaca como sus virtudes: fidelidad, cariño al amo, inocencia y voluntad de servidumbre. En síntesis, el exesclavo es como un niño que requiere tutela y protección; la abolición de la esclavitud no logra modificar esa mirada ideológica que lo fija como objeto privilegiado de compasión.

Aunque en *El mulato Plácido*, el personaje central “tiene la sensibilidad del niño y la ternura de la mujer” (Lemoine 1875, 61) y se caracteriza por sus lágrimas de solidaridad cuando lloran o sufren sus seres queridos, su configuración no se confina a los procedimientos de feminización del subalterno, pues ofrece otras dimensiones más complejas asociadas al propio reconocimiento. En un episodio narrado a los nuevos patrones, un personaje relata que conjuntamente con su esposo espío a Plácido, que se encontraba encerrado en su cuarto, “y lo vimos golpear el suelo con los pies, pasearse desatinado (...) tenderse después en un banco y ocultando su frente entre sus manos llorar a lágrima viva y sollozar sin descanso” (62). En este caso, se trata de un llanto compasivo en el que el sujeto que se compadece y el objeto de la compasión se superponen. A pesar de que el narrador menciona como una de las causas el *spleen*, no es malestar indeterminado, sino un profundo desasosiego asociado al rebajamiento social por sus

⁹⁵ Esta circunstancia, que puede parecer insignificante, revela las jerarquías: los soldados no pueden golpear a un joven ciudadano, pero sí pueden herir a un subalterno.

⁹⁶ Cuando este reconoce a su examo, ambos se abrazan con ternura y el primero exclama: “Señor, aquí estará siempre hasta la muerte su amante criado; contestó el pobre negro, abundando en lágrimas entre los brazos de su patrón” (Casós 1874b, 231).

orígenes africanos. El cuerpo descontrolado físicamente expresa, nuevamente, el impacto interior de la autocompasión.

Como explicó agudamente Ana Peluffo, en la novela *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner el sentimentalismo funciona como una estrategia de autorización, “una forma valiosa de comunicación entre las personas” (2005, 72); por ello, el corazón constituye “lente de percepción y órgano que produce la escritura” (74). Sin embargo, Peluffo enfatiza que a diferencia de las lágrimas privadas y amorosas, las de esta novela son lágrimas políticas porque se conmueven por la tragedia de explotación de los sujetos indígenas. No es desatinado plantear que este modelo de las lágrimas políticas encuentra su punto culminante de expansión literaria en la retórica abolicionista de la novela de Beecher Stowe y que posee diversos ejemplos en el campo andino donde la compasión establece una igualdad sentimental que intenta borrar mediante el lenguaje de las lágrimas las jerarquías sociales.

En las últimas décadas del siglo XIX, se produce una inflexión muy significativa: la lectura sentimental y sus efectos empiezan a ser percibidos como nocivos y asociados a formas de escritura literaria formularia y degradada estéticamente. Se traza ya una diferencia insalvable entre las novelas con altos propósitos sociales, estructura novedosa y regida por principios estéticos y las meras novelas de entretenimiento que seguía apelando a las viejas fórmulas del folletín para encandilar a sus lectores.

Dentro de la frecuente imagen de la mujer lectora de novelas se empieza a perfilar la diferencia. Aparecen en los relatos narrativos, personajes femeninos que ya leen otro tipo de novelas. Por ejemplo, en el relato “Fulano, Don Fulano y el Señor Don Fulano” de Julio Hernández publicado en la revista *El Perú Ilustrado* en 1887 se presenta la descripción de una joven limeña: “la señorita Matilde era una alhaja, rubia de ojos azules, nerviosa con exceso, gran lectora de novelas filosófica-sociales, amiga de muchas amigas, de modas y moditas y teatros y coches” (Hernández 1887, 10). Este fragmento, la lectura de novelas se configura como un signo de la identidad del personaje, como una experiencia más de su modernidad, pero nótese la precisión del subgénero: son novelas serias que despliegan temas filosóficos y se involucran con su sociedad.

En *Las consecuencias* de Mercedes Cabello (1889, 110), el personaje Enrique, empedernido y vicioso jugador, actúa muy consciente de las formas de conducta impuestas por la sensibilidad de las novelas románticas; por lo tanto, “cuando don Enrique se vio solo con Eleodora, juzgó necesario arrodillarse a sus pies como un amante de novela”, el personaje de la novela realista finge ser un personaje de novela romántica para

lograr sus fines. Por otro lado, el carácter realista del mundo representado de la novela de Cabello se manifiesta en su distancia burlona de Enrique hacia los personajes de las novelas melodramáticas: “Sonrióse recordando que había leído muchas novelas, en las que como él, acababa de escribir, describían amantes que se quitaban verdaderamente la vida por una mujer. ¡Tontos!... exclamó con un movimiento despreciativo de cabeza” (78).

En la novela *Índole* (1891) de Clorinda Matto de Turner un personaje secundario que es definido como un mestizo en los umbrales de la decencia es caracterizado por el narrador de la siguiente manera: “Recibió instrucción primaria, así que sabía leer y rubricar; porque decir que tenía letra perfilada sería calumniarlo; lo que no se opone a dejar constancia de que las novelas publicadas en folletines eran gustadas por Ildefonso” (Matto 2006b, 6). Sus insuficiencias culturales se ratifican por su gusto por la novela melodramática y sentimental, propia de la estructura del folletín.

La condena a las formas novelísticas romántico-sentimentales dentro del universo ficcional del realismo se convierte en una marca cultural finisecular y que se prolonga durante los primeros años del siglo XX en la región andina. Cabe destacar que el rechazo más frecuente y más explícito se encuentra en el campo novelístico peruano. Este desfase puede explicarse por la mayor presencia y difusión que adquiere el realismo en tierras peruanas.

El peruano Manuel Moncloa y Covarrubias publica *Las cojinovas: costumbres limeñas... cursis* en 1905. Esta novela de corte satírico costumbrista gira alrededor de las aventuras de una familia arribista compuesta por la madre y sus dos hijas. Una de ellas solamente se alimenta con las succulentas novelas por entregas de Luis de Val, Pérez Escrich, Álvaro Carrillo y otros autores peninsulares, incluso deja de comer, preocupada por alguna novela conmovedora (Moncloa 1905, 5). La descripción de este personaje como voraz consumidora de novelas por entregas, cuyo llanto deja huella en sus libros, forma parte de las estrategias para ridiculizarla. El lector de la novela podía reconocer con facilidad el estereotipo, pero no es un reconocimiento gozoso, sino más bien un ejemplo de la consolidación de una mirada cargada de extrañamiento y desdén ante los lectores de novelas populares.

Enrique A. Carrillo, “Cabotín”, publica *Cartas de una turista* (1905), la primera novela modernista y una pequeña pieza maestra en el arte de novelar la frivolidad de las costumbres burguesas. Esta novela estructurada sobre la base de epístolas nos ofrece la visión y las redes sociales de una joven mujer extranjera que desea vivir en el reino del

goce inmediato. Chorrillos, “humilde pueblecillo, con humos de balneario aristocrático” (Carrillo 1959,10), recreado bajo el nombre de Trapisonda es el vaporoso escenario de un fallido romance entre la joven inglesa Gladys y el limeño Cardoso, *a tropical man*.

Las alusiones a las novelas de registro melodramático que se publicaban como folletines en los periódicos de la época aparecen en el mundo representado de la novela letrada. La protagonista deja “correr las horas leyendo unas obras insípidas de Carlota Braeme”, y se burla de la adjetivación recargada y los estereotipos de la misma: “todos los lores de la Braeme son unos Adonis (...) que se casan con campesinas” (10). Por ello, Gladys, metonimia de la modernidad deseada por las elites de la época, deja que ese tipo de novela caiga de sus manos.

Todos estos ejemplos prueban que desde fines del siglo XX, bajo la hegemonía del horizonte realista, se toma distancia del desgastado lenguaje romántico-idealizado y de sus escenas estereotipadas. El personaje de la lectora sentimental aparece como un resto, como un espectro del pasado que ya no emociona ni interpela directamente al lector real. Este proceso se inscribe en un rechazo más general a las novelas populares con estructura de folletín y códigos regidos por el sentimentalismo. De este modo se reconfigura la novela moderna como alejada de los ámbitos de lo femenino y lo popular, de los cuerpos afectados y se empieza a gestar un nuevo modelo de lectura que busca una afectación trascendental, un goce espiritual en el lector desde la experiencia estética.

Esta significativa ruptura no es uniforme ni temporal ni espacialmente, pues no se deja de representar la lectura de las novelas populares en los nuevos universos ficcionales, signo de su presencia en la prensa de esos años; sin embargo, los personajes que encarnan la experiencia moderna ya se instalan en otro modelo de lectura.

3.1.2. El fuego de la lectoescritura patriótica: virtud moral, interpretación histórica y anagnórisis personal

En varias novelas andinas, el aprendizaje de la lectoescritura constituye un momento capital en la formación cultural del personaje principal, una calificación imprescindible para el ingreso al mundo cultural criollo con sus dilemas y fantasmas. Así como la lectura sentimental aparece asociada, principalmente, al campo de lo femenino; la lectura patriótica pertenece, en gran medida, al campo de lo masculino. Ya no se trata de leer novelas, sino folletos políticos, proclamas, periódicos, libros de historia. Esta forma de leer inflama el conocimiento de sí mismo o de la patria, incrementa la voluntad de dominio y la inscripción como agente público en la historia. Los efectos de esta lectura

no actúan extensivamente, es decir de forma gradual y sucesiva, sino intensivamente, como una revelación intempestiva y fulgurante, como un relámpago que ilumina la propia identidad y la de los otros grupos sociales y provoca una exaltación ardorosa que puede conducir a la muerte⁹⁷. No obstante, hay conexiones entre las dos formas de leer, como advierte Fernando Unzueta (2005, 160): “las ‘lecturas patrióticas’ (en su mayoría orales) de los romances nacionales incorporan un tipo de seducción muy similar al que prevalece en las prácticas de lecturas sentimentales, pero con diferentes –en este caso nacionales– objetivos”. Indudablemente, aquellas también pueden desencadenar los síntomas, por excelencia, de la lectura sentimental: las lágrimas.

El análisis de esta sección se realizará sobre algunas novelas peruanas, ecuatorianas y bolivianas, escritas durante las cuatro últimas décadas del siglo diecinueve, período en el que el discurso histórico del estado nacional se consolida. *Edgardo o un joven de mi generación* (1864), del peruano Luis Benjamín Cisneros,⁹⁸ es una novela romántica de temática amorosa y política, que presenta un grupo de personajes complejos y con múltiples perspectivas de la realidad que se enfrentan continuamente. La pareja central está conformada por Adriana, entregada plenamente a un amor que la conduce a la ruptura de normas morales y a la miseria social, y Edgardo, escindido entre las ilusiones utópicas y el idealizado amor a la patria en tiempos de crisis y guerras civiles.

Por su parte, la novela *Juan de la Rosa*⁹⁹ (1885) del boliviano Nataniel Aguirre¹⁰⁰ es una de las más importantes de la región andina, no solamente por su calidad narrativa,

⁹⁷ Desde una perspectiva diacrónica, Goldgel considera que el deseo de cambio de la prosa periodística ilustrada se propuso como objetivo “inflamar” los corazones de los lectores. Tal entusiasmo, en el XIX, fue canalizado hacia el patriotismo, traducido como ruptura con la monarquía. Esta retórica del entusiasmo marcará el tono invocador, exclamativo y beligerante de gran parte de la prensa hispanoamericana (Goldgel 2016, 58 y s.). La lectura patriótica ficcionalizada en las novelas se ha nutrido de esas nuevas prácticas sociales.

⁹⁸ De todo el conjunto de escritores románticos peruanos, Cisneros ocupa una posición paradigmática por dos razones: a) la alta competencia literaria en marcos discursivos como la poesía y la novela, b) su devenir constituye un modelo generacional gracias a su inicial rechazo a las políticas de las élites gobernantes y su posterior asimilación a las estructuras del poder político (recorre rápidamente el tránsito de los ideales liberales de la juventud al pragmatismo político de la madurez).

⁹⁹ La primera edición fue publicada en Cochabamba por *El Heraldo* el 14 de septiembre de 1885, precedida por un prólogo firmado por J. la R. (García 2010, 41), lo que contribuye a ratificar el pacto autobiográfico pues el autor real, el narrador y el héroe del texto confluirían en una triple identidad. La novela relata la acelerada maduración política y moral de un niño durante un corto periodo de años asociados a las rebeliones altoandinas. Como plantea el crítico boliviano, el propio autor quiere “que su discurso privado se transforme en una mercancía ideológica de circulación pública” (García 2010, 41).

¹⁰⁰ Nataniel Aguirre (1843-1888) nació en Cochabamba, se graduó de abogado en la Universidad Mayor de San Simón de la misma ciudad, fue Secretario de la Legación Boliviana en Perú (1864) y, luego, peleó contra Melgarejo en las filas del expresidente Achá, el padre de su esposa. Se refugió en su hacienda y retornó a la política como diputado de su ciudad en la década de 1870, defendiendo posiciones federalistas. Fue prefecto y Ministro de Guerra durante los años de la guerra contra Chile. Entre 1885-1887 fue jefe del Partido Liberal. En síntesis, orador, político y literato (García 2010: 14-21).

sino por su relevancia en el imaginario nacional. Novela histórica y de formación (*bildungsroman*), en ella confluyen la revelación de la identidad del personaje y su acelerada maduración política en forma especular a la construcción de una identidad patriótica en varias provincias del Alto Perú, principalmente en Cochabamba.

Finalmente, la novela del ecuatoriano Carlos Rodolfo Tobar¹⁰¹, *Relación de un veterano de la independencia* (1891-1893), fue publicada varias veces en un corto período¹⁰² y se convirtió en un texto emblemático de la cultura ecuatoriana finisecular¹⁰³. Esta novela histórica con estructura de *bildungsroman* reconstruye el momento fundacional de la rebelión de los criollos quiteños (1810) y sus discontinuas luchas hasta la batalla de Pichincha (1822). Este amplio arco de tiempo se vive desde la perspectiva de Antonio, un niño que se hace muchacho y hombre en las luchas sucesivas. Estilísticamente se caracteriza por un lenguaje castizo, una visión providencialista y un intenso aliento lírico. La trayectoria de vida del narrador personaje que se representa constituye una alegoría del propio nacimiento de la patria libre.

Juan de la Rosa y Relación de un veterano... constituyen una reconstrucción del pasado que interpela al presente. El lugar de enunciación de la novela ecuatoriana fija una genealogía política firme que tiene como centro a Quito en tiempos de conflicto y derrota del Estado católico y su proyecto republicano conservador, y la emergencia de la amenaza liberal de Alfaro y el desafío político de Guayaquil. Por su parte, la novela boliviana constituye una reivindicación local de Cochabamba y del valor criollo, publicada poco tiempo después de la derrota de la Guerra contra Chile y la consiguiente pérdida del litoral boliviano, pero aparentemente escrita años antes de iniciado el conflicto. La brecha temporal entre la enunciación y lo enunciado en ambas novelas se cierra en ocasiones con comentarios y digresiones del autor real que comparan los tiempos heroicos de la fundación de la patria independiente con el presente caótico y corrupto. Asimismo, como ha explicado Lee Skinner (1999, 303), en la novela boliviana el narrador adulto interviene e impone significados históricos a los eventos confusos que el propio protagonista niño experimenta.

¹⁰¹ Carlos R. Tobar (1853) fue médico, jurista y lingüista. Desempeñó diversos cargos públicos, como ministro, presidente del Senado y rector de la Universidad Central (Felicísimo Rojas 2010, 58).

¹⁰² Esta novela fue publicada originariamente en la *Revista Ecuatoriana* entre 1891-1893 bajo el título de *Relación de un veterano de la independencia*; posteriormente, en 1895 con la Imprenta de la Universidad Central (Quito) en octavo, dos tomos. Una tercera edición apareció como folletín de *El Comercio* (Quito) en 1909.

¹⁰³ El crítico Ángel Felicísimo Rojas (2010, 61) no escatima elogios ya que la considera “la mejor novela ecuatoriana de tema histórico que se haya escrito”.

El héroe, personaje narrador, tanto en la novela boliviana como en la ecuatoriana, posee una trayectoria vital semejante. Huérfanos, antepasados patriotas, educados por curas de ideas liberales, participan en batallas contra tropas realistas. Como actores y testigos de las guerras de independencia, validan su relato por la experiencia y la memoria. Estas dos novelas proponen exaltar la acción patriótica de los criollos letrados de Cochabamba y Quito para legitimar el dominio de este grupo en la conducción del estado-nación a fines del XIX.

Estas cuatro novelas incorporan elementos clave de una novela de formación (la pregunta por la identidad, la salida al mundo, el aprendizaje, el amor, la experiencia de la muerte). Por otra parte, las cuatro contienen elementos de la novela histórica: a) episodios en la trama referidos a sucesos históricos claramente identificados; b) figuras históricas, como personajes secundarios; c) procesos históricos decisivos en la vida privada de los personajes centrales; d) la presentación de la historia de la comunidad mediante la historia familiar o doméstica (Bajtín 1989, 368).

En esta sección analizaremos un conjunto de problemas asociados a la representación de la lectura patriótica: la lectoescritura como virtud moral, la interpretación histórica del pasado (inca o colonial) y de las guerras de independencia, y la lectura como anagnórisis personal.

En la novela *Juan de la Rosa* se representan innumerables actos de lectura en los que el personaje principal tiene un papel preponderante. Por ejemplo, lee en voz alta fragmentos del *Quijote* ante su tío Fray Justo, se refugia en los libros de la biblioteca de su familia paterna y revisa documentos y proclamas políticas para comprender el sentido de la vertiginosa historia de Cochabamba, su ciudad. Por otro lado, el personaje niño accede a su identidad y al relato completo de la vida privada de su familia gracias a la lectura de los papeles de su tío Justo.

Como plantea Alba María Paz Soldán (2005, XIV), “la novela proyecta una tensión continua entre una cara intimidad o familiaridad, a la que construye con todo detalle, y la vida pública y todo lo que ella implica desde los orígenes de la nación hasta la frustración contemporánea del autor”. Sin embargo, desde la variable de los actos de lectura, los textos escritos asociados al espacio público y al saber convencional ofrecen satisfacción personal y pertenencia cultural al personaje principal; en contraposición, los papeles privados que cuentan su historia familiar transmiten un gran dolor y lo dotan de una identidad conflictiva. En consecuencia, estas dos formas de lecturas (públicas y

privadas) cumplen funciones diferenciadas en la formación del personaje y su representación en la diégesis también varía significativamente.

Como es muy conocido, la figura del *letrado* presupone una alta capacidad en el mundo de las letras, como condición indispensable para la administración de la *res pública*. En esa misma dirección, respecto de los criollos que construyeron las repúblicas nacionales, Gustavo V. García (2010, 35) sostiene que en ellos predominaba “un fetichismo de la escritura: lo escrito garantizaba la verdad, ordenaba el presente y fundaba el futuro”. En la novela boliviana se narra cómo aprendió a leer el personaje principal: el maestro señala con el dedo índice las palabras y el alumno pronuncia las palabras bajo su tutela y vigilancia. Ese dedo alude metonímicamente a la mano que guía al aprendiz, pero también posee una dimensión fálica de poder y control, un ejercicio soterrado de violencia, que incluso llega a pronosticar su futuro.

Su descarnado dedo señalaba una tras otra las palabras que yo leía en alta voz, deteniéndose en aquellas que tardaba en descifrar o no pronunciaba correctamente. Satisfecho de la lección, algunas veces, repetía las palabras que oí a don Francisco de Viedma:

—Será un hombre de provecho. (Aguirre 2005, 9)

Fray Justo le enseña a leer a Juanito y asume así un papel preponderante sobre su vida futura, pues le abre las posibilidades del desarrollo cultural: se convierte en su “padre” intelectual. Por otro lado, que se elija el *Quijote* como libro de aprendizaje de la lectura tiene gran relevancia pues se entrelazan tres dimensiones: a) el homenaje a una novela fundadora del género, que juega con el trastrocamiento del orden de la realidad y de la imaginación; b) la identificación del personaje principal y la perspectiva del narrador con la trayectoria idealista del Quijote que mantiene unos valores y una cosmovisión que la sociedad ya no comparte; c) políticas lingüísticas de filiación hispánica que legitiman la lengua de los criollos.

Adicionalmente, este aprendizaje posee connotaciones políticas en la Cochabamba representada en la novela, pues Fray Justo, en su largo discurso sobre los males coloniales, recuerda que durante algún tiempo “era crimen de lesa majestad el enseñar a leer a los varones” (33). La lectura aparece como una actividad subversiva, una condición necesaria para el conocimiento, la conciencia política y la crítica al orden colonial. En síntesis, un saber peligroso.

Por su parte, en la novela ecuatoriana *Relación de un veterano de la independencia*, el personaje narrador, huérfano de padre, vive con un tutor religioso,

Mariano Castillo, un clérigo liberal comprometido con las luchas patrióticas que asume la tarea de la enseñanza de la lectoescritura por medio de pedagogías tradicionales. En la novela, leer en voz alta sin error y escribir cabalmente son cualidades anheladas e imprescindibles para garantizar la trayectoria de un ciudadano patriota.

La educación colonial no estaba exenta de castigos corporales, pues implicaba un régimen disciplinario moral y físico:

No perdía ocasión de defender a los indios y de predicar sus derechos u de anatematizar los azotes, y a pesar de ello, los varapalos caían sobre mí como pan de cada día, mis orejas se estiraban horrorosamente por tracción de sus dedos, y los coscorriones y soplamocos elevaban chichones a maravillas y criaban cardenales que daban gusto, en la bóveda central y en los cachetes del triste huerfanito de Mideros (Tobar 1987, 71).

Lo significativo de esta cita es que marca un lugar no-indio para el personaje y desvela las contradicciones del discurso patriota que defiende a los indígenas de los maltratos físicos, pero sigue ejerciendo una terrible violencia contra los cuerpos criollos que deben ser modelados. Además, el cambio de la primera persona a la tercera en el final de la oración es interesante porque prueba como las alusiones a zonas corporales propias afectadas por la violencia física son representadas por medio del empleo del “yo”, pero la referencia a la totalidad del sujeto configurada por el epíteto es presentada a través de un desdoblamiento donde el propio narrador habla de sí en tercera persona.

Por otra parte, así como el héroe patriota requería de leer y escribir correctamente; los enemigos de la patria se caracterizan por estar disjuntos de este mundo cultural. Los iletrados no constituyen un grupo social definido ni por su etnicidad ni por su posición política, sino por su falta de alfabetización y articulación directa con las redes modernas de la cultura de lo impreso. Se trata de un amplio arco de posibilidades desde lo que no saben ni leer ni escribir (principalmente, negros e indios) hasta los criollos que sabiendo leer y escribir no entienden lo que leen o su escritura es imperfecta.

Por ejemplo, en la novela del ecuatoriano Tobar, la descalificación sociocultural del personaje José Segundo Rey, activista de la causa realista, radica no solo en su aspecto físico vulgar, sino que incluye su falta de habilidad con las letras; es como si el poco trato con los libros y su lectura defectuosa generasen un déficit moral. “Esa misma noche le oí y le vi leer. Hacíalo con voz campanuda y hueca, prolongando el retumbado de las rrr, silbando las sss, suspendiendo la lectura cada tres líneas (...) sin penetrar bien en el sentido de la expresión” (42). Incluso, la escritura de su nombre en vez de adoptar una forma general, se reducía o aumentaba de acuerdo a sus intenciones o a la calidad social

del destinatario; en algunos casos, llegaba incluso a suprimir su firma. Es decir, el personaje es configurado como incompetente porque no reconoce el carácter general y la simbolización abstracta implícitas en todo acto de escritura.

En *Juan de la Rosa*, cuando el personaje niño ya vive en la casa de la familia Márquez y Altamira, descubre un día la biblioteca. La narración de este episodio posee todos los tópicos de un motivo de la novela de aventuras: indicio, excitación, peligro y, finalmente, placer. El personaje narrador valora aquellos libros como si fuese un tesoro; el primero que abre y lee es una crónica de Antonio de Herrera. No deja de ser paradójico que la filiación cultural con el mundo hispánico del personaje principal se ratifique constantemente a través de los libros leídos (Cervantes, Herrera, Calderón Moreto, etc.) mientras que en su accionar él se pliega a la lucha política en pro de la independencia de la misma España. Al abandonar la casa, el protagonista niño deberá dejar esos libros; sobre este episodio, Lee Skinner (1999, 309) interpreta que la historia colonial nunca queda completamente incorporada dentro de la historia de Juan o dentro de la historia nacional boliviana.

Juanito reprocha a la cocinera que utilice los libros como fuente para aprovisionarse de papel para la cocina y aquí comete un equívoco significativo porque ella le informa que en esa lujosa casa a nadie le interesaban los libros. Posteriormente, los otros criados y miembros de la casa se enteran de la afición por la lectura de Juanito y la juzgan inútil. Este antagonismo respecto de la valoración de los libros sirve para reforzar el carácter iletrado de esta familia realista y la exclusión y la soledad del niño. Todo fortalece su refugio en los libros: “tenía ya al fin un consuelo en mi orfandad y en el ocio a que estaba condenado; y desde entonces visité con frecuencia el cuarto de los libros y fui llenando de ellos mi larga mesa” (Aguirre 2005, 58). Nótese la función de los libros como sustitutos de los padres y como actividad material que condena el ocio, es decir, se resalta su carácter fecundante y productivo.

En la novela peruana, hay una variación trágica de este motivo: la dimensión peligrosa de la lectura patriótica se configura plenamente ya que el amor a la patria inflamado por los libros conduce a la muerte. Edgardo, joven provinciano, por medio de la transmisión de valores de su padre, profesa un cariño religioso-moral hacia su patria; esta aparece como una entidad abstracta e ideal que trasciende completamente los malos gobiernos de su época. A pesar de ello, él desconoce la historia de su país, pero viviendo en la capital surge en él un afán de ilustrarse sobre la historia de su patria.

Lima se instaure como un centro dinamizador, el espacio que transforma al provinciano pues lo instala en una red de sociabilidad moderna. ¿Cuáles son las lecturas que realiza Edgardo para conocer la historia de su país? “En las sencillas narraciones de Garcilaso y en los cuadros coloridos de Robertson y Prescott, el joven oficial contempló abismado la noble y gloriosa civilización de los Incas (...) nacida de sí misma como la luz de la nada” (Cisneros [1864] 1939, II: 290). Lo inca se imagina sin vínculos ni con las antiguas culturas tradicionales andinas ni con sus herederos que perturbaban el tiempo de la enunciación: esta supresión coloca lo incaico como un fenómeno excepcional autosuficiente fuera de los procesos históricos andinos de larga duración.

La conformación de la identidad individual se produce simultáneamente con la recreación de la identidad social; la narración histórica encuentra en los incas un momento originario y fundacional. Este pasado que se actualiza por la lectura no deja de poseer estructuras jerárquicas; calificar de “sencillas narraciones” la obra de Garcilaso revela cierto desdén hacia ella. Cabe anotar la paradoja de que Edgardo conoce y valora el pasado histórico inca por medio de las reconstrucciones de historiadores extranjeros. Aunque hay admiración, no hay identificación plena con lo inca; obsérvese la diferencia cuando se alude al periodo de la Conquista:

Admirando las proezas titánicas de los hombres que trajeron al Perú la bandera conquistadora, cuya raza forma hoy el elemento más activo, más ilustrado y más civilizador de nuestra nacionalidad, Edgardo lloró y comprendió el estupor de la raza primitiva al ver en un solo día destruido el imperio, degollado sus reyes, condenada su religión, derribados sus altares, perdidos sus dioses (II: 290).

Párrafo ambiguo y contradictorio, el sujeto que lee se identifica con los españoles y le asigna a este grupo la primacía en la constitución sociocultural de la nación; simultáneamente, experimenta una compasión cabal por la derrota y aniquilación del mundo incaico. Aquí hay un claro puente entre la lectura patriótica y la sentimental: las lágrimas constituyen una respuesta emocional típica ante las desventuras de los indígenas¹⁰⁴. Por otra parte, implícitamente se está negando la posibilidad de que los sujetos andinos participen activamente en la conformación de la nueva nacionalidad.

En esta síntesis de la historia peruana, el texto continúa resaltando la revolución de la independencia, calificada como epopeya, como fuente de amor sagrado en el alma del lector del Perú y de América (II: 291). En esta línea, la independencia es el crisol del

¹⁰⁴ Sobre este punto, puede leerse el agudo análisis de Ana Peluffo (2005, 67-99) sobre el poder de las lágrimas y de las retóricas del sentimentalismo en *Aves sin nido*.

mestizaje y de la nacionalidad moderna, curiosa formulación del ideal republicano donde la cultura criolla y la andina aparecen como fuentes de valores y tradiciones que se amalgaman sin conflicto. Un aspecto que demuestra la utilización de marcos discursivos literarios para leer la historia es la calificación de “epopeya”, esta circunstancia se verá consolidada con la siguiente descripción del narrador

El joven oficial devoraba las páginas (...) no solo con la meditación con que se lee la historia sino con el fuego santo con que se lee un poema. Bolívar y San Martín eran para él dos gigantes incommensurables, dos guerreros homéricos, dos espíritus de los antiguos tiempos reaparecidos en los tiempos modernos para llenar una visión providencial en el Nuevo Mundo (II: 291).

Ese fuego sagrado que se exige al lector de la poesía ha embargado el espíritu de Edgardo, quien empieza a leer la historia como si fuera literatura. Nótese la importancia asignada a la figura individual como motor de la historia y el carácter providencial que se asigna tanto a Bolívar como a San Martín: curiosa mezcla de individualismo romántico y cristianismo mesiánico. Este providencialismo marca los límites que impiden experimentar el tiempo secular y representarlo en la novela. A diferencia de las novelas bolivianas y ecuatorianas, no hay héroes locales en el espectro cultural del escritor; la independencia es tarea de generales extranjeros.

Ante este pasado reformulado, las miserias del presente se hacen más evidentes. El personaje advierte el círculo interminable entre malos gobiernos y revoluciones y, de este modo, lee la historia en códigos sentimentales; por ello, “su corazón sufrió de desesperación y de impotencia” (II: 291).

La reconstrucción de la historia nacional ha concluido creando en el personaje lector un estado de angustia y dolor, el aciago presente contrasta con los gloriosos orígenes y las diversas gestas extraordinarias. Se ha formalizado “la realización del sueño ilustrado, a través del ejercicio de la lectura y la escritura interpretativa” (Batticuore 1998, 469). En el caso de Edgardo el sueño se transforma en pesadilla porque él no se convierte en un sujeto con la competencia y el saber necesarios para transformar su país, sino en un sujeto que se desubjetiviza de su presente chato y miserable y se inscribe en la subjetividad ajena de los héroes militares. Renuncia a su ordinaria historia personal para escribir la Historia; el retrato de Salaverry que se encontraba frente al lecho simboliza los elementos ajenos que se inscriben en el sujeto para intentar alcanzar la gloria personal y la regeneración de la patria. Las lecturas siguen jugando un papel relevante en la recreación del nuevo Edgardo; lee una historia de la Revolución Francesa que le enseña los

principios rectores de la democracia liberal y lee poesía que exalta aún más su espíritu (Cisneros [1864] 1939, II: 293).

Finalmente, “un soplo de ambición pasó por su ser, y su corazón se inflamó como una hoguera” (II: 299); esta voluntad de actuar combina el amor por la patria y el afán de mejora de la familia: “La Patria era su religión: Adriana era su ídolo” (II: 299). Las supervivencias religiosas en el fraseo son elocuentes. Por todo ello, intentó destacar de modo excepcional en la batalla de La Palma, donde es herido de gravedad y muere pocas horas después. En su largo discurso en su lecho de muerte, espacio ideal para la reflexión moral y para la fijación de sentido de una vida, él mismo se presenta como alegoría de dos generaciones frustradas por las guerras civiles y las revoluciones políticas: acusación irrecusable contra los males del caudillismo.

Como Quijote, como Madame Bovary, el joven provinciano deslumbrado por sus lecturas ha querido convertirse en uno de los héroes de sus libros y solo ha encontrado la muerte. Subjetividad protésica porque la percepción de estar excluido de la Historia, lo incita a integrar a su primigenia subjetividad retratos y memorias ajenos, deseos de otros, extrañas tareas heroicas. Por último, las excesivas lecturas operan como una gigantesca prótesis que termina devorando el cuerpo propio e imponiendo percepciones y sensaciones que lo conducirán a la muerte.

Como la novela peruana ejemplifica dramáticamente, en estas novelas andinas no solo se producen lecturas individuales de los personajes, sino lecturas de los acontecimientos y procesos históricos. En el caso de *Juan de la Rosa* y *Relación de un veterano...* no se trata solo de narrar las guerras por la independencia, sino de enmarcarlas en series y darles significados muy precisos: la construcción discursiva de un patriotismo local (amor por la república libre) en el mundo representado de las novelas y sus brechas, desplazamientos y contradicciones con la retórica de un nacionalismo estatal instalado ya en el tiempo real de la escritura y en la posición ideológica del narrador.

En *Juan de la Rosa* y *Relación de un veterano...* se asume la articulación conflictiva de los códigos de la novela histórica y la novela de formación en la narración de una comunidad heterogénea sociocultural y étnicamente, que aparece representada por una vida ejemplar, criolla, letrada y masculina que madura psicológica y moralmente. Volver a narrar el tiempo heroico de los orígenes políticos constituye una religación moral de la sociedad en momentos de cambios y crisis, pero también formaliza las temporalidades heterogéneas concurrentes y los borramientos de algunos sujetos sociales.

El año de publicación de *Juan de la Rosa* corresponde al inicio del periodo de estabilización del orden político boliviano denominado “era de la oligarquía conservadora” (1884-1899). Bajo un presidente civil, Gregorio Pacheco, producto de la alianza entre mineros y hacendados, se produjo el despegue de la producción y comercialización internacional de la plata que permitió un crecimiento económico; en paralelo, la década de 1880 significó la reactivación de la vida intelectual y la implementación de modelos de educación modernos en las escuelas bolivianas. En ese marco sociopolítico, esta novela se articulaba cabalmente, pues satisfacía una legítima demanda de orígenes simbólicos prestigiosos en clave de una vida criolla que trazaba continuidad con los nuevos tiempos y permitía vivir la fantasía de borrar a los indígenas de la historia nacional.

Por su parte, la novela de Tobar se publica en el periodo político de los denominados “gobiernos progresistas”, alianza política formado por el centrismo conservador y los liberales católicos, estos consolidaron el modelo económico agroexportador, la ocupación administrativo-económica del Oriente amazónico y graduales procesos de modernización en las ciudades mediante la construcción de obras públicas. En este contexto, la novela ecuatoriana ofrecía a este periodo de relativa estabilidad una religación simbólica con el pasado que contribuía con el desarrollo de un nacionalismo estatal fundado en la acción decisiva una clase política criolla y la supresión de los actores indígenas o afrodescendientes en este proceso.

En estas novelas, los tiempos heterogéneos simultáneos se expresan, por ejemplo, en el inmenso peso del lenguaje religioso tradicional para leer los acontecimientos nodales de la modernidad política en Hispanoamérica (1808-1810). La explicación de un joven clérigo en la novela boliviana es elocuente: “El excomulgado Napoleón y los franceses herejes, impíos lo han despojado de su trono, lo tienen preso, lo martirizan, lastiman cruelmente su corazón paternal queriendo hacernos esclavos del demonio” (Aguirre 2005, 19). El vínculo político pactista entre el soberano y cada uno de los pueblos americanos, el carácter cristiano de la Monarquía y el corazón paternal del rey constituyen elementos centrales del lenguaje político del Antiguo régimen. Este mismo personaje ofrecía sermones en quechua destinados a sostener la monarquía y el legítimo poder regio, a pesar del cautiverio.

En el capítulo IV el maestro brinda al niño un largo discurso sobre el sentido histórico de la rebelión de Cochabamba, explica las causas que motivaron la desesperación de los hombres americanos frente al poder colonial, razona retóricamente

sobre el porqué de las guerras de independencia. La oposición se configura como irreductible: “(...) que nos harán preferir nuestra completa extinción por el hierro a seguir viviendo bajo el régimen colonial” (32). En este alegato, los actores privilegiados son los criollos americanos; por ello, establece una genealogía de las rebeliones anticoloniales y excluye o quita relevancia a las rebeliones de los indios. En una evidente muestra de borramiento simbólico, se afirma “—No cansaré tu atención con la más breve noticia de las sangrientas convulsiones en que la raza indígena ha querido locamente recobrar su independencia, proclamando, para perderse sin remedio, la guerra de las razas” (34). La expresión “guerra de las razas” contiene ecos del tiempo de la escritura y de los fundamentos del racialismo, pero sobre todo descalifica cualquier iniciativa indígena de construir una patria con su propio bagaje cultural. En contraposición, una pequeña rebelión criolla letrada (dirigida por el tatarabuelo del héroe, el mestizo Alejandro Calatayud) se instaura como un suceso heroico que se constituye en la matriz de todas las futuras rebeliones criollo-mestizas y que además articula la genealogía privada del personaje principal con la historia.

A pesar de que se narran enfrentamientos militares en los que la población indígena y las mujeres del pueblo fueron actores mayoritarios, se observa la voluntad de asignar a los indígenas un papel de auxiliares menores en la lucha por la independencia y de suprimir el fantasma de las rebeliones indias de Túpac Amaru, Túpac Catari y Pumacahua. En paralelo, se representan biotecnologías para dominar y deshumanizar a los cuerpos que no pueden ser aceptados en el nuevo orden nacional, principalmente el de los afroamericanos.

En la novela ecuatoriana, la supresión simbólica de los otros actores de la independencia es más explícita y brutal. El narrador declara como verdad histórica incuestionable que la “guerra de independencia fue guerra de españoles contra españoles” (Tobar 1987, 142) y, por ello, que “los indios propiamente tales, los negros y muchos mestizos se eran *res nullius*, esto es propiedad del primer ocupante, dado que la recluta los convertía, ora en soldados del Monarca, ora en soldados de la Patria” (142). Esta afirmación enfática que corresponde a una lectura interpretativa posterior del proceso de independencia acarrea la afirmación de la identidad sociocultural entre los criollos y los españoles realistas. Adicionalmente, el empleo de un concepto jurídico en latín que alude a “cosa de nadie”, ratifica dos concepciones: a) la de las poblaciones subalternas, como “cosas”, entes sin libertad ni voluntad; b) la necesidad de ejercer dominio (“propiedad”) sobre estas poblaciones. A pesar de ser la gran mayoría en las tropas criollas

independentistas y en las realistas, ni los indios ni los negros actúan como sujetos y agentes; son cuerpos vacíos que pueden ser empleados por cualquiera de los dos grupos políticos en pugna.

En esa misma línea general de ambivalencias y borramientos de las novelas bolivianas y ecuatorianas, se inscribe una novela peruana que se ocupa secundariamente de la batalla de Junín. La violenta descripción de esta batalla en *El Padre Horán* (1848) enfatiza la muerte como signo central y transmite eficientemente por medio de frecuentes puntos suspensivos la sensación de vértigo e inconsciencia que articulan la actuación de los soldados en la confrontación. No hay una visión política conjunta, sino una mirada individual vacilante y confusa, tampoco se representa a los dos ejércitos diferenciados, sino a un colectivo sociocultural que se desangra y se asesina. A diferencia de los casos ecuatorianos y bolivianos referidos, ni la dinámica del enaltecimiento de héroes criollos locales ni la construcción del enemigo como fuerza antagónica funcionan en el texto peruano.

Por último, la lectura posibilita la revelación personal o la anagnórisis a través de los caminos de la palabra escrita e impresa. Como ha resaltado Skinner, la novela boliviana incide en que la historia personal de Juanito es historia política y, por lo tanto, el legado textual de Fray Justo posee fuentes diversas¹⁰⁵. La novela presenta ese proceso de autoconocimiento por medio del acto de la lectura de la siguiente manera:

de lágrimas indudablemente, llamó sobre todo mi atención en aquellos momentos; y fue este el que yo devoré con mis ojos, hasta la última palabra, inundándose mi alma de amargura, rugiendo algunas veces de dolor, como si me aplicaran ascuas encendidas al corazón (Aguirre 2005, 256).

En ella, el personaje principal está leyendo la historia de su familia en un cuaderno de Fray Justo que contiene textos de diversa índole, pero todos de carácter autobiográfico. Esta lectura revela la conexión íntima entre el personaje de la escritura (Fray Justo) y el joven lector (Juan de la Rosa). La exaltación de la subjetividad propia del Romanticismo se vive en una identificación emocional y afectiva entre el lector y el personaje referido en la escritura. Esta escena proyecta físicamente en el soporte material (el cuaderno) las huellas de las lágrimas del autor y el fuego que dañó al texto. Lágrimas y fuego aparecen como figuras de dos campos semánticos complementarios que se asocian con los efectos

¹⁰⁵ Como afirma Skinner (1999, 304): “in this archive personal and political history are explicitly connected yet again”.

de la lectura en Juan (“inundándose”, “ascuas”). La lectura afecta al lector de la misma manera como la escritura afectó al autor, esta comunión en el dolor compartido acentúa más la identificación/filiación entre ambos, que no solo son tío/sobrino, sino, fundamentalmente, personaje/lector. “Devoré con mis ojos” es una figura que revela la intensidad del acto de lectura en solitario y en silencio, típico de la modernidad, que, no obstante, puede provocar reacciones primordiales, sonidos no-verbales y propios de no-humanos (rugidos) en el lector. La fuerza afectiva de lo leído es tal que desestabiliza al sujeto y su capacidad de simbolizar racionalmente la experiencia.

Se puede argumentar que Fray Justo le deja esos papeles al personaje para que este pueda descubrir cabalmente su origen; es decir, para que experimente mediante la lectura un proceso de anagnórisis, de reconocimiento de sí mismo. Desde otra perspectiva, se puede sostener que la vida del tutor fue descoyuntada, fragmentada y que sus papeles dejan constancia de esa situación, pero que la lectura de Juan restablece la unidad de su querido tío; reconstruye o recrea al sujeto que cumple la función del padre en la ficción novelesca.

Este otro fragmento posterior de la novela nos permite completar la interpretación del papel de la lectura en la anagnórisis del personaje.

Esta ‘historia de una familia criolla en los buenos tiempos del rey nuestro señor’ se hallaba escrita sin orden, unas veces en forma de diario, otras en fragmentos sueltos, sin ilación, en el cuaderno de donde la he compendiado. Hay páginas que una pluma ejercitada y más diestra que la mía explotaría con ventaja para hacer una novela. Yo me contento con lo dicho, que basta y sobra para la inteligencia del sencillo relato de mi prosaica vida (265).

En esta cita se hace referencia a un tiempo posterior al acto narrado; Juan edita los textos que componen el cuaderno, compendiándolos y ordenándolos, en una secuencia diacrónica. Obviamente ya no es el Juan niño personaje, sino el sujeto de la enunciación. El sentido de la trayectoria vital del cura ilustrado se restablece mediante un acto de lectura, acto que se transforma en otra escritura muchos años después, la que deja constancia de su carácter secundario y de su falta de potencia literaria (carece de destreza y de experiencia) para crear una novela. En el presente de la escritura de la novela o en el tiempo de la enunciación (el anciano que escribe sus memorias), se quiere advertir a sus lectores que su vida solo ha sido un “prosaico relato”, no una novela; su trayectoria vital ha sido sencilla a diferencia de la de su tío; basta algunos elementos para la comprensión (“inteligencia”) plena de su propio relato de vida. En consecuencia, hay otros fragmentos narrativos del cuaderno que quedan fuera de la estructura textual de la novela pero operan

sobre ella: un suplemento de sentidos que las memorias de Juan de la Rosa no pueden o no quieren simbolizar.

Que dentro de esta ficción novelesca se represente una forma de lectura que combina el fuego de la patriótica y las lágrimas de la sentimental ratifica las sutiles conexiones entre ambas formas de lectura. El niño descubre simultáneamente sus filiaciones familiares y su lugar en las prolongadas luchas de los criollos contra el orden colonial. Inclusive, en todo este proceso de anagnórisis se observan juicios de valor sobre el material editado de las vidas familiares que son opuestos a la intención pragmático-pedagógica de la novela para con sus lectores reales; por esto, que se afirme en ella la naturaleza no-novelesca de lo narrado y la “vida prosaica” como objeto de la narración constituyen dimensiones paradójicas propias de la compleja legitimación de la escritura novelesca del siglo XIX.

Otra forma de autoconocimiento se despliega en la novela *El mulato Plácido* (1875), allí se observa una convergencia de la adquisición de la lectoescritura y la gradual conciencia social que lleva al protagonista a involucrarse en las conspiraciones abolicionistas en la isla de Cuba. El personaje principal Gabriel fue abandonado por sus padres y criado por su abuela paterna, una anciana negra ciega. A la muerte de esta, él es educado por el cura de la parroquia a cambio de prestarle servicios personales como sirviente: “Me enseñó a leer y a escribir: me hizo estudiar el catecismo, la aritmética, la gramática y la geografía” (Lemoine 1875, 86). El religioso se maravilla de la capacidad de aprendizaje y del amor a los libros del mulato; sin embargo, intenta controlar esa sed de conocimiento y reorientarla hacia prácticas religiosas; por ello, solo le presta libros a horas determinadas, “con excepción de mi catecismo y de un libro de oraciones. Pero esa restricción era imposible, porque mi inteligencia tenía sed de ideas. Veíame rodeado de oscuridad y anhelaba la luz” (86-87). Las lecturas han desatado una descontrolada voracidad por los conocimientos, este ingreso a la cultura de lo escrito cambia radicalmente la vida del protagonista.

Una de las formas de participación de Gabriel en la sublevación social de esclavos en la región cubana de Trinidad en 1844 es a través de una red de cartas y proclamas que su competencia le permiten escribir. Él, bajo su seudónimo literario (Plácido), se pone a la cabeza de la rebelión que tiene como bandera la igualdad ante la ley e instrucción para la raza oscura. Este evento, recreado en la novela, es interpretado en las cartas del propio Gabriel como luchas revolucionarias por la patria. El carácter rebelde de una sublevación de esclavos se disuelve en una retórica patriota que goza de mayor consenso. Que un

mulato sea el protagonista histórico de esta revuelta esclavista desafía los significados hegemónicos, pero también confirma el carácter de líderes y mediadores culturales que se atribuyen los descendientes de los españoles (en este caso, mulatos) sobre las poblaciones negras e indias.

En síntesis, en la formación sociocultural de los protagonistas masculinos de las cuatro novelas, la lectoescritura patriótica constituye una biotecnología crucial. Convertirse en un virtuoso criollo presupone un dominio pleno sobre la cultura de lo escrito, la dicción oral y toda forma de palabra codificada. Desde la adquisición de esa competencia, el accionar material y simbólico del criollo patriota en la Historia queda legitimado. Así, simultáneamente, puede consolidar mediante lecturas históricas su dominio (suprimiendo simbólicamente a los grupos sociales mayoritarios, indios y negros), o puede validar su mediación cultural sobre las poblaciones indígenas y afroamericanas. Por último, el fuego de la lectoescritura criolla ilumina la identidad individual y sus genealogías soterradas, e inscribe al criollo patriota en las historias políticas de su tiempo. Esta confluencia del control del imaginario y los intereses de las lógicas estatales constituye un fuego peligroso, que puede conducir a la muerte del héroe.

3.1.3. La palabra criolla codificada contra los sonidos descontrolados y los espectros sociales indígena y afrodescendiente

En esta sección, se analizará el régimen de dominación de la palabra criolla codificada sobre las sonoridades indígenas y afrodescendientes, pero también la supervivencia de los espectros sociales que se pretenden borrar o asimilar mediante narrativas históricas al servicio de los criollos. Asimismo, se estudiarán las ambivalencias en la representación de negros e indios, los puntos ciegos del discurso en los que la violencia y la descalificación quedan erosionadas por el propio lenguaje novelístico. El corpus de estudio está formado, principalmente, por la novela boliviana *Juan de la Rosa* y la novela ecuatoriana *Relación de un veterano de la independencia*; aunque incluiremos breves referencias a la novela peruana *El padre Horán* (1848) y las bolivianas *El mulato Plácido* (1875) y *Wuata Wuara* (1904).

En *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* (2014) Ana María Ochoa estudia la ontología y la epistemología de lo acústico, específicamente la voz, producida e implicada por diferentes técnicas sonoras/auditivas y situada *in between* naturaleza y cultura. Ella plantea que “sound appears simultaneously as a force that constitutes the world and a medium for constructing knowledge” (Ochoa 2014, 273).

Aunque su estudio se aboca a las prácticas y concepciones de la audición en medio de la transformación de lo colonial a lo moderno en Nueva Granada, su perspectiva rechaza conceptualizar el siglo XIX exclusivamente como un espacio de constitución de teorías y poder occidentales sobre el otro y más bien considera que es un lugar de disputas de diferentes prácticas acústicas, disputas que enfrentan las distinciones naturaleza/cultura, humano/no-humano, europeo/no-europeo, entre otras. Esta perspectiva será de gran utilidad para esta sección.

Quito, Cochabamba y Cuzco, como la mayoría de ciudades principales centroandinas a inicios del siglo XIX, eran sociedades multiétnicas, con una acentuada estratificación social, una ideología religiosa tradicional hegemónica y culturas orales marcadas por la coexistencia del quechua y el español. Además, expresaban una unidad administrativo-social de Antiguo Régimen que incluía a la ciudad principal y las villas y pueblos aledaños¹⁰⁶. Estas configuraciones y ambivalencias se manifiestan en las conflictivas representaciones de las diferentes identidades sociales en conflicto.

Uno de los extremos del arco, quizá el punto cero de la fantasía epistemológica criollo-occidental lo constituye la desaparición de esa otra voz que perturba su hegemonía. En esta línea, en *El padre Horán*, no hay personajes indios con papeles relevantes en la trama, salvo una sirvienta sordomuda que, por consiguiente, nunca se expresa verbalmente. Esta ausencia de voz se correlaciona perfectamente con el futuro colectivo del mundo indígena que la novela contiene implícitamente. El narrador describe así a Pascualita: “su cabello bastante negro y muy recio por el continuo corte, sus redondas y esponjadas mejillas, sus pequeños ojos y estrecha frente” (Aréstegui 1970, I: 16); indudablemente esta descripción fisionómica convencional refiere al mundo indio. El narrador enfatiza que a pesar de su calidad de sordomuda, ella destacaba en el arte culinario y poseía “mucho y fácil comprensión para ejecutar con exactitud toda clase de mandados, con solo observar el movimiento de los labios, y la expresión de los ojos, del que deseaba ser servido por ella” (I: 16). Aquí se completa la fantasía criolla: diligentes sirvientes indios que no pueden hablar, pero que sí descifran con precisión órdenes y mandatos. Este singular personaje, solo ha aprendido una palabra: “Luz”, que pronunció cuando nació la protagonista criolla, Angélica. El sentido metafórico de la palabra asociado a las concepciones hegemónicas de civilización se sobrepone con la nominación

¹⁰⁶ Francois-Xavier Guerra (2001, 66) advierte que esta es una trasposición americana de la estructura política y territorial de Castilla, que puede denominarse “grandes municipios”, “verdaderos señoríos colectivos, que dominan un conjunto muy vasto de villas, pueblos y aldeas dependientes”.

del mundo criollo. Una india sordomuda que puede articular solamente esa palabra para nominar al emblema y posibilidad de reproducción del mundo criollo compone un microrrelato de la política de las representaciones de la alteridad. De este modo, la voz propia del indígena aparece condenada a repetir su propia subordinación cultural y dependencia afectiva del amo, en tanto no puede expresar otros significantes.

En la novela de Aréstegui, aunque todas las escenas de la novela transcurren en el Cuzco no se oye mayormente la lengua quechua, salvo en contadas ocasiones y siempre inscrita en el código lingüístico español y traducida al español: “el costado derecho de la casa era un pajar, en el que se veían todavía algunos restos de *chala* (hojas secas de maíz)” (I: 60); “cubierto el descarnado y adolorido cuerpo con una sencilla manta llena de remiendos; “batalla de Yanacocha (Lago negro)” (I: 185); “con su *lliclla* negra se había hecho una especie de tocado” (II: 158). En este caso, se observa un eficiente control del imaginario que impide la aparición de una subjetividad indígena plena en el mundo de la ficción; como si desterrándola de dicho universo pudiese desaparecer también en las coordenadas sociales.

A diferencia de esta extrema disminución de lo indígena que caracteriza a la novela peruana, en la novela boliviana y en la ecuatoriana, indios y negros aparecen como personajes relevantes para la trama de las mismas y sus voces y formas peculiares de habla son frecuentes. En *Juan de la Rosa*, los primeros son representados como valientes y auxiliares de los criollos patriotas y los segundos como sujetos degradados y auxiliares de los realistas. Por su parte, en *Relación de un veterano*, se ratifica esta jerarquía ya que la visión negativa de los negros, como parte de la tropa realista limeña, es central para la definición de la identidad social de los criollos quiteños.

En *Juan de la Rosa*, el mundo social representado en la novela es muy extenso: la aristocracia colonial, los letrados criollos, los artesanos, campesinos, sirvientes negros, indios. Aunque el centro de la trama remite a personajes letrados y la perspectiva del narrador coincide con la de los criollos ilustrados, cumplen también papel relevante en las historias secundarias los indios y los negros, ambos definidos por su pertenencia al campo de los iletrados (no saber leer ni escribir en castellano) y por una amplia gama de prácticas sonoras propias de una cultura oral.

Los dos personajes indios más relevantes en la novela, el tío Alejo y la abuela, son configurados con una serie de elementos positivos entre los que destacan el patriotismo y el amor por la libertad de Cochabamba. Ellos pelean hasta morir o quedar gravemente heridos, es decir, forman parte de la alianza social dirigida por los criollos en pos de la

autonomía política y así tienen un lugar en la historia local. Desde las variables que nos interesan, ambos personajes se inscriben en un mundo oral y con escaso o nulo trato con la escritura; no obstante, sus vínculos con la palabra y los relatos orales son muy significativos en la novela.

Como ya ha sido destacado por varios críticos (como Cecilia Méndez y Gustavo V. García), en las representaciones discursivas decimonónicas de la región andina se observa el interés por incluir simbólicamente el pasado amerindio; por ello, la paradoja de la idealización positiva del pasado incaico y la degradación en términos muy negativos del presente indio. Mariaca sostiene que en la novela *Juan de la Rosa* se formaliza una nación culturalmente criolla y socialmente mestiza que conserva la dicotomía de las dos repúblicas (indios y criollos) (1997, 15). Esa fractura entre el pasado imaginado épico y glorioso y el presente degradado de los indios en la novela se materializa en la incapacidad del artesano indio (el tío Alejo) de hacer suya la tradición cultural incaica: “Mil veces se hizo repetir los versos de la despedida del Inca, o de algún fragmento del *Ollantay* sin conseguir nunca retenerlos por completo en la memoria. Confesaba humildemente su torpeza.” (Aguirre 2005, 12). Este pasaje revela el deseo de aprender y memorizar esos versos por el personaje, pero esta es una misión imposible por su poca capacidad intelectual –resaltada en varios momentos de la novela– que impide que él se convierta en vínculo vivo con su pasado e implícitamente justifica el papel de mediadores de los criollos letrados y la subordinación cultural del grupo indígena al proyecto criollo. Nótese que a diferencia de Alejo, Juanito, el niño criollo, puede recordar y reproducir oralmente el último discurso de Murillo. Por otro lado, la producción de significados en la novela correlaciona el campo de lo íntimo y lo femenino con el pasado oral quechua, pues son las mujeres las que actúan como depositarias de ese saber cultural, como ocurre con Rosita y Clara que conocen y cantan *harawis*.

Alejo encarna la fuerza y el trabajo físico y aparece con evidentes marcas que buscan asociar sus rasgos físicos externos con su carácter y su capacidad intelectual. Más aún es notorio el procedimiento ideológico de reconocer el paradigma del trabajador virtuoso como base de la república, propio del tiempo de la producción de la novela:

Cobrizo (...) de cabeza al parecer pequeña enclavada en un cuello de toro (...) sus ojos e ingenuo y franco mirar, revelaban un alma naturalmente bondadosa, a no ser que los animase la cólera, en cuyo caso tomaban una expresión bestial, espantosa.

(...) No se obstinaba en sostener sus juicios y opiniones, cuando alguna persona querida los refutaba con calma y dulzura, y comprendiese o no los razonamientos contrarios,

parecía quedarse convencido (...) [no dejaba de tener] la astucia y socarronería que suelen distinguir en alto grado hasta a los indígenas embrutecidos (11-12).

Esta configuración del personaje indio se halla inscrita en una red de sentidos que combina valores extremos: tierno/bestial; bondadoso/colérico; fuerza física/debilidad mental. Los modos de la descripción también alternan desde la simpatía (“alma naturalmente bondadosa”) hasta la distancia jerárquica (“indígenas embrutecidos”). Aunque es un personaje singular por los valores que posee no puede librarse de las marcas sociales colectivas, construidas desde los ojos de los sectores dominantes, asignadas a los indios (“astucia” y “socarronería”).

Hay un episodio en el que confluyen conflictivamente la oralidad indígena y la codificada retórica criolla: el indio Alejo da cuenta al clérigo maestro de la batalla de Aroma y el pequeño héroe es testigo del relato; en ese enfrentamiento los cochabambinos y orureños vencieron a las tropas realistas. El narrador oral presenta algunos actos sonoros de los combatientes indios, por ejemplo “gritábamos como en el momento de ir a sacarle la enjalma al toro” (67), o la relevancia que se le asigna a un grito constante en voz quechua *huincui* (“agacharse”) que constituyó una estrategia adecuada para engañar a los fusileros realistas; aunque, también deja constancia de las consignas y frases del jefe criollo Estevan Arce. El clérigo que escucha desvaloriza los gritos indios: “eso no importa nada” (67); y sobrevalora las palabras del líder criollo: “(...) sus palabras son dignas de pasar a la historia, hijos míos –exclamó mi maestro entusiasmado” (69).

La población indígena aparece, principalmente en la novela boliviana, asociada al clamor, al grito, a los silbidos, al llanto, formas libérrimas de una oralidad no sometida a las tecnologías de la palabra, propias de la oratoria y la retórica de los sujetos letrados. La lectura y la voz criollas buscan imponerse e interpretar diversas formas de sonoridad de los grupos indígenas, pero en la representación de las batallas, los actos sonoros de los indígenas interpelan de una manera extrema a la oreja criolla.

En la batalla decisiva que sellará la derrota definitiva de este ciclo rebelde local, el héroe y su maestro son testigos privilegiados del enfrentamiento. Desde lo alto de la torre de la iglesia, el héroe no solo contempla la desigual batalla entre el pueblo de Cochabamba y las tropas de Goyeneche, sino que escucha cómo “una ráfaga del viento del sur trajo hasta nosotros todos los sonidos que puede producir la voz humana” (216). Además, su propio cuerpo se ve estremecido y se constituye lo que Julio Ramos ha denominado una “descarga acústica”: “Ni un instante se interrumpían los gritos de insensato desafío, los silbidos de burla, las inmensas carcajadas que llegaban hasta mí,

agitándome con estremecimientos nerviosos y arrancándome lágrimas de furor y vergüenza” (218). El cuerpo del oyente se ve afectado sensorialmente, se conmociona y agita físicamente y, finalmente, recurre a las lágrimas, como sublime expresión de la compasión. La cólera y la vergüenza expresan su impotencia por no poder participar de la batalla.

Como queda en evidencia por esa conexión corporal acústica entre el héroe criollo y la multitud combatiente, principalmente indígena, hay un vínculo no-lingüístico, un lazo afectivo corporal invisible que se expresa a plenitud en tiempos de crisis. Este proceso ratifica que las políticas de supresión simbólica de la alteridad indígena y afrodescendiente poseen fisuras y terminan dejando huellas de su propio fracaso en la textualidad de la novela. Desde esa perspectiva, se puede leer los episodios del fundacional levantamiento criollo en Cochabamba de 1810, que son narrados así:

A los toques de rebato, que sin poderlo evitar el gobernador sonaban en todos los campanarios, hombres y mujeres, ancianos y niños corrían a reunirse armados de lo primero que encontraban: honda, palo, azada, reja de arado, cuchillo, mango de sartén, piedra arrancada del pavimento, cualquier objeto que pudiera punzar, herir, contusionar de cerca o de lejos al enemigo. Los gritos, las imprecaciones, los alaridos debieron materialmente haber hecho caer a las aves que volaban por los aires (43).

Aunque en la descripción no hay marcas de etnicidad y se quiere remarcar la participación de los pobladores de todas las edades como una colectividad, la hipérbole final traiciona este intento. Alaridos colectivos que provocan la caída de las aves del cielo fue una imagen que se emplea para dar cuenta del dolor producido por la muerte del Inca Atahualpa (en la crónica de Cieza, por ejemplo). De este modo, la colectividad indígena negada reaparece mediante la potencia de sus gritos en la trama de la novela y en la memoria de la historia.

Esta novela boliviana asigna relevancia a indios y mujeres como actores de las primeras luchas por la independencia, momento fundacional de la comunidad política que quiere ser reivindicado por el autor desde la todavía precariedad estatal del presente de la escritura. A pesar de que se narran combates militares y guerras en las que la población indígena fue actor mayoritario, se observa la voluntad de asignar a los indígenas un papel de auxiliares menores y de suprimir el fantasma de las rebeliones indias de Túpac Amaru, Túpac Catari y Pumacahua.

En la novela ecuatoriana *Relación de un veterano de la independencia*, hay un pasaje en el que la música indígena de una cuadrilla irrumpe en la fiesta que ofrece en su

hacienda el personaje José Segundo Rey. La descripción es inequívoca de la posición ideológica del narrador:

veinte o veinticinco gañanes cubiertos los rostros con caretas o pinturas de *ataco*, tizne y achiote, vestidos unos con basta blusa y guirnalda de plumas, a modo de como en Europa se cree que nos vestimos los americanos, otros con casacas y morriones militares, y algunos, por fin, con ropas mujeriegas (Tobar 1987, 48).

La expresión “gañanes” connota una descalificación cultural, ellos son seres sin el refinamiento social que el narrador atribuye a los criollos y, por esto, sospechosos de mal moral. La alusión al ojo europeo y su mirada estereotipada y equivocada reporta el malestar porque esa representación del *salvaje americano* termina ocultando y desplazando simbólicamente a la del criollo culto que las élites americanas querían promover. Que algunos varones de la cuadrilla estén travestidos solamente acentúa el carácter festivo y carnavalesco del grupo. El narrador prosigue así:

llevaban largas chontas en las diestras, y presididos por un sujeto también embijado, cojo, de quien pendía un tambor que era tañido con la siniestra mano, mientras la diestra tenía colocada en el aparato soplador un pingullo o pito de todos los diablos, que silbaba agudamente y sin cesar un mismo fi fi, monótono y desacordado (48-49).

La música popular indígena es percibida como siniestra, monótona y carente de melodía. El oído criollo vuelve a fracasar ante el reto musical de otra sociedad y se refugia en sus propias coordenadas morales y musicales, como expresa la frase “pito de todos los diablos”. Aunque en el pasaje anterior son evidentes las estrategias de desvalorización de la manifestación cultural indígena, hay también una ambigüedad que se expresa en las palabras del protagonista: “Yo no perdí nada de aquel espectáculo que me espeluznaba, pero que me atraía irresistiblemente” (49). La performance audiovisual de una cultura radicalmente otra, espanta y seduce, repele y atrae, simultáneamente¹⁰⁷.

Además de los cantos, el habla de los otros (negros e indios) ha sido constante objeto de representación en los textos literarios decimonónicos. Esta descripción o reproducción fonética de la forma de hablar el castellano por indios y negros constituye un tópico central para establecer jerarquías culturales mediante la discriminación lingüística o la ridiculización de la voz del otro¹⁰⁸. En esos marcos, los escritores

¹⁰⁷ En la representación de una festividad religiosa selvática, en la novela ecuatoriana *Cumandá* (1879), se repite esta contradictoria percepción: “(...) cantan coplas sin medida artística, pero rebosantes de vivas imágenes y de pensamientos enérgicos y audaces como la naturaleza de la que son nacidos” (Mera 2011, 145).

¹⁰⁸ Por ejemplo, en “El Matadero” (1871), el narrador describe la voz de los afroargentinos así: “palabras inmundas y obscenas, vociferaciones preñadas de todo el cinismo bestial que caracteriza a la clase de nuestros mataderos, con las cuales no quiero regalar a los lectores” (Echeverría 1986, 102).

costumbristas peruanos Felipe Pardo y Aliaga¹⁰⁹ y Manuel Atanasio Fuentes¹¹⁰ desarrollaron una gran habilidad en la reproducción del castellano afro y del andino no por fidelidad lingüística, sino por su afán de condenar esa forma de hablar y provocar la risa de sus lectores criollos.

Uno de los momentos más conflictivos entre esta representación convencional y el aprovechamiento político de la perspectiva de los afrodescendientes se produjo en una publicación limeña de 1858, que se denominó *El Negro* y que tenía en su cabecera una imagen de un sujeto afro vestido como campesino y portando un garrote en la mano derecha y un machete en la mano izquierda. La publicación buscaba expresar el supuesto punto de vista de la población negra (la esclavitud se abolió en 1854) y su agradecimiento político a Castilla que se volvía a postular como presidente en 1858. El prospecto de la publicación condensa estas contradicciones en un lenguaje que busca la reproducción fonética del sujeto afrodescendiente, pero arrastra la mirada hegemónica contra él:

“¡Ujú! Aquí toy pué –yo tamien queré jabrá, yo tamie queré cribí (...) só un pobre negro, criado ené galpó, má borrico que una mura chucaro (...) ¡pobre crabo! Yo nunca he ecribeneao en ningún Diario (...) yo pohe Liberto, le piro a Dio con toro mi corazó pore bien de este pobre pueblo y queré contribui, asi borrico como só a ra ferica de ro branco y de ro negro deta sociera que me ha recatao, y me ha prohijáo, porque yo sé grarecé! (...) La felicirá de ro branco y de ro negro dete pueblo e mi reseó y nara má, asi e que toro e quero dé ra gana de meté é rombro con é mimo fi, tiene a su ripocicio ete pape pa garabatea en é” (1858, 1).

El interés político por representar a este grupo social se ha llevado hasta el extremo de sustituirlo culturalmente mediante la invención de una voz que se alinea con los intereses de los criollos, redactores de la publicación. Esta irrupción lingüística posee una fuerza y dinámica propias que revela tanto las políticas hegemónicas de la lengua como la resistencia cultural de los afroperuanos.

Por otro lado, bajo códigos realistas, en la novela ecuatoriana *Pacho Villamar* se representan sociolectos diferenciados por la pronunciación y los modismos orales de distintos grupos culturales en ciudad de Quito. Incluso, se representan las voces negras: “¿Y la sierra es pueblo grande? Le preguntaban ellos. Dicen que *po ayá* no hay marimbas. *Paece* que esta gente no sabe ni *bailá*” (Andrade 1900, 139). En esta contraposición con la Sierra, las marimbas aparecen como señal de distinción y afirmación de la cultura

¹⁰⁹ Por ejemplo, en la obra teatral *Frutos de la Educación*, el personaje esclavo se expresa así: “tré muchachito/ Toro co la memo cara/ Re niño ¡Ay! ¡Jesú! Jesú! Y réntico so á su taita” (Pardo 2007, 219).

¹¹⁰ En el artículo “Somos pergüetanos”, Fuentes reproduce la voz de un indio: “Fueleces de ser hemos por fuin; que en sospolpitos ha decho el yaya que ya no seremos neendios, ne cholos seno que como el blancos solo hemos de llamamos pergüetanos.” (Fuentes 1866, II: 37).

negra; a pesar de ello, es evidente el sentido cómico de la pregunta y las marcas de alteridad del habla que se resaltan mediante las cursivas.

La angustia entre los letrados por formar parte de una comunidad que hablase y escribiese correctamente el castellano constituía una fantasía presente en todo el espacio hispanoamericano, que se agudizaba entre los novelistas andinos por el alto peso social de población indígena y la existencia viva y mayoritaria de lenguas originarias. De este modo, su estatus social se validaba por sus destrezas lingüísticas, pero para tener efectividad requería lectores con las mismas competencias. Muchos escritores desempeñaron cargos públicos o tareas asociados a la educación de la lectoescritura en sus países o en otros; por ejemplo, Miguel Riofrío (1874, 7) escribió en un folleto¹¹¹ destinado a las escuelas primarias del Perú y en él planteó que “es, no solo de muchos, sino de todos, estricta la obligación de hablar correctamente, bajo la pena de ser menospreciados como incultos”. El ojo normativo de la lengua y su poder estandarizador recurre a la descalificación cultural de los hablantes que desconocen sus preceptos: la plena competencia lingüística garantiza el ingreso al mundo de la cultura y así se niega la calidad de sujetos culturales a los hablantes de las lenguas originarias o a los hablantes de un español popular. Una comunidad lingüística homogénea constituía el horizonte de deseo de una élite que se atribuía un papel dirigente, entre otras cosas, por su dominio de la lectoescritura y su elocuencia o buen hablar. Por ello, las preocupaciones por la debilidad de los proyectos estatales alfabetizadores castellanos y los anatemas contra el maestro y la escuela rural fueron muy frecuentes¹¹².

En otro episodio de *Relación de un veterano...*, el personaje niño y su amiga Aurora, que viven en la casa hacienda, juegan y se mezclan con indios, “Habíamos acompañado a los indiecitos en su rezo lleno de oraciones adefesiosas, híbridas entre

¹¹¹ En este texto, *Correcciones de defectos de lenguaje para el uso de las escuelas primarias del Perú...* (1874), establecía una comparación que presuponía una jerarquización en el uso de la lengua española entre limeños y quiteños: “(...) hay menos defectos lexicográficos que en otras secciones de Sudamérica; que se han tomado del quechua menos palabras que en el Ecuador, que hay menos galicismos que en España (...) que algunas palabras de origen y uso limeño son tan expresivas e implican ideas tales, que solo imperfecta o aproximadamente pueden ser reemplazadas por voces castizas del fondo común del idioma” (Riofrío 1874, 8).

¹¹² El presidente conservador García Moreno (1871, 120) en un mensaje al Congreso sostuvo que los institutores son aquellos “que por su ineptitud e indigna conducta no encuentran en la sociedad otro medio de subsistir” y denominó a las escuelas como centros de “atraso e ignorancia”. Casi tres décadas después, el anticlerical y liberal Luis A. Martínez (1897, 34) ratifica esta visión negativa del profesor y de la escuela rural: “vicioso e ignorante él mismo, no sabe lo que enseña, y los discípulos pasan años y años en aprender a leer mal, y a escribir peor”. En la novela *Pacho Villamar* de Andrade (1900, 35) se critica la educación en escuelas para niñas por su “proverbial ortografía” y porque convierten a las jóvenes en “inútiles a la sociedad y a sí mismas”.

quichua y castellano; habíamos cantado con ellos poéticamente al aire libre esos versos prosaicos que los mayores enseñan en las haciendas (...)” (Tobar 1987, 78). El diminutivo “indiecitos” y los adjetivos descalificadores de sus prácticas culturales conservan la distancia social y protegen en el discurso a los niños criollos de la indistinción étnica y lingüística no deseada. El discurso del narrador distingue y así erosiona la confusión y contigüidad de los cuerpos infantiles que la trama remarca.

Por último, en la misma novela ecuatoriana, el narrador considera al silencio junto a la calma como las cualidades esenciales de la buena crianza, de la cabal educación; por ello, “el que ríe a carcajadas, el que habla a gritos, el que tose, come, se suena, ronca, hipa, estornuda con estruendo, abre y cierra las puertas a golpes, no ha recibido lecciones de silencio en su casa” (121). Esta serie de sonidos y ruidos no-verbales producidos por seres descontrolados deben ser reprimidos, no emitidos, pues la supresión de esas formas de sonoridad constituye un signo inequívoco del autocontrol moderno del cuerpo. Esta prohibición será codificada como mandato social de las buenas costumbres y repetida hasta la saciedad en múltiples manuales de comportamiento.

Para analizar las formas de configuración del otro grupo de personajes disjunto del mundo de la lectoescritura (los afrodescendientes), emplearemos el concepto de *sujeto esclavista*. Como lo establecí en mi libro *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1780-1895)* (2005), esta categoría sirve para denominar los rasgos comunes del discurso y las estrategias cognoscitivas en la percepción del otro afrodescendiente. El sujeto esclavista es un presupuesto conceptual que no se define según quién es, sino por el lugar desde donde enuncia y cómo lo hace. Su función es delimitar la mirada, la palabra y la sensibilidad del intérprete de la esclavitud y la cultura afro. Durante el siglo XIX, el sujeto esclavista se desplegó fundamentalmente en dos grandes campos discursivos: el literario y el político-jurídico. Su operación cognoscitiva predominante es la oposición, con la cual crea una red epistemológica de antagonismos vinculados donde destacan los siguientes valores: europeos/africanos, blancos/negros, libres/esclavos, humanos/animales, civilización/barbarie, alma/cuerpo, voz/alaridos, vestidos/desnudos, hermosos/horribles, lenguaje/jerga, racionalidad/superstición, religión/idolatría, escritura/oralidad, razón/instintos, honestidad/deshonestidad, verdad/mentira. En síntesis, el discurso sobre la esclavitud, basado en la construcción de la alteridad, contiene implícitamente una idea de las fronteras imaginarias de cualquier sociedad americana del siglo XIX.

En la novela *Juan de la Rosa*, los personajes afrodescendientes (esclavos domésticos) están asociados a la aristocracia colonial y forman un binomio social que se opone decididamente al proyecto emancipador criollo. Ellos están configurados, como ocurre con casi todas las novelas decimonónicas americanas, desde la perspectiva del sujeto esclavista. Por ello, se remarca su analfabetismo, su incapacidad para simbolizar mediante la palabra escrita el mundo; desde sus primeras intervenciones secundarias en la trama de la novela, los varones aparecen como meros cuerpos serviles y las mujeres como seres horribles. Por ejemplo, “un criado negro de gigantesca estatura” (Aguirre 2010, 8). Estamos ante la representación tradicional del cuerpo del esclavo que combina la fortaleza física imponente con la subordinación social y el servilismo. Más adelante, “el portón se entreabrió lo bastante únicamente para que saliese una cabeza de negra con tupido y menudo vellón entre rojizo y cano, frente muy deprimida, ojos pequeños y bizcos, nariz achatada, pómulos muy salientes y boca desdentada” (51). Ella es una criada, pero en su descripción destaca la perspectiva científica que crea una tipología con la suma de aspectos físicos, descritos con gran precisión, para instalarla en el campo semántico convencional de lo horrible.

La configuración discursiva del personaje Clemente es emblemática pues en ella se observa una lectura racialista propia de los años de la escritura de la novela. Una visión pseudocientífica que asigna características físicas y morales a los diferentes grupos humanos y establece una jerarquía entre ellos. Las palabras del narrador son las siguientes: “*Zambo* (...) es decir mestizo de indio y de negra, tenía cuanto de malo puede reunirse de ambas razas: astucia, bajeza, holgazanería, egoísmo, crueldad” (56). El personaje Clemente, nombre irónico en este caso, porta las conductas sociales negativas de ambos grupos subalternos (negros e indios) desde los ojos de las élites dominantes, punto de vista que adopta el narrador. Nuevamente aparecen la ambivalencia de la sumisión y el ejercicio descontrolado de poder como manifestaciones extremas de un personaje que no posee control ni moderación pues se instala “naturalmente” en los extremos. Por ello, se sostiene que “sumiso a las órdenes de Feliciano, a quien había entregado los calzones, era el tirano de los demás y especialmente del pobre *pongo*, a quien atormentaba de todos modos, sin motivo alguno” (56). Los conflictos raciales entre negros e indios durante todo el periodo colonial están documentados tanto en expedientes judiciales como en dibujos y textos literarios. Sin embargo, lo que la novela quiere remarcar es que el personaje afrodescendiente actúa con violencia y maldad inmotivadas contra el *pongo*, el último eslabón dentro del orden social indígena.

Hay dos escenas en la que los personajes afrobolivianos cobran relevancia por su carencia, su falta de literacidad. En la primera, cuando la dueña de la casa quiere rendir homenaje a Goyeneche por sus actuaciones militares, la esclava Feliciano lleva el conjunto de presentes, pero no percibe que el mensaje que lleva en un papel el granadero de almendras ha sido cambiado y que la inscripción discursiva en la fuente de manjar real ha sido sustituida por otra de signo opuesto. En vez de los versos elogiosos del licenciado servil a Goyeneche, el papel del granadero contiene la declaración francesa de los derechos del hombre; y en vez de “Viva España” los clavos de olor forman la frase “Viva la patria”. Todo esto enoja grandemente al jefe militar realista, que considera esto como una broma de mal gusto y frustra las pretensiones de doña Teresa de congraciarse con el vencedor de los *alzados*.

Aunque puede parecer que estamos solo ante un incidente jocoso, este episodio contiene una fuerte carga ideológica. A través de esos manjares y dulces, la aristocracia cochabambina y sus aliados (cura y licenciado) pretenden establecer un vínculo con Goyeneche, pero añaden a estas ofrendas materiales palabras de celebración y un poema encomiástico. En consecuencia, le ofrecen al general vencedor productos materiales y espirituales edulcorados combinados. Los mensajeros de estos productos desconocen los signos de las palabras porque son analfabetos. Los esclavos domésticos no pueden percibir la sustitución de los mensajes y son finalmente objeto de castigo y escarnio tanto por el jefe militar como por el ama Teresa: “¡Sal de aquí, negra espantosa! ¡Llévate a esas bestias!” (131). En conclusión, los esclavos aparecen como cuerpos que portan siempre mensajes de otros que no entienden: su no saber leer los condena no solo a estar fuera del mundo de los signos, sino a impedir una comunicación plena entre los sujetos competentes en el campo de la escritura.

La explicación del afrodescendiente Clemente ratifica su pertenencia al mundo popular regido por creencias y narraciones sobrenaturales: “Su merced, nuestra ama, no quiere creer en el duende. ¡Es el duende, el *mesmenísimo* duende de la otra vez, hijas mías! Nadie pudo entrar al corredor del jardín donde pusimos al fresco los dulces” (131).

Otro segmento narrativo relevante tiene que ver con un relato oral tradicional que la abuela cuenta a Juanito. “La Quintañoa” constituye una narración pedagógica que critica las fórmulas vacías de la religiosidad y afirma la conducta práctica de solidaridad y respeto por el otro como vías para obtener la gracia divina. Nótese que es la vieja indígena la que transmite dicho relato al niño y así preserva esa narración en el tiempo; más aún, dota de un arma cultural a su nieto para derrotar al narrador afrodescendiente.

En un episodio anterior, el niño ya había mostrado una gran capacidad de memoria y una elocuencia depurada (cuando recuerda con precisión las palabras del insurgente Murillo y las hace suyas). Su cuerpo se instauró como texto viviente; por ello, en la revuelta se dirige al grupo de los niños y repite las palabras de Murillo, duplicando mediante la habilidad verbal la historia antigua. Por consiguiente, el personaje Juanito aparece como un sujeto competente tanto en el mundo de la lectura como en el mundo de la oralidad, como quedará refrendado más adelante.

El zambo Clemente poseía el monopolio de los relatos orales en el espacio privado de la casa; él asumía las funciones de un narrador oral y su auditorio estaba formado por los niños de la casa. Poseía un saber-hacer que gozaba de reconocimiento, pero esta posición va a ser socavada por Juanito. El narrador explica su conducta por la vanidad y el deseo de vencer a su enemigo. En otras palabras, hay una voluntad deliberada y una estrategia particular para desplazar culturalmente al experimentado narrador oral afrodescendiente. El niño letrado que irrumpe en los predios del relato oral gracias al saber de su abuela indígena lo hace con gran éxito: “concluí el cuento en medio de una salva general de aplausos, tanto de los niños como de las criadas; pero concitándome más que nunca el odio del narrador destronado” (174-175).

En este pequeño episodio se confirma el orden social imaginario de la novela de la novela: el niño criollo ilustrado no es solo competente en la lectoescritura, sino que también se impone en los predios del mundo oral: toda actividad social vinculada con la escritura o una performance oral codificada debe quedar en manos de los criollos y los afrodescendientes deben ser expulsados de esos terrenos simbólicos. Adicionalmente, la abuela indígena por medio de su nieto venga al pongo (indio) que era maltratado injustificadamente por Clemente. El texto parece decirnos que aunque haya un predominio físico del negro sobre el indio, la cultura de este último grupo se impone sobre la del primero. Cabe mencionar que las manifestaciones culturales afrodescendientes son casi inexistentes en el mundo representado de la novela.

La jerarquía cultural que asigna a los criollos el primer lugar, el segundo a los indios y el último a los afrodescendientes queda refrendada en un pequeño episodio. En la casa, Clemente agrade verbalmente a Juanito y este en un acto inverosímil lo golpea ferozmente sin recibir respuesta alguna:

-¿No es verdad, hijo del aire?

No pude contenerme. Aquellas injurias, después de sus últimas humillaciones y del pasado martirio que le debía, me hicieron perder toda paciencia. Le azoté fuertemente la cara de mono con la mano, y seguí a pasos lentos el camino de mi cuarto (92).

El insulto insoportable alude a la calidad de hijo natural del héroe. El uso del verbo *azotar* no es casual pues remite al campo semántico de la esclavitud; la imagen “cara de mono” forma parte del imaginario tradicional para marcar la alteridad y remarcar la deshumanización ejercida por el sujeto esclavista ante el fenotipo afrodescendiente. En síntesis, en *Juan de la Rosa* se desarrollan diversas estrategias discursivas para deshumanizar a los cuerpos afrodescendientes con énfasis en su carencia de lectoescritura. Así, los que no pueden representar la realidad mediante la palabra escrita quedan excluidos del nuevo orden simbólico nacional.

Por su parte, una de las estrategias discursivas para convertir en extraños a los afrodescendientes en *Relación de un veterano* es la racialización del enemigo militar. Las tropas realistas no solo encarnan los principios de la dominación colonial, sino que son configuradas discursivamente como negras por diversos personajes. En la escena que refiere al asalto de la cárcel para liberar a los criollos, el personaje Mosquera exclama: “(...) estamos gastando pólvora en *gallinazo*: allí están dos escarbando el suelo con las uñas y el pico” (Tobar 1987, 21); con esta comparación aludía a los negros y mulatos realistas. Incluso se permite una burla racial en esa hora crítica: “‘-Rubios, deténganme esa pelotita’, agregaba disparando su fusil” (21); la nominación irónica de “rubios” parece referir más al tiempo de la escritura que al tiempo del mundo representado. En otro pasaje, los soldados del enemigo son denominados con el colectivo “negros”. En un tercer momento, se alude a “las descargas que sobre ellos hicieron los mulatos limeños” (32). El adjetivo “limeños” es revelador y confirma que en esta ficción histórica el enemigo militar se localiza en un espacio determinado y que la guerra se representa como una entre ciudades principales con su propia filiación territorial. El texto establece así una vinculación entre el color social de la tropa y el centro político-militar del virreinato.

En esta novela, uno de los episodios culminantes es la representación de la batalla de Pichincha, momento final del largo proceso militar para liberar Quito. El héroe pelea valientemente: “dos gigantescos negros, más tenaces y más valerosos que sus compañeros, me acosaban con sus bayonetas, que apenas podía yo rechazar con mi espada rota” (278). Uno de ellos exclama: “Ríndete, blanco”, el héroe replica: “¡Canallas!” (279). En este diálogo ficcional se remarcen las identidades étnicas y sociales que son

privilegiadas en toda la novela para reafirmar al sujeto criollo-blanco, como el actor principal de la independencia.

Posteriormente, se produce una situación extraordinaria en el campo de la batalla: los enemigos quedan atrapados en un abrazo:

Mientras la enorme mole sobre mí por completo, me oprimía contra el suelo, impidiéndome respirar, la presión de una monstruosa cabeza ensortijada (...) produciéndome el efecto de un ser vivo, perfectamente vivo, para conservarme asido, agarrado, comprimido por la energía de una voluntad rabiosa y de una musculatura de demonio (279).

Por un momento, ese otro cuerpo que busca ser expulsado del imaginario nacional se aferra y se fusiona con el cuerpo criollo-blanco; el muerto simbólico cobra vida y asfixia y atenaza al sujeto criollo, de este modo no lo deja desprenderse de aquella identidad que pretende negar. Por último, hay en ese abrazo mortal un cierto erotismo sublimado, un desafío a la masculinidad: las angustias que causaban a los letrados los cuerpos fuertes y semidesnudos de los afrodescendientes están corroborados en varios documentos.

Que la novela culmine con el triunfo de los patriotas en Pichincha es algo esperado y convencional, pero que la imagen más poderosa de las últimas páginas la constituya este abrazo entre los muertos simbólicos y los sobrevivientes criollos ratifica el inútil esfuerzo de estos por liberarse completamente de esas otras identidades espectrales que los habitan.

A diferencia de las novelas anteriores, *El mulato Plácido* escapa de estos significados hegemónicos, pues craquela la exclusión criolla de lo afro mediante la figura del héroe Gabriel, lector y escritor. El personaje mulato, tal como en la novela *Sab* (1841), no solamente sabe leer, sino que demuestra una gran competencia lírica ya que es autor de poemas amorosos de impecable factura romántica. Asimismo, es el autor de proclamas y misivas políticas para encender los ánimos de los esclavos negros en pos de su liberación. Esta configuración positiva de las capacidades verbales del personaje afrodescendiente, tanto en la literatura como en la política, aparentemente colisiona con el análisis anterior; no obstante, se debe recordar que estamos ante una figura mestiza. La calidad de mulato que se remarca desde el título lo separa del mundo negro, pues en la lógica racialista del tiempo de la escritura su ascendencia blanca –su madre es una cómica cubana– implica una diferencia cualitativa que posibilita se convierta en el héroe patriota de la novela y un precursor del futuro republicano, regido por la igualdad y la educación.

Por otro lado, la novela se caracteriza por una intensidad afectiva propia de lo melodramático, como si solo en esos códigos cupiese la posibilidad de instituir una subjetividad subalterna con poderes en la lectoescritura.

En el mismo ámbito de Plácido, se encuentra la figura y la trayectoria del personaje Choquehuanka en la novela boliviana *Wuata Wuara* (1904). Este es un indio letrado que posee y lee libros en un espacio netamente rural; la descripción es reveladora porque resalta la mirada de extrañeza de los indígenas aymaras ante estos objetos materiales y las prácticas lectoras: “Allí le habían sorprendido con la cabeza cana caída sobre un legajo mugriento y descifrando sus caracteres ininteligibles, unas veces; otras, con el libro abierto sobre las rodillas y la pupila húmeda por las lágrimas perdidas en el lejano horizonte” (Arguedas 1996, 368). Esta capacidad de leer, abstraerse y ser afectado sentimentalmente por la lectura lo coloca en un plano diferente al resto de su comunidad. Lo conduce a una identidad escindida, no es indio completamente, pero tampoco es blanco; como establece el narrador, “siendo de los suyos por el corazón, era de los otros, de los blancos, por el espíritu, que es lo único que de bueno tienen (...)” (368). Se ha apoderado del espíritu de los amos, pero mantiene su identificación sentimental con los indios. Este anciano era venerado y gozaba de gran autoridad moral en su comunidad; por ello, en el desenvolvimiento posterior de la trama va a convertirse en el antagonista del patrón y sus amigos, y va a convocar y dirigir la sublevación indígena que matará a los blancos, agresores de la comunidad.

La capacidad de leer de los sujetos subalternos (afrodescendientes e indios) parece conducirlos necesariamente hacia el enfrentamiento social y hacia la rebelión política. Gracias a sus competencias de lectoescritura se invisten de poder simbólico y se convierten en rivales dignos y peligrosos para los grupos dominantes. La ficción aparece en estos casos sin controles, exhibiendo el poder de la imaginación para desestabilizar el poder simbólico y sus jerarquías. Además, con su práctica, estos personajes ratifican la experiencia social de apropiación cultural de un código central de dominación (la letra) por parte de sujetos subalternos.

3.2. El cuerpo, la electricidad y el deseo: los senderos de la sexualidad

Sin duda, parte del encanto de las novelas del período para el lector andino es que constituyen un nuevo espacio legitimado para pensar y valorar su propia vida erótica, ya que las dinámicas del amor se ponían en escena de forma vívida por medio de los avatares

sociales y afectaciones corporales de los personajes que se inscribían en el modo melodramático. De este modo la novela constituye uno de los nuevos dispositivos para hablar de la sexualidad; la frondosa codificación retórica del deseo solamente revela la soterrada presencia de la economía libidinal. Aunque la representación directa de escenas sexuales sea reducida, el sexo orienta el sentido de los relatos y explica la conducta de muchos de los personajes: la comezón del deseo está en las páginas y en los lectores quebrando los controles tradicionales.

La correlación entre la profunda instalación del dispositivo de la confesión cristiana en las sociedades andinas y la oportunidad de penetrar en el corazón desnudo de los personajes de las novelas ofrece varios caminos interpretativos. Podemos suponer que el lector se instala como un sacerdote laico que posee el privilegio de conocer los fueros más íntimos de los personajes, o que la dinámica de la novela suscita en él sus propias confesiones íntimas que de otra manera no se atrevería a imaginar. La novela decimonónica se presenta como una exhibición pública de una vida ficcional, y en ella el sexo sigue constituyendo el gran secreto que fascina a todos, el grado más íntimo de la singularidad de una vida que puede ser revelado. De este modo, la novela se articula en su calidad de biotecnología a los otros dispositivos del poder y del saber que se consolidaron en el siglo XIX sobre la sexualidad.

Por otro lado, en el discurso novelístico, la aparición del amor y sus estragos materiales en los cuerpos se encuentra íntimamente asociada a las innovaciones tecnológicas decimonónicas. Laura Otis (2002) sostiene que la electricidad ofreció a los científicos y a los escritores un nuevo camino para describir la energía del cuerpo desde la década de 1860. Los novelistas andinos, como sus pares en todo el mundo, emplean un lenguaje que fusiona el movimiento eléctrico y la intensidad de la energía para simbolizar el deseo amoroso-sexual.

El cuerpo enamorado queda profundamente afectado, pues se convierte en un territorio sometido a la lógica del deseo y vulnerable a las miradas, las palabras y las acciones del sujeto amado. La electricidad, descarga fulminante, representa la irrupción del amor a primera vista; el electromagnetismo, la atracción de los cuerpos; en tanto que el deseo sexual aparece, muchas veces, como una energía eléctrica interior que no puede ya contenerse en el propio cuerpo. Por ello, las fronteras corporales del sujeto enamorado se disuelven y la autonomía psíquico-mental se pierde irremediabilmente.

En *El Padre Horán* (1848), la adolescente Angélica se ve perturbada profundamente por los “eléctricos ojos” (Aréstegui 1970, II: 26) de Wenceslao. En

Recuerdos de una prisión (1887) del boliviano Mariano Ricardo Terrazas, el contacto físico entre dos amantes se relata así: “sus manos se buscaban y se estrechaban comunicándose los movimientos galvánicos de un amor ilimitado” (Terrazas 2016, II: 383). En la misma novela encontramos efusivas declaraciones, como “tu amor me envuelve como una atmósfera luminosa y eléctrica que sacude las fuerzas dormidas de una especie de voluptuosidad intelectual” (II: 400). En *Blanca Sol* (1889), el narrador explica que unas confesiones amorosas “produjeron en ella el mismo efecto que una descarga eléctrica” (Cabello 2004, 94). Por otra parte, en *Herencia* (1895), Fernando Marín emplea esta figura: “El amor es como la electricidad que fulmina el rayo” (Matto 2006a, 75).

Durante toda la segunda mitad del siglo XIX, el horizonte eléctrico ofrece las cualidades del movimiento veloz e intenso y las de la atracción magnética. Ambas fueron percibidas como reacciones análogas a las producidas por una relación amorosa; por ello, la frecuencia de esas comparaciones en la novela del periodo. Esta hegemonía del archivo metafórico de lo eléctrico no debe hacernos olvidar la presencia de imágenes derivadas de la energía a vapor, o del cuerpo como materia poseída por fuerzas misteriosas, que conducían también a formalizaciones novelísticas del amor y la sexualidad por medio del lenguaje de la tecnología y la ciencia¹¹³.

Por otra parte, la presencia del discurso religioso en la configuración de las relaciones sociales y en sus valoraciones morales es un principio de la novela andina. En consecuencia, el deseo sexual se correlaciona con el mal moral cristiano, como en este ejemplo de *El Padre Horán*: “Su impío pensamiento hizo temblar todo su cuerpo, no de temor, sino del placer que ya creía saborear con solo imaginar alcanzar la posesión del objeto que largo tiempo había codiciado” (Aréstegui 1970, I: 52). El cuerpo convulsionado por el placer futuro está liberado de los imperativos morales cristianos, pero el narrador valora como “impío” el pensamiento del goce futuro.

Aunque la unión sexual muy rara vez es representada explícitamente, los múltiples caminos de la sexualidad abundan en las novelas andinas, desde la culminación feliz del matrimonio burgués hasta las formas trasgresoras de la moral, como la prostitución, el

¹¹³ Recuérdese que uno de los emblemas de los avances científicos del XIX fue el barco a vapor. Luigi Galvani explicó el funcionamiento del sistema nervioso del hombre a partir de la imagen de circuitos eléctricos. En su explicación, los nervios conducen descargas eléctricas hacia los músculos en todas las especies. En *Aletazos del Murciélago*, Manuel Atanasio Fuentes describe así los avatares políticos que afectan a los funcionarios públicos: “experimentaron una conmoción galvánica” (1866, 30), “amovilidad judicial” (29).

incesto o la violación. Un ejemplo privilegiado del uso de las convenciones retóricas derivadas de la electricidad son dos escenas que narran el contacto físico y el encuentro sexual posterior en *Herencia* de Clorinda Matto. El italiano Aquilino Merlo, administrador de una pulpería y persona sin mayor educación, se abalanza sobre la joven Camila y la estrecha fuertemente. El narrador describe lo ocurrido en el cuerpo de ella así: “despertando en sus sentidos sensaciones y deseos que no podría nombrar, pero que sacudían su organismo con el poder de una pila de Volta” (Matto 2006a, 50). El posterior encuentro sexual de esta pareja se prepara mediante una serie de anticipaciones discursivas: “la atmósfera cargada de aquellas sales afrodisíacas que predisponen el organismo a la sensualidad” (83); “el sistema nervioso [de Camila] crujía con sacudidas idénticas al desmadejarse un rollo de alambre” (103). El texto expresa el miedo criollo al inmigrante pobre por medio de la deshumanización del italiano, cuando este ingresa furtivamente a la casa: “un bulto”, “ojos fosforescentes”, “el aliento con ese olor peculiar a pescado”, “se encogió como el tigre que se pone en acecho para saltar sobre la presa” (125). Adicionalmente esta transformación adopta también las metáforas de la ciencia ya que él despidе “por los ojos azules una luz plateada como la eléctrica” y su beso ardiente se compara con la “fuerza de Volta que, deprimida en la nube, busca la tierra; en ella se precipita y en ella estalla” (125-126). El poder sexual de la inmigración europea, en este caso del varón italiano adopta la figura del hombre-bestia, que es también energía pura, su cuerpo es un organismo eléctrico, luz cegadora que no deja ver ni actuar racionalmente¹¹⁴. La narración del mismo acto sexual se elide y se desplaza por una sesuda y metafórica reflexión sobre las formas del deseo y del placer masculino y femenino. En la tradición peruana, nunca una novela se había atrevido a tanto, la *imitatio* empieza a liberarse del peso opresivo del *decorum*.

En síntesis, en las novelas de la región andina, las nuevas fuentes de energía y los dispositivos tecnológicos proporcionan un archivo metafórico para representar el deseo en los cuerpos novelados. Ese deseo conduce a una sexualidad soterrada, rara vez representada explícitamente, pero que ocupa un papel central en la producción de sentidos

¹¹⁴ En *Blanca Sol* (1889) hay también una escena semejante: “(...) su sangre italiana rebulló en sus venas (...) sus nervios se estremecieron de rabia y de amor. Sin darse cuenta de sus acciones lanzose rápido como el león sobre su presa y estrechando con acerados brazos a Blanca, la atrajo hacia sí, sin que ella pudiera evitarlo. —¡Te tengo en mi poder! —díjole confundiendo su aliento con el de ella. —¡Sería Ud. un infame!— exclamó ella intentando desasirse de Alcides enrojecida de cólera” (Cabello 2004, 105). Esta violencia sexual del varón inmigrante italiano termina sin consecuencias, pues este toma conciencia de su papel indigno y suelta a la mujer deseada.

de la novela. De este modo, simultáneamente se trasgrede el *decorum* de las novelas y se enfrenta a las biotecnologías religiosas.

En esta sección estudiaremos tres problemas clave de la sexualidad novelada: a) las formas de la representación del amor, matrimonio y adulterio y su correlación conflictiva con los conceptos de decencia, legitimidad y transgresión, pues la moral cristiana y el orden social jerárquico que se celebran explícitamente, se socavan implícitamente mediante la emergencia de la economía del deseo y el ejercicio de la libertad individual en las novelas; b) las tramas narrativas del incesto y su papel tanto en la organización discursiva de la novela (el secreto que contiene el sentido), como en la construcción de identidades conflictivas en los personajes asociados a él; c) las rutas de la violación sexual como ejercicio de poder sobre el cuerpo femenino indio, pero también como posible encuentro fecundador para el mestizaje.

3.2.1. Amor, matrimonio y adulterio: decencia, legitimidad y transgresión

Las novelas decimonónicas son en su amplia mayoría relatos de amor. La historia de vida del héroe o la heroína privilegia los avatares amorosos, los cuales incluyen el surgimiento del deseo, las dificultades de establecer una relación firme con el sujeto amado (la oposición suele provenir de la familia, la sociedad o de otro sujeto que ama o pretende a la mujer), y el desenlace consistente en la conjunción del sujeto y su objeto de deseo, muchas veces mediante un enlace conyugal. Este relato matriz presenta a veces variaciones, como cuando el final sella más bien la separación definitiva de los amantes, ya sea mediante la muerte (suicidio o asesinato) de uno de ellos, un viaje a tierras lejanas, el ingreso a un convento, la locura u otra circunstancia insalvable.

En esta sección, analizaremos diversas novelas que podemos dividir en dos grupos por sus tramas: a) narraciones en las que amor y matrimonio convergen: la celebración romántica del amor, la superación de los obstáculos, y, finalmente, el vínculo matrimonial como instancia legitimadora y reproductora del orden y la decencia social; y b) la divergencia insalvable entre el amor genuino y las convenciones sociales del matrimonio: los personajes, escindidos entre su deseo y las dinámicas sociales que les impone el vínculo legal con quienes no aman, rondan el adulterio (siempre más imaginado que real) o lo consuman, deslizándose en algunos casos hacia otras conductas inmorales y transgresoras. Estos dos grupos no son equivalentes, pues el segundo contiene a la mayoría de novelas de tema amoroso y ratifica que la disyunción entre el amor y el matrimonio es uno de los motores comunes de la acción novelística decimonónica. De este modo, el

mundo de los afectos, propio de un horizonte feminizado y desvalorizado por la lógica social, se cobra la revancha.

3.2.1.1. *El matrimonio: consolidación del orden religioso-jurídico, decencia y legitimidad*

Michel Foucault identificaba para los umbrales del siglo XIX dos grandes sistemas de reglas para regir el sexo en Occidente: la ley de la alianza o matrimonio y el orden de los deseos (1986, 50 y s.). La primera era una institución jurídico religiosa que garantizaba la reproducción social de los pares y dotaba de decencia y legitimidad a los cónyuges. Además, este enlace contribuía con la regulación de los deseos y evitaba el desenfreno, la búsqueda incesante e intransitiva del placer. Sin embargo, la mayoría de novelas no exploran el mundo de los afectos de la pareja casada, su decencia social y su erotismo domesticado: estos se configuran como asuntos no-significativos, que rara vez detonan un relato. Por esto, la mayoría de las novelas instalan sus historias en la fase previa, la del enamoramiento, o en la fase posterior, la de las consecuencias gravosas de un mal matrimonio.

Una mujer nerviosa (1891) de la boliviana Lindaura Anzoátegui exhibe el conflicto entre la sacralidad de la institución matrimonial y su fracaso práctico. La visibilidad social del matrimonio preserva la decencia de toda la familia; por eso, el fracaso de la pareja, atribuido a la conducta desajustada de la esposa y su enfermedad nerviosa que conduce a la ruina del esposo y a la muerte de su hija, es insuficiente para la ruptura que se equipara con una indecencia. A pesar del desastre de la vida en común, los padres del esposo no aceptan que él rompa el lazo y lo obligan a mantener a su mujer para guardar las apariencias ante los otros.

En algunos casos, son las tramas secundarias las que expresan el recorrido narrativo que culmina en el casamiento, como solución de conflictos y realización de una pareja de personajes: el amor que desemboca en el matrimonio como vía de la felicidad formal no abunda en las mejores novelas andinas.

En muchas novelas, la decisión de casarse poco tiene que ver con el amor entre los personajes. Por ejemplo, el dinero es un acicate poderoso; la hipergamia es muy frecuente, como en el caso de la joven Julia, en la novela del mismo nombre del peruano Cisneros, seducida por las riquezas y la vida lujosa que le ofrece un joven de la élite. Otra variación es el sacrificio por la familia: la mujer se casa con el varón rico para salvar a otros miembros de su propia familia de la deshonor o de la ruina, como en *Teresa* o *El mulato*

Plácido. Por otra parte, como en el horizonte legal y moral de la época no cabe el divorcio, la muerte del marido o de la esposa es la única oportunidad legítima para iniciar una nueva relación amorosa. En la novela peruana *Julia*, muere el mal esposo y la heroína puede iniciar el legítimo retorno al primigenio amor; en *Teresa*, muere el esposo no-amado; entonces, ella puede intentar un nuevo romance. En cambio, en la novela *La madre* (1891) de Anzoátegui, el personaje principal Emilia, viuda, sacrifica su amor por Carlos, pues considera impropio volver a vivir un nuevo amor y más bien promueve el romance entre este y su hija adolescente. En este último caso, la conservadora voz social inhibe las posibilidades de la viuda, a pesar de que Carlos le ha declarado su amor. De este modo el sacrificio de la madre adquiere una perturbadora realización en el matrimonio de su hija con el amado de la primera.

Entre las excepciones al modelo hegemónico, destacan dos novelas peruanas: *Herencia* (1895) y *Blanca Sol* (1889), ambas representan protagonistas femeninas, con valoraciones morales positivas y negativas, respectivamente. El carácter pedagógico de ambas novelas se remarca porque en ambos textos hay otra mujer que actúa como espejo invertido de la heroína. En la primera, la pareja principal, los jóvenes, Margarita y Enrique, apuestan decididamente por las nupcias como formalización de su casto deseo amoroso; en contraste se presenta un ostentoso matrimonio entre Camila y Aquilino, que busca remediar socialmente su encuentro sexual preliminar. En la segunda novela, la protagonista Blanca Sol se casa por interés y el desenlace la sanciona violentamente; mientras que el personaje secundario Josefina, virtuosa y trabajadora, encuentra en el matrimonio la redención y el ascenso social¹¹⁵.

Distintas concepciones y valoraciones sobre el matrimonio se encuentran en la novela *Herencia*: la edad, la condición económica y el rango social de cada personaje se combinan con su experiencia personal para determinar sus variadas perspectivas¹¹⁶. Los prolegómenos del matrimonio expresan la desigualdad social de las relaciones de género: las madres deben exhibir a sus hijas como mercancías en el mercado del amor para

¹¹⁵ Ana Peluffo lo explicó cabalmente el significado de Blanca Sol: “la historia de la anti-heroína se construye entrópicamente, siguiendo un movimiento de espiral hacia abajo. Blanca Sol es un modelo distópico de ciudadanía contra el que el sujeto literario quiere que el lector imagine la verdadera virtud nacional.” (Peluffo 2002, 46).

¹¹⁶ Por ejemplo, José Aguilera, militar retirado casado con doña Nieves Montes, de alta posición económica, defiende una posición extrema que equipara el casamiento al suicidio, y sostiene “que fue sabio de tomo y de lomo el que dijo que el matrimonio era la tumba del amor y la cuna de los celos, de las impertinencias y del hastío” (Matto 2006a, 15). En contraposición, Fernando Marín afirma que «el matrimonio, después de cierto tiempo, es la amistad con caricias» (60). Ambos son hombres mayores, alejados de la ilusión juvenil amorosa, pero con experiencias matrimoniales casi antagónicas.

encontrar una pareja y lograr después un buen matrimonio. Por ejemplo, el personaje de Nieves Montes «aspiraba a casar a su hijas con personajes acaudalados; y a este fin obedecía su empeño en dar tertulias frecuentes» (16). De esta manera, se presenta la imagen de la mujer como objeto sexual, que es expuesto y exhibido como una mercancía, para atraer miradas masculinas con su belleza y sus lujosos vestidos. El varón aparece instaurado como el sujeto con el poder de conducir las al ámbito de la plena decencia doméstica y de la honra social, mediante el matrimonio.

La variable del amor también exhibe las desigualdades de géneros y aparece subordinada a la institución del matrimonio. El amor masculino sincero garantiza la felicidad de ambas cónyuges; mientras que el amor femenino juega un papel menos relevante. La novela lo ejemplifica mediante el caso de dos hombres enamorados de sus parejas, Fernando Marín y Ernesto Casa-Alta; en contraposición con el hombre casado por conveniencia: Aquilino Merlo, quien hace sufrir con su indiferencia y sus vicios a su reciente esposa Camila. Efectivamente, el deseo amoroso del varón puede movilizar la maquinaria matrimonial y garantizar su funcionamiento, sin importar demasiado la opinión de la mujer.

El varón busca para convertir en su esposa a una mujer digna, es decir, una mujer intachable, cuyo comportamiento se inscribe en los parámetros sociales impuestos a las mujeres de élite de la época. Esta dignidad poseía, principalmente, una dimensión moral interna asociada a la virginidad; además, la mujer debía proyectar socialmente una imagen virtuosa y recatada. Por otro lado, los varones pactan los matrimonios y hablan directamente de las consecuencias de las nupcias, como el patrimonio en juego y –sobre todo al final del siglo– la herencia o futuro de la prole. Por ejemplo, en la conversación entre el joven Casa-Alta y el señor Marín, este va a encauzar la conversación a asuntos científicos en pos de conocer la herencia y genes de Ernesto:

toca al hombre honrado precaver su descendencia, pues, crimen, y crimen inaudito es el de dar vida a hijos enfermos, con la conciencia de su desgracia perdurable y transmisible [...] Usted no tiene entre sus parientes ascendentes en rama directa ni locos, ni lunáticos, ni histéricos, ni sifilíticos; pues me alegro; puede usted casarse libre y tranquilamente con mi ahijada (144).

En contraposición, las mujeres emplean el discurso sentimental para abordar el tema del matrimonio: Lucía acepta el matrimonio de su ahijada con Ernesto al percibir el sincero amor mutuo que tímidamente la joven pareja se expresa.

En el otro espectro de la escala, Nieves Montes coloca sobre los sentimientos sinceros la posición social y la riqueza del prometido ideal para el matrimonio de su hija Camila. Sin embargo, la trama desbarata sus expectativas, pues descubre que el migrante italiano, sin posición social ni riquezas, se encuentra ya en amoríos con su hija. Frente a ello le proponer crear una farsa para mantener las apariencias sociales: Aquilino saldrá de Lima y regresará sosteniendo que su padre es Conde para así engañar a los incautos, y así la madre podrá fingir que su hija se casa con un noble adinerado, cuando en realidad el futuro cónyuge es un pobre pulpero. El padre de la novia, Pepe Aguilera, es consciente de las intenciones materialistas del italiano, pero no hay nada que pueda hacer, pues debe salvar la honra de su hija, aunque sabe que su matrimonio será infeliz y proyecta acertadamente que su hija se verá sumida en la desdicha.

Los dos matrimonios de las muchachas jóvenes de buena posición social adquieren así rutas de sentido antagónicas. La casta Margarita se casará con un joven educado que la ama y valora por su decencia y virtudes; la viciosa Camila se casará con un italiano sin educación que solo busca los dineros de su familia. El desenlace otorga a la primera pareja la felicidad y la fecundidad, y a la segunda pareja la desdicha y la infecundidad.

En la novela *Blanca Sol*, el casamiento significa la culminación del deseo amoroso y el reposicionamiento social para el personaje Josefina: un premio a sus virtudes morales. Esta costurera pobre, pero decente destaca por su carácter dócil, tierno, recatado y modesto; la laboriosidad y la honradez también la distinguen: todos estos atributos corresponden con la figura de la mujer pobre virtuosa que puede ser incorporada a la comunidad ideal anhelada. Cabello trasgrede¹¹⁷ el motivo narrativo, pues en la mayoría de novelas las costureras enamoradas tienen un final desdichado, están condenadas de antemano.

A diferencia de Josefina, Blanca ha tenido una vida lujosa y regalada marcada por el despilfarro y se distingue por su talante inquebrantable, coquetería y orgullo. Su relación matrimonial, principal eje de la novela, se representa sin ambages ni sentimentalismo, como el intercambio del dinero por sexo, una forma extrema del matrimonio sin amor. La protagonista se muestra abiertamente a favor del casamiento por interés: la riqueza del futuro esposo y su franca disposición para satisfacer sus caprichos y pagar las deudas familiares son los criterios decisivos en su elección matrimonial (Cabello 2004, 42). Serafín Rubio garantiza estos anhelos y así se convierte en el medio

¹¹⁷ Una reflexión de las profanaciones discursivas e ideológicas de la novela peruana y venezolana finisecular puede leerse en la tesis de Morales Pino (2017).

para proseguir con la vida de lujos y ostentación social en que vivía la protagonista con su madre y dos tías solteras. Así, el dinero del esposo se convierte en el verdadero objeto de deseo de Blanca Sol. Por su parte, Serafín encuentra en el cuerpo de su esposa la posibilidad de vivir una sexualidad plena ya que

Había vivido en la casta abstinencia a que lo obligara la exigua propina que su padre le daba, obligándole así al retraimiento de los amigos y de los placeres. Y su naturaleza robusta y sanguínea habíase doblegado a duras penas ante tan cruel necesidad. Pero ¡ah! llegaba, al fin, el día de satisfacer todas sus ansias juveniles, todas sus necesidades de hombre (51).

La cita es notable, pues refiere directamente al ejercicio de la sexualidad, antes del casamiento, como elemento constitutivo de la identidad masculina. Serafín Rubio es una curiosa excepción; por ello, su castidad impuesta llegaba a su fin con el matrimonio y esta institución se convertirá en el espacio para liberar su potencia sexual contenida. De este modo, el vínculo conyugal entre Blanca y Serafín adquiere el carácter de una transacción en el que ambos entregan un objeto-valor de acuerdo a sus necesidades e intereses. Un matrimonio fundado en este régimen de intercambio, dinero por sexo, será representado por el narrador, como frágil, precario y nocivo para la reproducción social.

Blanca Sol es un personaje ambivalente, el narrador deja muy en claro que en los primeros diez años del enlace, ella nunca le fue infiel a Serafín Rubio, a pesar de no haberlo amado jamás. A pesar de ello, su fidelidad era negada o puesta en duda por los otros personajes; su decencia siempre estuvo en controversia desde muy joven porque era percibida como una coqueta frívola. Por ello, al final del texto, el narrador valora su trayectoria moral así: “Ella tiene todos los vicios de un hombre corrompido y además, todos los defectos de la mujer mala” (178).

En el mundo representado, Blanca coquetea con Alcides Lescanti y este se enamora de ella, pero ella no tiene ningún interés serio en él, a pesar de que en una ocasión sucumbe a sus caricias y besos. Aquella vez fueron descubiertos por el esposo, quien los calificó de infames y a ella, de adúltera. Las acusaciones del esposo burlado son morales, pero poseen connotaciones jurídicas. La calificación de adúltera que aparece más de una vez en las novelas del periodo en todo el mundo nos conduce a la siguiente subsección.

3.2.1.2. *El adulterio: desafío al orden jurídico-religioso y castigo moral-sexual*

El adulterio era concebido como un grave delito jurídico y como un pecado religioso. Traicionar al esposo o a la esposa no solo significaba quebrar la alianza

conyugal, sino también el reconocimiento del poder de las pasiones sexuales sobre los dispositivos morales y la instalación del principio de incertidumbre sobre la prole. Por otra parte, constituía una conducta que atentaba contra el *decorum* y cuya *imitatio* en códigos verosímiles constituía un gran desafío al control del imaginario. Sin embargo, el polo magnético del adulterio funcionaba, muchas veces, como el motor invisible de la trama. Las novelas que representan tentativas, figuras y consecuencias del adulterio son las siguientes: *La emancipada* (1863), *Teresa, la limeña* (1868), *Recuerdos de una prisión* (1887) y *Pacho Villamar* (1900); adicionalmente, podemos considerar a *La Quena* (1851) y a *Sin esperanza* (1891).

*La emancipada*¹¹⁸, considerada hasta hoy como la primera novela ecuatoriana, fue publicada por Miguel Riofrío¹¹⁹, periodista y político liberal. La estructura del texto es simple y lineal, los acontecimientos se van desenvolviendo incesantemente y cada vez con mayor velocidad. El conflicto central es el deseo amoroso de Rosaura por Eduardo, amor que se ha gestado desde la adolescencia y que no puede culminar en boda porque el padre de ella se opone y la pretende casar a la fuerza con don Anselmo. El personaje principal se siente traicionado porque no recibe ninguna ayuda de su amado para impedir esto y, finalmente, encuentra una salida legal a sus dilemas, se casa para emanciparse del tiránico padre y una vez que da el sí matrimonial se aleja de su esposo para vivir sola. Ella utiliza el propio orden legal para socavar la transición del tutelaje paternal al conyugal.

La novela expresa cabalmente una dualidad ideológica entre la mentalidad patriarcal y tradicional del padre y del cura, y las ideas más liberales que defienden la educación y autonomía de la mujer, perspectiva representada por Rosaura. Su madre anticipó esta perspectiva ya que es configurada como una mujer lectora de libros y periódicos, informada y educada en una escuela normal. El padre describe la trayectoria de su esposa ya muerta así: “se volvió respondona, murmuradora de los predicadores, enemiga de que se quemaran ramos benditos para aplacar la ira de Dios, y amiga de libros, papeles y palabras ociosas; de modo que nadie quiso casarse con ella en la ciudad”

¹¹⁸ Existe una controversia sobre la el soporte material de la publicación inicial de *La Emancipada* pues solo se cuenta con datos de historiadores y críticos, pero no hay pruebas documentales. Algunos sostienen que se publicó en *La Unión* de Quito, otros en *La Unión* de Piura. Todos coinciden en el año de 1863.

¹¹⁹ Mestizo, probablemente hijo ilegítimo de un aristócrata provinciano con una mulata, Riofrío nació en un caserío de Loja, siguió las primeras letras y su educación secundaria en el Colegio San Bernardo y posteriormente se trasladó a la capital e ingresa al Convictorio de San Fernando (1843). Como ocurre con muchos de los primeros novelistas de la región andina, fue un actor relevante en la prensa de su país: fundador y director de *La Razón*, *El Veterano*, *El Seis de Marzo*, *La Unión* y *El Industrial*; además fue colaborador y articulista en *El Ecuatoriano*, *La Democracia* y *La Alianza* (Rodríguez Arenas 1863, 16-19).

(Riofrío 2009, 12). Una mujer enemiga del fanatismo religioso, educada, consumidora de bienes culturales modernos y seculares no aceptará el sistema de dominación religioso-patriarcal; su conducta retadora solo causará miedo y rechazo en su sociedad. La novela no explica por qué una mujer con ese perfil se casó con una persona tan diferente a ella.

El padre es descrito como un personaje ignorante y beodo, un hombre violento que en alguna ocasión doblegó la voluntad de su hija azotando brutalmente a un indígena sirviente y amenazando hacer lo mismo con ella, que en ese momento tan solo contaba con seis años. El derecho naturalizado a golpear el cuerpo del subalterno constituye una escena-límite que desenmascara la sociedad republicana y su fantasía de ciudadanos formalmente iguales.

Esta antagónica valoración cultural de los dos progenitores se ratifica por una diferencia social cualitativa, el padre es un campesino y la madre forma parte de la nobleza local.

Entre los personajes secundarios, el cura de la parroquia juega un papel relevante, pues se constituye como auxiliar de la voluntad tiránica del padre y como valedor de la moral tradicional sedimentada en algunos refranes que se mencionan en la novela: “La voz del sacerdote es la voz de Dios”, “Cuando Dios habla todo debe callar” y otros semejantes. El cura expresa abiertamente una opinión negativa de la protagonista y la califica de insolente y solicita al juez que “la mande a rezar algunos días en la cárcel hasta que cese su altanería” (24).

En una escena clave para la tensión narrativa, Rosaura amenaza con una pistola tanto al cura como al juez, pues no quiere someterse a seguir a su flamante esposo. En ninguna novela decimonónica de la región andina se diseñará un personaje femenino tan vigoroso como este que se atreve a enfrentarse con pistolas amartilladas a las autoridades religiosas y políticas locales. El poder de la imaginación ficcional no solo trasgrede el control en este caso, sino enfrenta abiertamente la lógica y el discurso del poder. Ella exclama ante las admoniciones del cura: “—Señor cura, aquí hay dos balas que irán veloces hasta el tuétano del atrevido que me insulte (...) una palabra más y volaré los sesos de mis verdugos” (25).

Rosaura es un personaje que desafía a la sociedad y a sus valores, pero ella no puede romper completamente con la estructura social ni instaurar un orden autónomo. Actúa como un alma libre que recorre a caballo los campos y que vive en una modesta casa con dos criados, pero al carecer de relaciones sociales permanentes su descarrío es inminente. El narrador explica esta transformación: el personaje inexperto y de alma

ardiente ha elegido el libertinaje empujada por los déspotas y los fanáticos. El imaginario de la novela defiende una posición intermedia entre los extremos nocivos: el despotismo religioso y el libertinaje moderno, dos procesos que se reactivan y reproducen mutuamente.

El narrador no quiere detallar la vida licenciosa de su personaje, pero alude a esas trasgresiones mediante una sucesión de palabras de claro contenido moral-religioso: festines, orgías y excesos. Finalmente, como un índice extremo de su decadencia, el texto menciona que “se veía a esta infeliz mujer en los garitos, dejándose obsequiar hasta por los beodos de los figones” (32). La prostitución como destino ineluctable para la mujer que no se dejó encasillar por las instituciones sociales que buscaban regular su cuerpo y su deseo no solo constituye una sanción narrativa, sino una historia ejemplar para los lectores. Si el fundamento invisible del orden es cuestionado, no hay redención posible para la retadora.

En la novela se puede apreciar una contradicción entre los acontecimientos del mundo representado y las interpretaciones que le asignan los personajes. Por otro lado, también hay conflictos entre la visión del narrador y la visión de los personajes respecto del cura Eduardo, que para el narrador es el responsable de la desgracia de la heroína y para los personajes una figura de autoridad con alto valor simbólico.

Aunque la perspectiva del narrador y gran parte de la novela consolidan una figura heroica y libertaria que desafía el orden tradicional y a sus figuras de autoridad, el desenlace legitima ese mismo orden socavado. La degradación sexual del personaje, que solo se esboza y su posterior suicidio aparecen como castigos sociales para quien osó desafiar a su comunidad. La mujer letrada que deseaba casarse con su objeto de deseo, se convierte en una mujer pública seducida por el goce: el sexo sin control solo puede llevarla a la pérdida de su valer social y, luego, a la muerte. El esquema religioso de trasgresión-castigo que propone el desenlace ratifica el *statu quo*, pero no puede evitar la novedad radical de la fuerza cuestionadora de la protagonista contra costumbres y mentalidades conservadoras.

A diferencia de otras novelas peruanas y bolivianas, la figura del cura no se representa como la de un depredador sexual, sino que adopta dos posiciones: a) la de un agente del poder y un defensor de tradiciones retrógradas que someten a la mujer; b) un agente moral, en la figura de su exenamorado, que se vuelve clérigo y mantiene un intercambio epistolar con ella que busca su arrepentimiento y conversión a otro tipo de vida.

En la novela andina, el adulterio con sacerdotes posee diversas configuraciones¹²⁰, que ratifican la importancia de esta figura masculina en el imaginario social/sexual de las ciudades y pueblos andinos. En las novelas, no hay solamente curas violadores, sino también curas que se convierten en objeto de deseo de las mujeres.

Por otra parte, en *Recuerdos de una prisión* se traza un triángulo amoroso que opone el matrimonio sin amor al adulterio fundado en el genuino amor: Federico y María se casan muy jóvenes, pero ella, en realidad, ama a Enrique y es correspondida sin saberlo por este. Durante los primeros años después del casamiento, los tres se frecuentan, pues los varones son muy amigos y así crece la pasión entre María y Enrique sin contacto físico ni reconocimiento de la misma por parte de ellos.

El enlace conyugal sin amor provoca el deterioro de las relaciones entre los esposos:

Habiendo desaparecido de su hogar la alegría expansiva, propia de un matrimonio joven. Federico, naturalmente desprendido se había vuelto avaro para su familia, empleando sus economías en prodigalidades vergonzosas. Pundonoroso y sobrio en otros tiempos, no era ya raro que volviera a su casa en una embriaguez sombría y tumultuosa y pretendiera rasgar con torpe violencia el velo que envolvía el alma de su consorte (Terrazas 2016, II: 380).

El marido, víctima de una situación que desconoce, se transforma negativamente; afecta la economía del hogar, pues desvía fondos para sus nuevos vicios. La ebriedad habitual constituye un refugio para él; la violencia doméstica, un desfogue. De este modo se establecen los males de los matrimonios sin amor, advertencia directa a los lectores. Una típica situación extrema posibilita el desenvolvimiento de la trama: María se halla gravemente enferma, aparentemente va a morir; Enrique, quien la acompaña al pie de su cama, expresa su amor con un sonido ronco de compasión y “(...) estrechando con delirio la mano de María la llevó a sus labios y la humedeció con una lágrima quemante” (II: 381). Esta declaración de amor salva a la enferma. Esta escena contiene todos los elementos y funciones del modo melodramático.

A pesar del fracaso del matrimonio de ella, ninguno de los dos enamorados se atreve a incurrir en el adulterio y, por el contrario, justifican en el respeto a su amor desgraciado, la contención ante el cuerpo deseado. Así el vínculo religioso personal ayuda a llevar ese amor imposible y a evitar el adulterio, que es calificado de mancha infame

¹²⁰ En *La Quena*, el exenamorado se convierte en sacerdote, pues su amada se ve forzada a casarse con otro hombre, pero no decae su amor y tiempo después rapta con su consentimiento a la desposada. En *Sin esperanza*, una mujer casada con un hombre sin atributos, que la maltrata y la engaña se enamora de un joven sacerdote, bello y culto.

por el personaje María. A pesar de esta sublimación ideológica, para ella la situación es intolerable y busca un desenlace, entre ellos se baraja la muerte de ambos, pero él no se atreve a matarla primero.

La aporía en la que se encuentran transforma al personaje femenino, ella reclama a su amante con estas palabras: “No comprendéis que para la mujer no existe más que la vida del corazón y que herida en ella no encuentra el refugio que vosotros encontráis en la ciencia, en la política, en la guerra” (II: 386). Esta admonición del personaje femenino ratifica las desiguales políticas de género del periodo: el varón ciudadano puede orientar sus actividades vitales en múltiples campos; mientras que a la mujer solamente le queda el campo privado del amor y de la maternidad.

Más adelante, en un giro insólito, ella misma descubre el secreto ante su marido y su amante. El reconocimiento de este potencial adulterio por parte de los actores del triángulo activa la inscripción del mismo en el discurso religioso del pecado: “(...) poniendo así en contacto dos corazones que ardían el uno por el otro en un fuego adúltero” (II: 390); “(...) miró con ojos torvos a los delincuentes (...) viviréis, pero viviréis para la expiación” (II: 390). En esta adjetivación descalificadora de la conducta prohibida concurren el discurso religioso y el discurso jurídico. Además, el relato de amor de los pecadores debe ser vivido como una historia ejemplar de expiación interior, pues el marido los obligará a frecuentarse socialmente bajo amenaza de hacer público el delito.

El esposo engañado desarrolla una conducta hostil contra su hijo de cinco años; si el vínculo conyugal y la fidelidad garantizaban la filiación paterna de los hijos y el amor hacia ellos, el adulterio descubierto arruinaba estos sistemas de legitimación del amor paternal. Por ello, su propio hijo “había llegado a serle indiferente, si no odioso ¿Qué sangre circulaba por sus venas? Atroz duda para el corazón de un padre” (II: 395). A pesar de que el narrador ha establecido que ese hijo pertenece al padre, se identifica con las tribulaciones del esposo engañado.

Con sus vidas arruinadas, los amantes optan por decisiones extremas. Enrique participa en una conspiración política que fracasa y termina en su condena a muerte; por su parte, María vive la muerte de su hijo como si fuese un atroz castigo divino y, por eso, decide morir con su amante. Ella logra ingresar a la celda como sacerdote y luego intercambia sus ropas con el compañero de celda. Así, próximos a morir, ambos viven una noche de reconciliación, pues legitiman su romance mediante un seudomatrimonio religioso; arrodillados ante un crucifijo, él exclama: “Dios misericordioso. Os rogamos que bendigáis en este último instante un amor desgraciado pero puro y sin mancilla” (II:

399). Después de este rito, ya pueden expresar abiertamente sus afectos y deseos y viven horas de felicidad, pero no hay encuentro sexual entre ellos.

Recuerdos de una prisión concentra diversas líneas que concurren en el motivo del adulterio en la novela andina: su imposibilidad física, la sanción religiosa-jurídica, el desastre familiar que acarrea y el deshonor social para los amantes. En este esquema marco, la novela del boliviano Terrazas destaca por dos elementos principales: a) el poder que adquiere la mujer sobre la vida de su amante y que conduce al protagonismo de ella en la acción narrativa, y b) la omnipresente barrera religioso-moral que impide que los cuerpos de los amantes se encuentren sexualmente y que incluso los religa sublimemente antes de la muerte.

Por otro lado, el adulterio como posibilidad que atormenta moralmente al cónyuge insatisfecho o atrapado en una relación matrimonial insulsa o violenta se formaliza en algunas novelas. En *Teresa* de Soledad Acosta Samper, la joven heroína limeña es presionada por el padre, que está arruinado económicamente, para casarse con León, rico terrateniente; aunque no siente amor por él, la joven se casa para salvar el honor de su familia. Mediante esta historia de sacrificio, se critica tanto al orden patriarcal (dominio del padre sobre el cuerpo de la hija), como al matrimonio-transacción, en el que la mujer es mera mercancía con valor de cambio ya que sus afectos o sentimientos personales no tienen mayor relevancia para el negocio nupcial, un asunto que se decide entre varones y luego se comunica a la futura esposa.

Esta perspectiva desmitificadora del matrimonio se ratifica en una historia secundaria de la novela, en la cual un joven que acaba de casarse valora el matrimonio como un buen o mal negocio, ya que la simpatía, el afecto y el amor son meras palabras para llenar las páginas de las novelas. En contraposición, a Teresa, “los libros la hacían sufrir porque le recordaban la fragilidad de su espíritu vacilante que no había tenido energía para perseverar en sus propósitos de no casarse sin amor” (Acosta 2006, 104). Este personaje representa la fractura entre una visión idealizada del amor, propia de las ensoñaciones y el mundo cultural del individuo, y las instituciones jurídico-religiosas que encauzaban el deseo y controlaban la reproducción social mediante prácticas sociales patriarcales.

Teresa quiere vincularse afectivamente con su marido, pero fracasa en este intento de reintegrar el mundo privado de los afectos y la institución matrimonial. Así, ella se sumerge en actividades placenteras para no pensar en su vida insulsa y desgraciada. Más adelante, la principal virtud de la mujer casada (fidelidad) sufrirá una terrible prueba,

cuando ella conozca a Roberto Montana. Teresa se siente fascinada y se acerca a él, pero cuando el adulterio ronda, ella asustada, retrocede. En el texto, la descripción del objeto de deseo masculino privilegia el rostro:

[los ojos] eran espléndidos: grandes, negros y particularmente expresivos y brillantes. En su frente ancha y tersa se delineaban espesas cejas, y su pelo castaño oscuro ondeaba en torno de una cabeza pequeña pero bien formada. No usaba sino un bigote negro y perfilado, y su boca fina y nariz algo larga armonizaban tanto como su talle elevado y elegante con la gracia de sus movimientos (112).

Después de la reunión donde ha conocido a Roberto, ella adquiere conciencia de su vida vacía e inicia un nervioso paseo por su habitación conyugal, y fijó los ojos en un retrato en miniatura de León, su esposo, “(...) y sin saber lo que hacía lo volvió contra la pared con impaciencia: acción que de súbito le reveló lo que pasaba en su corazón, y tirándose sobre la cama se desahogó vertiendo un torrente de lágrimas” (114). Este pequeño episodio es harto significativo, pues aunque el esposo se hallaba ausente (residía gran parte del año en Trujillo por sus negocios), su presencia se materializa en ese retrato, voltear la imagen implica retirarlo del espacio privado más íntimo (la habitación conyugal) para que los sentimientos verdaderos puedan fluir libremente, pero esto es demasiado para la protagonista. La imagen tutelar del esposo se impone sobre la experiencia; el orden simbólico del matrimonio puede ser jaqueado, pero no derrotado.

Ante el peligro del adulterio que desea y teme, Teresa opta por la huida de la ciudad. Finge una enfermedad y se va al campo con su esposo. La estancia solo ratifica la distancia que separaba a los cónyuges. Poco después, vuelve a Lima y se entera que Roberto partió a escuchar la música de los grandes maestros en Europa; ella se vuelca a los estudios literarios: el arte como refugio de los amores despechados.

Las escenas de este adulterio que no se consuma contienen una variación del código narrativo del motivo: la atracción física se convierte en una conexión sentimental interior que se expresa con miradas o lágrimas; el contacto físico de los cuerpos (el baile) es muy reducido y en espacios públicos; finalmente, se asiste en las tramas al triunfo del orden moral del matrimonio sobre la tentación del adulterio.

En las novelas del período, hay otras formas de adulterio (consumadas o no) que pueden ser consignadas¹²¹. Los caminos del adulterio, reales o imaginados, conducen

¹²¹ En *El Conspirador*, la mujer engaña con otros varones a su marido para sustentar la causa política de este. En *Blanca Sol*, como ya vimos, la protagonista coquetea con otros hombres y baraja iniciar un romance mientras está casada. Quizá una forma extrema es la novela *Cuidado con los celos* (1893) de Lindaura Anzoátegui, pues en ella un esposo se venga de una supuesta infidelidad de su cónyuge llevándose a su hija por ocho años y sumiendo a la esposa en el oprobio social, como una mujer abandonada. La explicación es

muchas veces a la muerte, como redención de los trasgresores, o al rotundo fracaso del establecimiento de parejas adúlteras. Estos adulterios potenciales existen solamente para activar la trama, pero son obscenos, es decir, irrepresentables en la trama misma de la novela.

Finalmente, hay un caso que se inscribe en la matriz anterior, pero posee un matiz distinto por la gozosa consumación del adulterio. En la novela *Pacho Villamar* del ecuatoriano Roberto Andrade se representa abiertamente un adulterio entre la frívola Magdalena, mujer casada, y el héroe Pacho. La escena clave del primer encuentro sexual es narrada mediante una combinación de descripciones realistas y alusiones alegóricas:

cayó en sus brazos con ademán frenético, besola en el cuello, en la frente, en la mejilla, besola después en la mitad de los labios, se aproximaron abrazados al sofá y cayeron en él como dos cataratas juntas en un mismo precipicio. Largo rato duró el coloquio, la espuma que producen las aguas al caer. Hubo suspiros, hubo repetidos ósculos, hubo quejas entrecortadas y encendidas. ¿No hubo más? (Andrade 1900, 141).

Esta gráfica representación del encuentro amoroso apela a la complicidad del lector mediante la apelación interrogativa final para completar la narración del acto sexual, sugerido pero todavía plenamente irrepresentable. Los encuentros amatorios se repiten por varias noches, pero ya no son descritos, solo referidos vagamente. Sin embargo, Pacho no se siente bien ya que ella es una mujer casada y el adulterio es “para él crimen execrable, su situación le arrancaba lágrimas y nunca procuró hallar disculpas al atentado” (146). Por ello, decide dejar de visitarla, pretextando una enfermedad, pese a las esquelas de ella. El placer sexual es derrotado por las convenciones morales interiorizadas, la ficción no puede exhibir una justificación personal de esa conducta. Además sus amigas, una pareja de hermanas virtuosas, que conocen lo ocurrido no se atreven a reconvenirlo, pero su silencio es acusador. De este modo, la pasión sexual de carácter adúltero se diluye narrativamente y ambos cuerpos la sustituirán con intensidades afectivas muy diferentes: en ella solamente queda el despecho, el odio y la venganza; en él, la vergüenza por lo ocurrido y el amor incondicional por el hijo, fruto del adulterio.

Aunque esta es una novela abiertamente anticlerical, la dimensión moral del catolicismo se impone y ambos personajes sufrirán, finalmente, una grave sanción

inaudita y hasta risible, pues se trata de un parlamento teatral que la esposa practicaba con un amigo, pero el marido no acepta explicaciones y rompe violentamente su vínculo conyugal para iniciar un largo periplo por pueblos y países distantes. Así, un falso adulterio dispara la acción narrativa que culmina años más tarde en un conjunto de episodios trágicos que desembocan en la muerte de Rafaela, la hija de la pareja fracturada.

narrativa; ella queda viuda, amargada y sola; él no solo pierde a su hijo, sino que este se convierte en un enemigo, que representa lo peor de su madre y de la orden jesuita.

El tema del adulterio se encuentra presente en la novela andina como un límite tentador y peligroso, que rara vez se cruza. Si se cruza, la muerte o la desgracia para los adúlteros es la sanción narrativa más frecuente. El adulterio es un desafío al orden jurídico-religioso porque pone en entredicho las filiaciones y socava el control y la subordinación de la esposa al marido. También funciona como un espacio tensional, pues sirve para criticar los matrimonios sin amor, y para afirmar la voluntad del deseo femenino.

3.2.2. Las tramas del incesto: identidades conflictivas y moralidades en disputa

Un aspecto singular de las novelas andinas decimonónicas es la relevancia que adquiere la posibilidad del incesto en las tramas y en la economía del deseo sexual. No se trata del sexo con la madre o el padre, sino del incesto con el hermano desconocido. El motivo narrativo del incesto puede interpretarse en dos formas complementarias: a) constituye un tabú universal, un freno que impide el encuentro sexual entre dos seres que se aman, pero que tienen la misma filiación; b) formaliza la singularidad de sociedades donde los lazos de sangre están ocultos o soterrados, ya que el padre no es solamente una figura ausente, sino una posición que está siempre en entredicho.

El tema del incesto ha estado presente en mitos, leyendas y literaturas de todas las épocas y se correlaciona con deseos eróticos prohibidos, instauración de la Ley y sentimientos de culpa primordiales. La práctica del incesto en el mundo andino ha constituido una realidad social minoritaria documentada en diversas épocas. Se puede explicar como un rasgo de sociedades cerradas, con menor circulación social del cuerpo de la mujer y con relaciones de parentesco patriarcales y jerárquicas, que presuponen el dominio sexual sobre los hijos.

En la mayoría de sociedades, hay una prohibición expresa, que puede ser asumida como un mandato a la exogamia, como la interdicción de un deseo primordial, como el tránsito del estado de la naturaleza al de la cultura, entre otras interpretaciones muy conocidas. Sin duda, los novelistas del XIX hacían suya esta prohibición social, pero deslizaban la posibilidad de la realización del incesto para incrementar la angustia o el deseo del lector. La revelación de la consanguineidad de los amantes, muchas veces al final de la trama, también impedía que la historia de amor en códigos sentimentales y

sublimes devenga en representación del encuentro físico-sexual. Paradójicamente, la posibilidad del incesto salvaba el *decorum*.

En las novelas, donde el tema del incesto adquiere relevancia, los actores involucrados son casi siempre seres marginales, exteriores a la sociedad: mujeres violadas, hijos que no saben quién es su padre, niños huérfanos, piratas, esclavos, indias, mujeres criadas en tribus amazónicas; no se trata de familias burguesas modernas que poseen diversas estrategias para legitimar sus enlaces sexuales y corroborar sus filiaciones. La revelación del incesto antecede y origina, en varios casos, el final trágico propio de la economía narrativa de la novela sentimental.

El tabú del incesto deriva en un mandato de exogamia, en la búsqueda de vínculos sexuales/matrimoniales con personas que no pertenezcan a la familia nuclear; este mandato genera angustia en el individuo, más aún en sociedades tradicionales con escasas interacciones interindividuales fuera del espacio doméstico. La lógica narrativa de las novelas andinas que formalizan este motivo no se basa en el miedo a buscar vínculos amorosos/sexuales fuera de casa; sino en que en el espacio fuera de casa, inevitablemente, el hermano y la hermana, que desconocen su vínculo sanguíneo, terminan atraídos entre sí, encontrando en el otro su propio espejo, su mismidad complementaria: enamorados, finalmente, de su otra mitad. Sin duda, este proceso de economía libidinal circular presenta resonancias platónicas y actualizaciones del mito del andrógino; pero más importante para la singularidad andina, castiga terriblemente al que busca pareja fuera de las prácticas convencionales e instituciones que garantizan el cumplimiento del tabú del incesto.

En esta sección trabajaremos con el siguiente corpus de novelas: *El pirata del Guayas* (1855) de Manuel Bilbao; *Si haces mal, no esperes bien* (1861)¹²² de Juana Manuela Gorriti; *El mulato Plácido* (1875) de Joaquín Lemoine; *Cumandá* (1879) de Juan León Mera, y *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto.

El escritor chileno Bilbao pasó exiliado unos meses en Guayaquil en 1854 y allí se interesó por un proceso judicial contra un presidario Briones; este es el origen de *El pirata del Guayas*. Los expedientes penales siempre alimentaron a la ficción novelística; ambos buscan desentrañar la verdad de las acciones y el sentido último de la trayectoria de los personajes.

¹²² Se publicó en *La Revista de Lima*, tomo IV: 111-117 y IV: 142-159.

Como va a ocurrir en otras novelas, la revelación del incesto ocurre al final de las peripecias e incluso poco antes de la muerte del protagonista, en este caso el pirata Bruno. El eje que nos interesa es su historia de amor con Ángela, de la que se ha hablado muy poco durante casi toda la novela. Solamente se sabe que él perdió a su amada porque su madre se opuso con energía a esos amores y prohibió el casamiento.

Madre, amante e hijo visitan a Bruno en su último día. Cada una de las mujeres posee su propia perspectiva: La madre dice: “Tú eres la víctima de un crimen mío. Yo debía ocupar tu puesto” (Bilbao 2012, 146), estas palabras adquieren sentido con la revelación final. Por su parte, su amada Ángela expresa su amor y solicita lo siguiente: “Legítima a tu hijo, que mi viudedad la consagraré al culto de tu memoria” (147). La pareja ratifica sus sentimientos amorosos y cuando ellos están a punto de besarse, la madre grita y revela que son hermanos (148).

La revelación transforma todo, Bruno en un soliloquio expresa: “Mi madre adúltera, se decía... yo ladrón y asesino...mi hijo un crimen...Ángela, mi hermana...y mañana el patíbulo” (149). Luego, la madre le pide perdón por el pecado de adulterio, pero él se lo niega y la rechaza violentamente. El adulterio de la mujer ha devenido en el incesto de los hijos, un castigo que infama a los tres. En esta novela, no se representa directamente la fase de enamoramiento entre los mediohermanos ni el encuentro sexual entre ambos, pero la presencia del hijo en esta última escena presupone lo anterior. Este es un caso cabal de incesto, pues la pareja no solo ha tenido encuentros sexuales, sino que tienen un hijo común, que en el futuro cargará con la doble marca de ser hijo de un delincuente condenado a muerte y ser víctima del pecado del incesto de sus padres. En síntesis, el adulterio de la madre provoca que las filiaciones se desconozcan y así se crean las condiciones para el incesto, en este caso realizado. La novela expresa así la multiplicación del delito, que solo puede acabar con la muerte de los protagonistas.

En la novela *Si hace mal, no esperes bien*, el personaje femenino Cecilia sufre una serie de peripecias que garantizan el borramiento de su filiación y procedencia originarias. Esta niña indígena de la sierra peruana, producto de una violación de un militar a una joven india, termina siendo trasladada a Francia por un naturalista. Allí recibe el nombre de Amelia y pierde todo recuerdo de su origen familiar y sus raíces culturales. Ya adolescente conoce a Guillermo, joven peruano, en una situación harto significativa. Ambos están en un cementerio, él la ve a lo lejos y la confunde con su propia hermana Matilde. Por ello, atraído se acerca dada la sorprendente semejanza física entre la desconocida y su hermana. Luego, advierte su error, pero inmediatamente después, él

recuerda que ya es la hora en que cerrarán el cementerio y se soltarán los mastines del lugar y así se detona el encuentro físico:

estremecido de espanto a la idea del peligro que amenazaban a aquella hermosa joven, arrebatela en mis brazos y atravesé a carrera la calle de ciprés que conducía a la puerta.

A la brusca simultaneidad de mi acción, la joven abriendo los ojos dio un grito de terror y se desmayó (Gorriti 2011, 155).

No deja de ser sorprendente que la atracción inicial ocurra por la imagen de hermana de padre y madre (puede referir a otro deseo incestuoso soterrado), y que haya que sortear graves peligros para que los dos cuerpos se encuentren y así surja el romance. El cementerio alude a un espacio liminal, donde vivos y muertos interactúan mediante ritos codificados; escenario privilegiado para el inicio de una atracción incestuosa; los mastines pueden alegorizar la violencia de la comunidad contra el cuerpo peligroso que trasgrede sus prohibiciones.

En la carta de Guillermo a Matilde, donde relata todo lo anterior, nomina reiterativamente a la joven Amelia, hermana de Matilde. El narrador juega con la ambivalencia ya que ellas son hermanas por varias razones, algunas de las cuales todavía no se saben: a) al ser amada del hermano, se convierte en hermana de cariño de la hermana de sangre; b) la semejanza física traza una identidad esencial entre ambas; c) son medio hermanas por la sangre, pues tienen el mismo padre.

Amelia retorna a Lima con su flamante enamorado, pero se inicia un proceso de anagnórisis gradual, recuerda los paisajes, los cerros de los Andes y no sabe por qué. Cuando ella es abrazada por el padre de Guillermo, siente un estremecimiento misterioso, que descarta rápidamente. Amelia disfruta de la ciudad y sus jardines; y de su nueva vida. El relato es parco y no narra las afecciones amorosas entre los novios, pero luego se dice que ya son esposos. Después, ella enferma gravemente y los médicos le recomiendan quedarse un tiempo en la Sierra, pues ha sido diagnosticada con tisis. Así, Amelia, su esposo y su suegro parten hacia Jauja a esperar el designio divino, pues su situación es muy grave. La codificación retórica de la enfermedad como mal moral por la relación incestuosa que se está viviendo parece ser la explicación de esta situación.

Durante el viaje, Amelia empieza a sufrir alucinaciones, desvaría instigada por una memoria de un pasado remoto que empieza a estallar. La experiencia olvidada y la identidad perdida pugnan por manifestarse y ocupar físicamente el cuerpo de la protagonista.

En el viaje se desvela toda la verdad, pues una india loca (la madre de Cecilia) relata su historia. Entonces, ella comprende que su amor es incestuoso, y cae desmayada. Su esposo acude a ayudarla y la toma entre sus brazos, “pero Amelia volviendo en sí, lo rechazó con terror. ¡Desventurado! —exclamó—, huye lejos de mí. ¿No comprendes? ¡Soy tu hermana!” (165).

El padre de Guillermo, un militar había sido el violador de la madre de Cecilia. Gracias a las estrategias enrevesadas del folletín, todos coinciden para que la terrible verdad se muestre. De este modo, el amor entre los jóvenes culmina abruptamente ante la imposibilidad social del deseo. Ante tamaña trasgresión, solo la muerte o la Iglesia pueden ofrecer consuelo: el padre violador se suicida; Guillermo se consagra al culto como novicio en el Convento de Ocopa, y ese mismo día, se abre una tumba en el cementerio del lugar con el nombre de Cecilia.

En esta novela, violación e incesto se correlacionan causalmente, impregnando todas las relaciones amoroso-sexuales narradas de un tinte ilegal y pecaminoso. El ejercicio de poder sobre el cuerpo de la mujer indígena ratifica las políticas sexuales coloniales, pero en este caso no imagina un mestizaje fecundo ni constitutivo de la comunidad social: la Iglesia y el cementerio clausuran toda posibilidad de reproducción social para los actores involucrados en estas dinámicas. El incesto aparece nuevamente como consecuencia indirecta de un crimen originario (la violación), pero también como una prohibición de encuentros sexuales entre varones y mujeres de diferentes grupos sociales y étnicos.

Por su parte, en la novela boliviana *El Mulato Plácido* encontramos otra ruta que conduce hacia el incesto potencial. El héroe de la novela, el mulato Gabriel no conoce a sus padres, fue criado por una abuela negra. Por su parte, la joven Bertha vive un romance espiritual con Plácido, seudónimo de Gabriel, poeta y revolucionario. En el desenlace de la novela, el héroe está condenado a muerte y en la cárcel revela su amor imposible hacia Bertha y esta advierte que Gabriel es Plácido:

Yo sé que la raza ya que no el alma me hace indigno de usted. Yo sé que mi color es la maldición que Dios hizo caer sobre mi cuna; (...) subiré las gradas del cadalso amándola (...)

—Yo sin conocerte te amé locamente. Y si tú no puedes acompañarme en la felicidad, quiero acompañarte en la desgracia, ¡mi Gabriel de antes, mi Plácido de siempre!... (Lemoine 1875, 216).

Esta doble declaración de amor busca quebrar las barreras sociales y raciales que los separan, su deseo amoroso circula en una dimensión espiritual y trascendente, pero ahora con las cartas descubiertas puede adoptar una forma física y material. No obstante, la madre impide que sellen una alianza amorosa verbal porque surge una barrera mayor que la distancia racial:

—Sí, hijo mío, contéstole Raquel llorando y sacudiendo su suelta cabellera; ¡sí Gabriel!...
¡Bertha es tu hermana!

—¡Oh! ¡Maldición del cielo!, dijo, cayendo de rodillas y levantando los brazos al cielo. Hace un instante nos separaba el cadalso, y... ¡ahora el tálamo materno! ¡Caiga un rayo sobre la frente del desgraciado! ¡Ayer era yo el fruto del misterio y hoy el hijo de un crimen! (222).

Esta revelación de la madre de los dos jóvenes anula toda posibilidad de un juramento de amor ultraterreno, pues ahora no solo los separa la raza, la posición social y la muerte inminente de Gabriel, sino también su calidad de hermanos por parte de madre. El recíproco deseo amoroso-sexual interracial, expresado en códigos ficcionales, nace y muere casi simultáneamente, pues operan contra él todas las barreras sociales posibles. Como en el caso de *El Pirata del Guayas*, el adulterio de la madre es la causa primaria de lo ocurrido, lo singular es que la semejanza de los hermanos radica exclusivamente en una dimensión espiritual, pues poseen idénticas aficiones literarias y el mismo fervor sentimental-político, pero son muy diferentes físicamente: él es mulato y ella, blanca. Como en el caso de la novela peruana *Si hace mal, no esperes bien*, el dispositivo del incesto impide el romance interracial, nunca imaginado entre polos extremos, sino mediado por figuras intermedias: mujer mestiza y varón mulato, respectivamente.

A pesar de los lamentos de la madre que lo acompaña, Plácido es fusilado y muere después de la segunda descarga, que él mismo dirige hacia su pecho. Por su parte, Bertha, quien ha caído desvanecida después de la revelación, despierta:

Las pálidas facciones de su rostro temblaban con una horrible contracción histérica. ¿Plácido?... murmuró levemente, como buscándolo con la mirada extraviada alrededor de sí. ¿Plácido?... repitió varias veces, y prorrumpió en una interminable carcajada.

Estaba loca (230).

El rico pretendiente de Bertha queda desolado con estas noticias y retorna a España, pero cumple con su promesa de llevarse al hermano menor de la joven loca. El narrador no puede dejar de juzgar este destino antagónico de los dos mediohermanos:

“Así vio Raquel coronado de prosperidad al hijo legítimo de su amor, y coronado de martirio al fruto criminal de su desliz” (232). El héroe patriótico, el poeta revolucionario queda confinado en una descalificación jurídica (“fruto criminal”) y la conducta sexual de la madre que encontró una pareja sin casarse se califica de “desliz”. Desplazamientos semánticos muy reveladores: el fruto criminal conspira políticamente y la mujer libre no actúa conscientemente; el pensamiento conservador sanciona las trasgresiones tanto en el espacio público como en la vida privada.

La historia de amor incestuoso más significativa de toda la novelística andina se encuentra en *Cumandá*. En esta novela indianista¹²³ y romántica el amor y la Naturaleza aparecen profundamente entremezclados con el discurso religioso. Sin duda, el mayor desarrollo conceptual de un pensamiento político católico en Ecuador –a diferencia de Perú y Bolivia– influye poderosamente en la ideología de su literatura romántica. Además, Juan León Mera tuvo una actuación política muy cercana al líder conservador García Moreno y compartió con él los ideales de un Estado católico republicano, con un poder ejecutivo autoritario e ilustrado y sustentado en una clase hacendada terrateniente.

Doris Sommer (1991, 237-238) remarca que en la novela nacional de Mera no son los indios los que desaparecen, sino los jesuitas misioneros; la estructura narrativa circular y su reflexividad trágica reducen a los personajes a los trazos de una densa y duradera historia escrita por generaciones de civilizadores. Otro sector de la crítica considera esta novela como un testimonio de la culpa de la clase terrateniente en el orden republicano y su búsqueda de una expiación moral-religiosa, que se manifiesta en la búsqueda de una armonía imposible mediante tres caminos de conciliación: trascendencia religiosa, purificación espiritual y vuelta al pasado (Valdano 1995, 53).

En esta novela se detalla el romance entre hermanos en códigos sentimentales, pero se protege a la pareja tanto de trasgredir el tabú del incesto como la unión interracial, mediante una serie de procedimientos ideológicos que enmascaran la alteridad y celebran la semejanza. La atracción de Carlos por Cumandá surge en espacios liminales, en una desembocadura del río, entre el sueño y el despertar; él cree haber escuchado un canto, pero no sabe si ha sido fantasía o realidad. En ese espacio físico y mental fronterizo irrumpe el cuerpo del deseo: “vio salir del agua una joven y que se ocultaba presurosa entre el follaje; era blanca como la pulpa del coco, y no obstante la rapidez del movimiento y desaparición casi instantánea, pudo Carlos pasmarse de su rara belleza”

¹²³ Según Ángel Esteban (2011, 19), *Cumandá* representa la última fase del indianismo, “un momento de transición hacia la narrativa indigenista reivindicativa”.

(Mera 2011, 138). Esta contemplación fugaz basta para que el joven quedé asombrado por la belleza de la joven y la decodifique desde el archivo griego, como una ninfa. Del cuerpo femenino no se dice nada, salvo el símil del color de piel que es casi una hipérbole, de este modo, acorde al proyecto ideológico del narrador, blancura y belleza se superponen y por consiguiente, se ratifica el orden racial hegemónico que coloca al grupo blanco criollo en la cúspide social. Por su parte, para ella, la presencia del joven también es valorada positivamente, pues “lo tuvo por un genio del río, o de la selva” (138). Ambos jóvenes ven en el otro una figura semidivina y colocan así su atracción en una dimensión espiritual; sin embargo, el símil de la “pulpa del coco” instala no solo la materialidad de la carne, sino la objetivación del cuerpo femenino, como alimento del deseo masculino.

El narrador elude la singularización de la relación amorosa y la instala como un ejemplo más de la relación arquetípica amorosa. La atracción magnética, la ternura, la fusión sentimental y el amor compartido son estadios recorridos por estas dos almas; no personas o cuerpos, sino almas, de este modo se establecen exclusivamente circuitos inmateriales para la relación amorosa. Se trata, pues, de un amor casto desde su nacimiento. A pesar de que ya existe un trato frecuente entre ellos, ambos siguen decodificando al otro como “sueño de poeta”, “genio del desierto” o “ángel”, con lo que se remarca la desmaterialización de este amor.

Esta relación amorosa secreta, siempre idéntica y que se consume a sí misma sin modificarse no se plantea el problema lingüístico intercultural, si la joven india ha vivido desde muy niña con una familia instalada en una comunidad amazónica es lógico que hable o conozca una lengua indígena, pero... aparentemente habla castellano. Que el narrador ni siquiera se tome la molestia de explicar cómo se superaron las barreras lingüísticas entre los amantes o que el personaje Carlos no se sorprenda de esta situación revela el predominio de la lengua castellana y su valoración como un atributo humano o lengua única en una nación plurilingüe. En algunos parlamentos, se introducen tímidamente marcas que aluden a una competencia limitada de las capacidades expresivas en castellano de Cumandá, pero nunca se pone en riesgo su capacidad de comunicarse.

Este idilio congelado en un microcosmos natural (el arroyo y las dos palmeras singularizan este espacio) requiere interrumpirse para que la novela avance. En otra inversión radical de las novelas de la época, la heroína le propone matrimonio al joven para asegurar el amor de él. Ella no conoce cabalmente el significado de esta institución; pero la propone por la incipiente formación cristiana que había recibido de su madre adoptiva. Por su parte, el narrador valida enfáticamente el matrimonio, como “el

sacramento que ha establecido bases santas y eternas para el amor y la inquebrantable unidad de la familia” (140). En uno de los grados más altos de inverosimilitud, el texto asigna a Cumandá valoraciones pragmáticas, consideradas comunes entre las mujeres urbanas del periodo. Por su parte, Carlos, quien disfrutaba del carácter fraternal de su relación amorosa, acepta la petición y jura solemnemente convertirla en su esposa (140). Ahora sí ambos están dispuestos a salir del tiempo congelado de la naturaleza para inscribirse en el tiempo dinámico de la Historia: ellos buscan convencer de sus objetivos a sus padres, pertenecientes a mundos socioculturales diferentes, y, así, lograr su consentimiento y el reconocimiento social de su futuro matrimonio.

En la descripción de la relación amorosa, ambos jóvenes se refieren al otro en términos fraternales y en más de un caso emplean la palabra “hermano” y “hermana”, lo que prefigura la revelación final y ratifica que la atracción está fundada en la semejanza (física y espiritual) y no en la alteridad. En este caso, como en las novelas anteriores, hay un crimen originario que posibilita el incesto: la sobreexplotación del indígena en la hacienda que provoca la destrucción y muerte de gran parte de la familia del hacendado y la pérdida de su hija recién nacida.

Sin duda, existe una relación intertextual con la pareja de virtuosos hermanos-amantes de la novela *Paul et Virginie* (1788) de Bernardin de Saint-Pierre, quienes también desarrollan su amor en un espacio natural (isla africana), alejado de la civilización occidental, e incluso la referencia a las palmeras proviene de esa novela francesa, muy difundida en tierras hispánicas.

Las dos palmeras entrelazadas, bajo cuya sombra se reunían los jóvenes a vivir virtuosamente su amor, constituyen un símbolo de la pareja y de la pureza natural de sus sentimientos. Al enterarse del romance, los familiares de Cumandá queman este símbolo de la unión; la palmera de ella cae, la de Carlos permanece erguida, pero sin vida; las lianas que las unían desaparecen. A él no parece importarle el obvio simbolismo de lo ocurrido, pero ella advierte una prefiguración del futuro en ese evento: su sacrificio por él. En este pasaje se remarca la conexión entre la naturaleza y Cumandá, ella puede comunicarse con este ente orgánico, pues la Naturaleza no es solo el espacio en el que ocurre el idilio, sino que prefigura el carácter y la subjetividad de la joven.

En *Paul et Virginie*, hipotexto de la novela ecuatoriana, las palmeras que representan a los castos amantes sobreviven a una terrible tormenta que destruye todo a

su paso en la isla africana¹²⁴; en la novela ecuatoriana, las palmeras son destruidas con facilidad por los parientes selváticos de ella. Aunque en ambas, el amor de la pareja está amenazado por los parientes de la joven que buscan desposarla con un hombre viejo poderoso, el antagonismo se expresa de manera más violenta en el caso de *Cumandá*, pues Carlos sufre continuos atentados contra su vida, y se salva una y otra vez, gracias a la joven. Otra semejanza es la muerte de la heroína, su sacrificio voluntario antes de ser profanada: Virginia prefiere morir antes que exhibir su cuerpo desnudo o ser cargada por un marinero sin ropa para ser salvada del naufragio; Cumandá acepta el castigo de los jíbaros para salvar a Carlos y al pueblo cristiano de Andoas. En ambos casos hay implicancias religiosas en la muerte voluntaria; en el caso de la segunda, destaca la semejanza con algunos mártires cristianos del *Flos Sanctorum*. En ambas novelas, el varón enamorado queda desconsolado y muere poco después de la desaparición de la heroína.

Una de las singularidades de la novela ecuatoriana radica en la inversión tradicional de roles de lo masculino y lo femenino¹²⁵. Ella lo cuida y protege de los peligros, ella realiza las acciones más heroicas y trabajosas, y su accionar narrativo marca el ritmo de la novela. A diferencia de su modelo francés, que trabaja constantemente, modela la tierra y la hace productiva, el joven Carlos es un poeta soñador, inútil en el espacio de la selva y que es configurado así: “era todo sensibilidad y delicadeza. Inteligencia creadora, hallaba estrechos los límites de la naturaleza material, y buscaba las regiones infinitas del espíritu” (136). El amor de ella es más apasionado, valiente y heroico; el de él está contenido en una dimensión trascendente, sometido a una racionalidad social convencional. Ella actúa en la relación amorosa poseída por la fuerza y la energía salvaje de la naturaleza, pero este valor posee una dimensión positiva y negativa, que organiza el sentido del espacio novelístico.

Aunque Hernán Vidal sostiene que Mera no está tan interesado en la exaltación del paisaje y la naturaleza americanos, sino en “agradar al consumidor europeo, situación común en escritores de sociedades integradas al capitalismo internacional en calidad de dependientes” (Vidal 1980, 204), hay que matizar tal juicio, pues sí se observa no solo un

¹²⁴ Las madres de los hermanos amantes sembraron una palmera al nacimiento de sus hijos, ambos árboles entrelazaban sus palmas. Después de la terrible tormenta, “los dos cocoteros se mantenían en pie y conservaban su verdor; pero no había en los alrededores ni césped ni emparrados ni pájaros” (Saint-Pierre 1989, 96).

¹²⁵ Ángel Esteban (2011, 65) lo destaca así: “[Cumandá] (...) no padece la pasividad propia de las protagonistas románticas”.

afán lírico en las descripciones del espacio, sino también el afán de trazar una cartografía (más simbólica que geográfica) de la situación del proyecto civilizador cristiano en las selvas del Ecuador.

La novela transcurre en la selva oriental ecuatoriana, en tres espacios culturalmente muy diferentes. Andoas es el pueblo civilizado religiosamente, el lugar donde los indígenas amazónicos han aceptado la fe cristiana, este es un espacio con límites cerrados y estables. El segundo está conformado por los ríos y otros múltiples lugares de la selva del Pastaza, ocupados intermitentemente por los jíbaros, paloras y záparas; todos ellos configurados como bárbaros (no cristianos). Ellos no se afincan, pues son nómades; por eso, ocupan una inmensa área que no tiene límites ni fijos ni estables. Por último, el tercer espacio lo configuran los Tongana, quienes son llamados tribu en algún momento pero son una unidad familiar liderada por Tongana, quien se caracteriza por su odio a los blancos y su cultura; este último vive con su esposa (quien tiene fama de hechicera) y sus tres hijos, uno de los cuales es Cumandá. Ellos viven en una curiosa situación, pues ocupan una zona de intersección, de cruce y mediación lingüística entre los dos espacios antagónicos, pues mantienen vínculos con ambos mundos culturales. Sus ideas religiosas combinan principios cristianos y visiones animistas de la Naturaleza; como la novela revelará más adelante, en ellos están los sobrevivientes de un conflicto entre indígenas y criollos blancos ocurrido en la Sierra años atrás, pero también los vestigios de un grupo selvático, los záparas.

Estos tres espacios revelan una pugna entre una cultura cristiana que se asigna una misión civilizadora y evangelizadora y las comunidades amazónicas definidas por sus costumbres culturales bárbaras y su experiencia religiosa no-cristiana. El proyecto católico civilizador aparece encarnado por fray Domingo Orozco, quien carga con un pasado culposo de explotación socioeconómica y que busca su expiación personal en un trabajo social benéfico en la lógica de la Iglesia. En consecuencia, los amores entre Cumandá y Carlos se desarrollan en un conflicto mayor; su cuerpo es también objeto de la disputa entre católicos y no católicos, pero el triunfo de los primeros en ella significa la disyunción de su amado y su muerte.

En una vuelta de tuerca singular, la joven india amazónica es cristianizada y acepta con facilidad al Dios católico. En ella se condensa metonímicamente y con éxito todo el proyecto evangelizador, que hace agua en otras tribus (jíbaros y záparas) que también pueblan el mundo representado de la obra. Esa conversión ejemplar es fácil y pacífica porque ella había nacido en el orden cristiano occidental. La obra construye así la fantasía

de una evangelización sin oposición que satisfacía las necesidades y expectativas de la elite ecuatoriana del periodo, pero, finalmente, con la muerte de la protagonista exhibía el lado siniestro del proceso. Doris Sommer ha remarcado que la novela articula en su trama y en diálogo con su tiempo¹²⁶ una serie de mártires: religiosos (jesuitas), políticos (García Moreno) y ficcionales (Cumandá). Así, la sangre fecundante de estos mártires garantiza el triunfo de la vida civilizada y ratifica la necesidad del sacrificio para la imposición del orden simbólico católico (Sommer 1991, 238-239). En sus propias palabras: “The sacrifice was Cumandá, the woman over whose dead body Spanish and Indian fathers can love each other” (240).

La conclusión de Sommer reduce la complejidad de las consecuencias de la escena clave: la conversión del irreductible enemigo de los terratenientes criollos al orden civilizador cristiano. El moribundo Tongana (Tubón) ha pasado del odio a la melancolía y, finalmente, a la ternura sin palabras, pero con dos lágrimas ha aceptado su redención; sin embargo, el padre que ha logrado tal prodigio mediante la imposición de su fe y su caridad sobre su legítimo odio humano no ha quedado satisfecho y la duda lo invade: “¡He salvado tal vez un alma a costa de la vida de mi hija!” (Mera 2011, 285). Posteriormente, cuando constata la muerte de su hija, el narrador omnisciente emplea estos símiles para representar el dolor del padre: “su corazón está como el polvo del camino en día de estío. El extremo dolor es como una llama que todo lo abrasa y mata, y extermina (...) y queda solo y triunfante en lo más íntimo del alma, como una fiera en medio de un campo desolado” (289). En consecuencia, la novela puede leerse como la exaltación de la evangelización que para imponerse requiere mártires, pero también como el cuestionamiento desde la materialidad del dolor a los fines trascendentes y religiosos. El mismo día de la muerte de su hijo Carlos, el misionero “volvía a su convento de Quito, a continuar su vida de dolor y penitencia” (293). De este modo, el evangelizador queda enclaustrado no solo físicamente, sino también por su campo afectivo que lo cerca y lo atormenta.

¹²⁶ El 30 de marzo de 1877, Viernes Santo, el Arzobispo de Quito Ignacio Checa fue envenenado en medio de pugnas políticas entre católicos conservadores y liberales radicales que secundaban el gobierno del general Veintemilla. Juan León Mera califica de “martirio” lo ocurrido y relata así el acontecimiento: “oficiaba en la Catedral en la solemne ceremonia propia de día tan memorable para el cristianismo; bebe el vino consagrado, y al punto siente que alguna materia extraña le causa terrible estrago en los intestinos; retírase a su palacio y dos horas después muere entre dolores y convulsiones espantosas (...) Una mano, que debió ser la de un monstruo y que aún permanece oculta, había puesto estricnina en el vaso sagrado. El grito de dolor y de ira fue general...” (Mera 1932, 36-37).

Por otro lado, una operación ideológica análoga a la desmaterialización del amor entre los jóvenes hermanos, es la conversión de la exuberancia de la selva material del espacio no-católico en desierto cultural. Una y otra vez, el narrador de la novela emplea la valoración de “desierto” para referirse al territorio selvático y a sus habitantes. Así, por ejemplo, Cumandá recibe varias veces el epíteto “hija del desierto”; el colectivo social de los paloras es incorporado en una categoría más general, “naciones que tienen por patria los desiertos” (100); las ideas religiosas son conceptuadas, como “fantásticas creaciones de la ardiente, pero rústica imaginativa de los hijos del desierto” (103). Esta construcción cultural se hace más evidente, pues en otros pasajes se representa con verosimilitud la selva del Pastaza, o incluso se construyen oxímoros reveladores: “Sahara de verdura” (90), “vueltas, encrucijadas y enredos de esas desiertas y misteriosas ciudades de troncos y hojas que se llaman selvas” (190). El dominio del significante /desierto/ deriva de una tradición discursiva de las elites criollas que siempre percibían las zonas habitadas por las poblaciones de indios o negros como desiertos culturales, áreas en las que no había ni civilización ni presencia del Estado republicano.

Ángel Esteban (2011, 30) ha postulado que el orientalismo romántico de Mera se encuentra en conexión con Zorrilla y la revaloración del pasado árabe en el sur de España. Por su parte, Javier Uriarte explica que “el desierto, noción central en la imaginación espacial de las elites latinoamericanas, había sido una creación de su discurso, referido a tierras efectivamente ocupadas” (Uriarte 2015, 253). En el caso de Mera nombrar y adscribir el significante /desierto/, una y otra vez a los espacios ocupados por las tribus amazónicas confirma que en el siglo XIX la descripción mimética estaba subordinada a la representación ideológica, la verosimilitud al servicio absoluto de la *imitatio*.

Las confesiones de amor entre los jóvenes adoptan formas que resaltan la conjunción y la identidad entre ambos y, de este modo, inciden implícitamente en el carácter incestuoso de su relación. Por ejemplo, Cumandá clama que una voz interior “que tal vez viene del mundo de Dios y de los ángeles amigos de los cristianos, me dice continuamente que nuestras almas son una, que nuestros corazones son hermanos, que nuestra sangre es la misma, y que no debemos separarnos jamás” (Mera 2011, 189). Aunque a veces lo nomina “hermoso extranjero”, la diferencia se percibe artificial entre estos hermanos de padre y madre, que poseen fenotipos muy semejantes e ideas católicas comunes.

Una vez que Carlos y su padre se enteran de la identidad de Cumandá, el joven exclama que siempre sintió por ella un amor puro semejante al que inspira un ángel. De

este modo, el personaje masculino se ubica fuera de la economía sexual y su poder fecundador, se trata de un sujeto fascinado por la ultramaterialidad y la belleza trascendente, que excluye la experiencia sexual del campo amoroso. En última instancia, los ángeles no tienen sexo y así la atracción entre ambos queda convertida en un afecto casto a un ente celestial. Este proceso de desmaterialización de la experiencia amorosa es acorde al concepto de escritura como “líneas con alma” (116); el narrador omnisciente traza una producción de significados, cuyo sentido último radica en los inescrutables designios divinos.

En *Cumandá*, aparentemente, se presenta un amor interétnico que articula comunidades culturales diferentes y puede construir una nación reconciliada; sin embargo, el pasado trágico reaparece para mostrarnos la imposibilidad de ese amor y el simulacro de esa conjunción cultural. A pesar de que ella mantiene sus costumbres y formas de vida bárbaras, el amor entre ambos no conduce hacia la fascinación por las alteridades culturales, sino hacia las semejanzas físicas y la redención religiosa.

Respecto de las costumbres sexuales de los indígenas, se debe enfatizar que Cumandá es parte central de un rito complejo (fiesta de las canoas) con resonancias regeneradoras y de cohesión de los pueblos selváticos. En esa fiesta, ella es profanada por un beso de Carlos y esa grave falta religiosa la coloca fuera de su comunidad. Posteriormente, es redimida pero solo con la condición de que se case con el anciano jefe de su tribu. Esta unión que sí hubiese expresado una verdadera unión interétnica también se frustra y ella huye, pero solo conseguirá dilatar su muerte que adopta la forma de un sacrificio para salvar la vida de su amado.

El padre explica al dolorido hijo que Dios se ha llevado a Julia (Cumandá) para evitar mayores desgracias: “(...) habrías sido el esposo de tu propia hermana; la bendición sacramental cayendo sobre un horrible incesto, en vez de felicidad doméstica, te habría acarreado calamidades sin cuento” (291). La muerte de la heroína se interpreta como un acontecimiento positivo que ha evitado un incesto, un pecado que no podía ser aceptado en la trayectoria del providencialismo cristianismo. En paralelo, esa misma muerte representa la imposibilidad de la reproducción social del grupo criollo, y la irreductible soledad del padre Orozco que pierde a sus dos hijos y queda nuevamente castigado por su crimen del pasado en una expiación que luce interminable.

En síntesis, tenemos una sexualidad sublimada en códigos religiosos católicos, la ambivalente fascinación por el incesto, la conversión orientalista del espacio cultural

indígena en barbarie y su espacio natural en desierto, la imposibilidad de una conjunción sexual interétnica (aparente o real) mediante la amenaza del incesto.

En la tradición literaria decimonónica peruana, la centralidad de *Aves sin nido* es inobjetable. A pesar de la inmensa cantidad de lecturas e interpretaciones, todavía el eje simbólico del incesto y su posibilidad material en la trama no ha merecido atención suficiente. El surgimiento de la atracción masculina es convencional: cuando Manuel se fija en Margarita “sintió agolparse a su corazón toda la sangre de sus venas” (Matto 1994, 66), pero este encuentro ocurre en el cuarto mortuario de la madre de ella, la india Marcela. Muerte y eros, como en el caso de *Si hace mal, no esperes bien*, se reactivan. Él se prenda de su belleza y la compara con un ángel que requiere protección. Por ello, durante el entierro, le dice al oído que él será su hermano. A semejanza de *Cumandá*, el fraseo del afecto y de la retórica amorosa anuncia la consanguineidad y la semejanza entre mestizos. La palabra amorosa porta desde el inicio el verdadero significado, aquel que los hablantes desconocen.

Posteriormente, vuelven a encontrarse y él le ofrece un ramillete de violetas y ella lo guarda con beneplácito en su seno. El narrador confirma el amor recíproco con esta imagen sobre el vínculo naciente entre los cuerpos:

el fuego de las pupilas de Manuel, que partiendo de sus ojos fosforescentes fue a incendiar el corazón de la niña, corazón de virgen que comenzaba a sentir esos ligeros estremecimientos, que (...) acaban por dejar temblorosa en las pestañas la lágrima que arranca el amor (80).

Ese fuego de la mirada expresa la fuerza del deseo que penetra en el cuerpo de la amada y provoca una reacción física interior, un descontrol del cuerpo que se exterioriza mediante las lágrimas.

Finalmente, se encuentran en casa de ella casualmente y él aprovecha para declararle formalmente su amor; ella, todavía inocente y sin saber decodificar sus propios sentimientos, replica: “serás, pues mi hermano” (102), pero él corrige y exclama que quiere ser su esposo. El velo de la inocencia se rasga y ella –de acuerdo al narrador– se transforma de niña en mujer. Un casto beso en la frente sella esta nueva fase de su relación.

En la escena final, después de aceptar Margarita la propuesta de matrimonio de Manuel, el beso confirmatorio nunca se produce: “en el vértigo de su dicha acercó sus labios a los labios de su amada y recibió su aliento, y bebió la purísima gota del rocío de las almas en el cáliz de la ventura, para quedar más sediento que antes” (160). Esta

ausencia de contacto físico erótico entre los jóvenes es muy relevante por el descubrimiento que vendrá. Manuel confiesa que su verdadero padre es el obispo Claro, y los tutores de Margarita palidecen porque ellos saben la verdadera filiación de la joven; por ello, Fernando Marín revela la dolorosa noticia. Ambos jóvenes exclaman al unísono: “¡Mi hermana!; ¡Mi hermano!” (162). La imagen de aves sin nido se ratifica, pues esta pareja no puede formar un nido, un hogar común ya que ambos son medio hermanos. La novela concluye allí, pero la separación de ambos abre la posibilidad a un mestizaje con sujetos criollos plenos; como se verá en *Herencia*, que retoma la historia de Margarita, ya en Lima.

En la novela andina, el motivo del potencial incesto entre hermanos funciona como un dispositivo narrativo que paraliza el deseo del encuentro sexual. En esta amenaza de grave pecado religioso que ronda a estas novelas, subyacen funciones diferentes: fascinación erótica por los cuerpos semejantes, un obstáculo insalvable para las uniones interraciales. Estas historias de amor se tornan imposibles porque congelan las pasiones y con la revelación de la calidad de hermanos permiten desenlaces abruptos y melodramáticos. En muchos casos, la precariedad de la filiación y la incertidumbre sobre los padres, condiciones para el potencial incesto, son consecuencia de crímenes originarios, como el adulterio, la violación o la explotación social.

3.2.3. El deseo poscolonial y las rutas de la violación sexual

La Conquista y el orden colonial juegan un papel central en la constitución de nuestras memorias sociales. Dentro de la gran cantidad de imágenes simbólicas rectoras de nuestros imaginarios, cabe mencionar la violación sistemática y continua de las mujeres de las dos comunidades étnicas subalternas (indios y afroperuanos) realizada por varones del grupo dominante. Este hecho traumático, que se inició de manera colectiva la misma noche que las tropas de Pizarro capturaron a Atahualpa constituye un acontecimiento fundacional de nuestro orden social y regulador de las relaciones jerárquicas interétnicas y de género. Aunque, hay otros usos de la violación en la

novelística decimonónica que en parte subvierten la vigencia del poder colonial¹²⁷, la violación de la mujer india cobra gran significación en la región andina.

Tanto en las novelas indigenistas regidas por el realismo social como en aquellas otras que sin alcanzar una comprensión de la totalidad social y sus sistemas de dominación buscaron la representación del indio desde códigos románticos, naturalistas y positivistas se encuentra el motivo¹²⁸ narrativo de la violación de la mujer india. Este suele tener gran relevancia en la trama novelística ya que funciona como una contraparte al motivo del incesto, pues acelera la intensidad del deseo y conjuga violentamente cuerpos y de este modo, multiplica los acontecimientos de la trama.

La violación de la mujer india por parte de las figuras masculinas de poder remite a una práctica social extendida y repetida incesantemente desde los tiempos de la Colonia. Es un secreto a voces que formaliza la dominación racial/sexual: los varones de los grupos dominantes y, en particular, sus figuras de autoridad, disponen libremente del cuerpo de las mujeres subalternas y así revalidan su poder sobre los indios varones. Finalmente, todo un sistema social construido sobre la explotación parece condensarse en la violencia sexual contra la mujer india, el último eslabón de la cadena de dominación social.

En esta sección analizaremos la representación del motivo de la violación sexual en novelas peruanas y bolivianas: *Aves sin nido* (1889), *Wuata Wuara* (1904) y *Raza de bronce* (1919), pero también incluiremos a modo de presentación del problema ciertos pasajes de *El Padre Horán* (1848), *Si haces mal, no esperes bien* (1861) y *A la Costa* (1903).

Se analizará en las novelas elegidas tres variables: las formas de la representación del cuerpo de la mujer indígena, objeto del deseo sexual; las configuraciones discursivas del sujeto violador; y la relevancia de este motivo narrativo en la estructura global de la

¹²⁷ En *El ángel caído* (1862) de Juana Manuela Gorriti y en *Salto Atrás* (1889) de José Antonio de Lavalle se presenta una versión distinta de la historia hegemónica: el violador es el subalterno negro y la víctima, la mujer blanca. Estas novelas imaginan otra vinculación sexual entre amos y esclavos: un recorrido narrativo que formaliza los temores masculinos y los deseos femeninos del sector hegemónico. Las historias particulares de estas novelas que giran alrededor del poder fálico del varón negro.

Después de analizar en varios textos narrativos decimonónicos el problema de la representación de la sexualidad afroperuana, pude concluir que en el caso peruano, a) el sujeto esclavista tiende a representar abiertamente el deseo del varón blanco por la mujer negra o mulata; b) el deseo de la mujer blanca por el varón esclavo (siempre mulato) constituye un tema tabú o es asignado a causas ajenas a la voluntad de la mujer (Lavalle); c) no se tolera una descendencia que prolongue el mestizaje de una mujer blanca y un varón negro (Lavalle); y d) la violación de la mujer blanca por el esclavo es un tópico que revela los temores y las fantasías de la elite (Gorriti y Lavalle). Todas estas imágenes de la sexualidad interétnica legitiman la dominación sexual/racial y contribuyen con la disminución de la reproducción de la población afrodescendiente.

¹²⁸ Según Joseph Courtés (en Castillo 1989, 60), un motivo es una “especie de micro-relato elemental, como una secuencia discursiva de tipo figurativo, que se inscribe generalmente en un relato más largo”.

novela, y en particular sus convergencias y divergencias con la ideología del mestizaje. Desde este análisis podremos comprender el papel de este tropo de la novela indigenista¹²⁹ en estos primeros y fallidos proyectos simbólicos de construcción de lo nacional en Perú y Bolivia.

Aunque en la novela del cuzqueño Aréstegui, *El Padre Horán*, solamente se representan intencionalmente fallidas de violación, estas son muy significativas, pues en una se trata de la agresión sexual del varón militar extranjero, y en la otra de la del cura vicioso que devendrá en el asesinato de la joven heroína.

En la primera escena, dos oficiales bolivianos irrumpen en la casa de Angélica e ingresan a su cuarto. Ellos se atreven a violentar el espacio privado porque consideran que la joven es una pobre costurera; es decir, su supuesta calidad social de trabajadora posibilita la iniciativa sexual de cualquier varón, ya que como uno de los agresores afirma: “(...) nadie puede impedirnos entrar aquí cuando se nos antoje. La casa de una costurera, lo es de todo el mundo” (Aréstegui 1970, II: 37). Este personaje femenino no solo trabaja con las manos como el artesano, actualizando así las viejas descalificaciones coloniales, sino que su trabajo es percibido como completamente ajeno a la “gente decente”. La mujer que trabaja físicamente en su casa convierte el espacio privado en público, y la mancha moral siempre la amenaza. Los cuerpos femeninos pobres (no-decentes) son intrínsecamente vulnerables sexualmente; por ello, los antagonismos, deslizamientos y trasposiciones entre la costurera y la prostituta¹³⁰ en la novela andina.

Un momento clave es la referencia del narrador al intercambio de palabras en lengua aymara de ambos agresores: no solo se remarca su carácter ajeno al de la comunidad nacional peruana, sino su filiación con una lengua y una cultura pretendidamente otras. La joven alegoriza el cuerpo nacional amenazado por la presencia boliviana –la novela critica el proyecto confederado de Santa Cruz–; por ello, no es casual el epíteto a los agresores: “Sus miembros se estremecieron de repente al sentir los torpes manoseos de los vencedores de Yanacocha. Sus ojos se encendieron, y su rostro se cubrió de mortal palidez” (II: 38). Los vencedores militares revalidan su poder tomando el

¹²⁹ El motivo narrativo de la violación de la mujer india se prolonga en el tiempo y reaparece en novelas ya regidas por el realismo social como *Huasipungo* (1934) o en películas como *Ukamau* (1966) de Jorge Sanjinés. Constituye un acontecimiento dramático que proviene de otro tiempo para desestabilizar el tiempo moderno. Aunque en *Huasipungo* no tiene mayor relevancia en la trama narrativa sirve para ratificar el poder del hacendado y del cura sobre las mujeres indias y las cholitas. En el caso de la película, el eje dramático de la novela *Wuata Wuara* se reproduce, pero la venganza ya no tiene un sentido colectivo, sino individual.

¹³⁰ Sobre esta contraposición en la novela peruana *Blanca Sol*, ver el artículo de Peluffo (2002).

cuerpo femenino, emblema de la colectividad social vencida. Más adelante, los oficiales quieren abrazarla, “quiero ver si tu cintura es tan flexible como la de las mujeres de mi país” (II: 38). Ella es salvada por un herrero, vecino de la familia, quien alertado por Pascualita, enfrenta a los soldados bolivianos y los hace huir. Nuevamente, este desenlace se debe interpretar en clave política: el honrado artesano, emblema del pueblo, derrota a los invasores.

La segunda escena ocupa una posición culminante en la trama. Horán ha logrado que Angélica vaya a su celda de la Iglesia, que empleaba como confesionario, y allí le declara su amor. La joven lo rechaza y busca huir, pero el cura insiste y “(...) temblando como un tercianario, con las mejillas escuálidas y las miradas ardiendo en voluptuosidad se paró violentamente para estrechar entre sus brazos el flexible talle de la joven” (II: 252): nótese la transformación del cuerpo poseído por el deseo sexual. La joven se defiende y lanza un grito de horro, pero el sacerdote se muestra en todo su mal moral, “con la alegría del tigre hambriento que divisa a su presa” (II: 252); esta comparación destaca no solamente la ferocidad del ataque, sino la inhumanidad de su conducta. Más adelante, luego de buscar persuadirla infructuosamente para obtener su consentimiento, retoma la violencia física: “¡Tú eres mía! –dijo el monstruo rodeando la cintura de la joven con sus huesosos brazos” (II: 253). Aquí se alcanza un grado más alto en la deshumanización y se contrapone la vejez/juventud; el contacto físico solo exacerba el deseo: “Horán en cuyas miradas centelleaba una infernal lubricidad, conteniendo la respiración se detuvo frente a su víctima, como para saltar sobre ella [...] Angélica, sin pulsos, sin aliento, se retorció en vano entre las férreas garras del monstruo de lascivia” (II: 254). La escena ha ido intensificándose lentamente y ahora alcanza el clímax, pues la violación parece inevitable. Sin embargo, empleando los recursos del folletín, se produce una situación inesperada que salva a la heroína.

A diferencia de estos intentos fallidos ocurridos en espacios urbanos de una ciudad andina (Cuzco) contra una joven mestiza, en *Si haces mal, no esperes bien*, la violación se consuma en el paisaje andino y es narrada con economía: “De esa hondonada salió la voz del militar que me llamaba. Yo tuve miedo, y hui; pero él montaba un caballo veloz y me persiguió, me alcanzó, echó pie a tierra, luchó conmigo y me ultrajó...” (Gorriti 2011, 162). El victimario es nuevamente una figura de autoridad, un militar a caballo; y la ultrajada, una india. El padre de la víctima, que no sabe lo ocurrido, al notar el embarazo, la califica de mujer infame y la expulsa de su casa. En el relato posterior de la propia agredida, ella destaca la marginalidad en la que debe instalarse, pues anduvo

errante, “huyendo como una fiera, de valle en valle, de montaña en montaña, desnuda, hambrienta miserable. Pero al lado de mi dolor se elevaba una santa alegría” (162-163). La redención por la maternidad es celebrada y funciona como un bálsamo contra la herida; como ha establecido Rocío Silva Santisteban, la maternidad funciona como única vía de limpieza social del acto abyecto de la violación (Silva Santisteban 2008, 85-87).

En la novela *A la Costa* del ecuatoriano Luis A. Martínez, enmarcada en códigos realistas y naturalistas, el programa narrativo que expresa los deseos sexuales del padre Horán se cumplen. Más de medio siglo después, en esta novela se representa la violación de un cura predicador, supuestamente virtuoso, sobre una joven quiteña. Las diferencias son relevantes ya que el mundo representado posee una serie de matices que diluyen la oposición entre el bien y el mal moral: la joven víctima ya no es virgen y estaba enamorada del joven y hermoso cura. Adicionalmente, hay determinismo racial en la conducta de la joven afrodescendiente y cierto grado de consentimiento en ella. Por todo lo anterior y la controversia sobre la naturaleza de la violación, estudiamos en detalle esa novela en la sección consagrada a cuerpos enfermos y vidas degradadas (3.3.1).

Estas tres novelas, dos románticas y una realista, ya anuncian la centralidad del motivo de la violación sexual en las novelas indigenistas que se escribirán en las décadas siguientes en la región andina.

3.2.3.1. Violación obscena, matriz social y trampas del mestizaje

Aunque en la novela *Aves sin nido* no se representa directamente ninguna violación, las cometidas por el cura Pedro Miranda contra la india Marcela y contra Petronila, hija de un *notable*, por ello, miembro de la elite local, en un tiempo anterior al del mundo representado, son fundamentales para organizar el sentido y el desenlace de la novela. Ellas ocupan extremos antagónicos en la escala social de la comunidad, pues se quiere enfatizar que la violencia sexual de los curas cubre todo el espectro social femenino. Además, no se trata de episodios aislados, sino que estas prácticas continúan en el presente gracias a la diligencia del cura Pascual. Estas víctimas en el pasado son agentes centrales en la trama novelística y determinan el futuro de los protagonistas.

La india Marcela pone en movimiento el núcleo dramático de la primera parte de la novela cuando acude sin consentimiento del marido a solicitar auxilio a Lucía Marín; nótese que este movimiento del personaje femenino ha sido premeditado y revela capacidad de actuación propia. Esto resquebraja el tópico habitual de sostener que en la novela los indios aparecen siempre como seres pasivos, esperando la bondad y solidaridad

de los Marín. El narrador describe al personaje Marcela en códigos retóricos que buscan tipificar a la joven india (cabellos negros largos y lacios, tez cobriza, mejillas coloreadas y busto hermoso. En síntesis, “una mujer rozagante por su edad, y notable por su belleza peruana” (Matto 1994, 6). La nominación de “belleza peruana” es problemática en dos sentidos: a) contiene un sintagma que no se hace explícito, “india”, y b) revela la voluntad de inclusión de lo indio en lo peruano, pero a costa de su propia desaparición. En esta breve adjetivación se condensa todo el proyecto ideológico de Clorinda Matto.

Petronila no es india, aunque nacida en Killac pertenece a una clase social económicamente privilegiada. En el texto se la describe así: “un cuerpo robusto y bien acomodado (...) es el tipo de la serrana de provincia (...) corazón de oro y alma de ángel en un busto de barro mal modelado” (28). A pesar de que este personaje expresa el ideal de madre en la novela, carece de educación esmerada, es decir, de un saber codificado que le hubiese permitido trascender las fronteras de Killac. No obstante esta carencia, ella se opone con energía e inteligencia a las trapacerías de su esposo, el gobernador.

El narrador atribuye a las dos mujeres valores complementarios: una posee belleza exterior; la otra, valores espirituales. Lo que las une es la falta de educación y esto ha permitido el abuso sexual sufrido. Para la ideología del texto solo la educación puede vencer a las costumbres abominables fundadas en el ejercicio del poder colonial.

El cura que abusa sexualmente de las mujeres, indias u otras, parece ser un tópico de la representación del mundo andino¹³¹: se acepta como parte de una práctica social legitimada por un pasado que se hace perdurable. Así el control ideológico de la Iglesia sobre estas sociedades, adquiere una concreción material, pues los curas controlan y dominan el cuerpo de sus feligreses. En esta novela, incluso el abusador puede ser ascendido de cura de pueblo a obispo, lo que prueba el desinterés de la Iglesia como institución por la violencia sexual de los sacerdotes. En *Aves sin nido*, anclada en el realismo aunque con elementos residuales del romanticismo y elementos emergentes del naturalismo, el personaje violador del presente narrativo posee determinadas singularidades típicas y sufrirá una muerte terrible (sanción moral del narrador) como consecuencia de sus actos. El cura Pascual ha institucionalizado la violación pues la ejerce cuando las jóvenes indias prestan servicios personales en la casa parroquial. Así, ingresar a la casa del representante de Dios significa convertirse en objetos sexuales; por ello,

¹³¹ En un pasaje secundario de la novela *Pacho Villamar* del ecuatoriano Roberto Andrade, se le pregunta a una india porque tiene un hijo con apariencia de bebe francés y ella replica: “Favor de taita cura” (Andrade 1900, 42).

como dice la india Marcela, “las mujeres que entran a la *mita*... salen mirando al suelo” (8). Este personaje femenino oculta su experiencia propia y describe una situación general, pero nótese la imagen cristiana que se elige para resaltar la contradicción: las jóvenes llegan puras e inocentes y su contacto con el cura las convierte en mujeres impuras y culpables. No poder mirar de frente significa haber perdido el valor de sí misma y ser incapaz de enfrentar relaciones sociales horizontales con dignidad. Que Lucía interrumpa violentamente a la india Marcela después de la alusión indirecta a la violación (“¡Basta!, no me cuentes más”) puede interpretarse como la voluntad del texto de no solo no permitir la representación de la violación sexual, sino incluso de su nominación directa por los personajes. Paradójicamente, el texto encubre discursivamente aquello que organiza su propio sentido.

El narrador del texto necesita remarcar la asociación del mal cura con la concupiscencia sexual más allá de la percepción social de una mujer india y así comenta: “Para un observador fisiológico el conjunto del cura Pascual podía definirse por un nido de serpientes lujuriosas prontas a despertar al menor ruido causado por la voz de una mujer” (11). El discurso de la autoridad y de la ciencia que en la época encontraba una íntima correlación entre las formas exteriores del cuerpo y la conducta social y moral de los individuos (frenología) ratifica ante el lector quién es el cura Pascual¹³². No deja de ser contradictorio que se emplee la imagen bíblica “nido de serpientes lujuriosas” para garantizar un aserto con pretensiones científicas. La visión de mundo del narrador de *Aves sin nido* no es homogénea y oscila entre diversos lugares de enunciación: religión cristiana, lirismo panteísta, ciencia moderna, entre otros.

La imagen representada del cura Pascual, heredero de la jurisdicción eclesiástica y de las prácticas sexuales de Pedro Miranda, insiste también en la glotonería: el suyo es un cuerpo insaciable en la dimensión sexual y en la de los alimentos. El cura glotón, ignorante y lujurioso remite a un tipo social que representa el orden premoderno (costumbre convertida en ley), enemigo de la modernización representada en la educación y los ferrocarriles. No obstante, la novela va más allá de una configuración costumbrista, pues el personaje se singulariza en su fase final. La trama narrativa posibilita que en su agonía, Marcela se confiese ante uno de los artífices de su muerte, ella lo perdona y provoca en él una crisis de conciencia que se materializa en su pretensión de redimirse,

¹³² La descripción fisiológica y realista predomina en los personajes masculinos de signo negativo. En contraste, las descripciones de los personajes mujeres (Lucía, Marcela y Petronila) de signo positivo se rigen por un discurso lírico-romántico.

acompañado de fiebres y calenturas interiores. Posteriormente, el cura vuelve a incurrir en el pecado sexual y, finalmente, luego de varias mejorías y recaídas (físicas y morales), muere en Lima.

Otro personaje importante es el subprefecto Paredes, representante del Estado en el pequeño pueblo de Kíllac. En una comida, él fija su atención en la joven india Teodora y busca, solamente por el peso de su autoridad y la práctica social, abusar de ella. Afortunadamente, el padre advierte sus intenciones y mediante una estratagema logra que su hija fugue y se refugie en la casa de Petronila. La autoridad política no solo queda despechada, sino que poco después pierde su posición de poder producto de los avatares políticos y se ve forzada a huir de allí. Posteriormente, la voz del narrador generaliza este caso particular así: “Las seducciones arteras llevan el sello del infortunio y tras de cada una, aparece, casi siempre, la figura de un potentado, cuya *superioridad maliciosa* gana la víctima salvando al victimario” (99). El orden colonial que ha sobrevivido en tiempos republicanos posibilita que las figuras de autoridad ejerzan poder social/sexual sobre sus gobernados.

A partir de todo lo anterior, se puede sostener que la violación en *Aves sin nido* o es elidida por la representación o se frustra por las acciones narrativas. En ambos casos posee un carácter obsceno, en el sentido etimológico de irrepresentable. Además, los que la cometen o desean cometerla son sancionados violentamente por la trama (muerte del cura, destitución del prefecto). Sin embargo, se puede dar una vuelta de tuerca más al análisis y notar ciertos craquelados, puntos ciegos en la representación y en la ideología tanto de los personajes como del narrador:

A) La novela busca establecer una política del mestizaje que permite a estos sujetos incorporarse productivamente a través de la educación a la sociedad del futuro; a cambio, deben borrar y ocultar su herencia india. La producción de cuerpos mestizos requiere el encuentro sexual de un cuerpo masculino blanco u occidentalizado y el de una mujer india; la posibilidad de un varón indio y una mujer blanca unidos sexualmente está fuera del archivo del mestizaje, es decir, se halla fuera de las condiciones de enunciabilidad o excluido de la imaginación novelística por el control del imaginario. Esta restricción en la generación del cuerpo mestizo se ha mantenido vigente durante casi todo el siglo XX y prueba la perdurabilidad de las estructuras patriarcales/sexuales propias de la colonia. Las virtudes que se atribuyen a los cuerpos mestizos (belleza en la hija de Marcela e inteligencia en el hijo de Petronila) ratifican que el fruto de la violación se instala en el modelo ideal femenino y masculino del narrador.

B) Los dos jóvenes mestizos de la novela quedan seducidos por su propia imagen que desconocen: ellos se enamoran de una figura como la suya. El narrador impide la realización de este deseo pues instala un origen común que remite al tabú del incesto. Como son hermanos su deseo amoroso es irrealizable y solo queda la separación radical. Esta catástrofe del pasado es fundamental para la imagen futura de lo nacional: la suerte de los mestizos es casarse con otros grupos étnicos (criollos o blancos) en un espiral ascendente que tiene como tarea eliminar los vestigios de la sangre y la herencia india. Aquí radica la explicación de la diferencia entre Margarita y Manuel. Por las políticas de la sexualidad propias de la colonialidad, ella podrá conseguir una pareja criolla o blanca en Lima (cfr. *Herencia*), mientras que él desaparece del proyecto novelístico de Matto y de sus alegorías nacionales. La verdadera ave sin nido es el joven varón mestizo.

C) A pesar de que la potencia del deseo sexual no está en el centro del mundo representado, hay algunos pasajes muy reveladores. Fernando, el esposo de Lucía, el emblema de la modernidad, el hombre racional definido por un saber-hacer económico y su confianza en la ciencia y en el progreso, no puede evitar un comentario que revela cierta justificación del intempestivo deseo sexual del subprefecto Paredes por la joven y bella india Teodora: “El conjunto de su persona era tan simpático y atrayente, con esa expresión dulce que enamora, que al verla don Fernando formuló en su pensamiento una especie de disculpa al subprefecto” (118). Esta ambivalencia moral no solo deriva de la seducción causada por la belleza de la mujer india en el mundo representado, sino que revela significados soterrados de la violación en todo el texto. Desde los paratextos y en varias digresiones del narrador queda establecido que el texto está en contra de los abusos sexuales de los curas contra las mujeres indias; incluso el joven Manuel, en un giro irónico, quizá involuntario, llega a declarar que escribirá una tesis de bachiller para probar con datos la necesidad del matrimonio eclesiástico entre los curas, sin saber todavía que él es una prueba más de lo que pretende argumentar. Si la ideología explícita del narrador es condenar estas relaciones sexuales de los curas (criollos o españoles), surge la aporía: *si no* son ellos, ¿quiénes y cómo van a fecundar a la mujer india o serrana para producir el mestizaje anhelado? Desde sus coordenadas ideológicas, la novela no tiene una respuesta, pues las violaciones que condena son el motor productivo de su narrativa nacional.

Antonio Cornejo Polar (1980, 41) identifica con precisión una contradicción central en ASN: el indio aparece configurado como un sujeto positivo en contraste con las perversiones de los notables, pero a su vez solo se ofrece al indio la transformación por

medio de la educación en pos de la civilización y el progreso nacional. En la línea de nuestra argumentación podemos sostener que solo la violación de la mujer india la habilita para convertirse en motores de la acción narrativa; los “frutos” de esa violación viven un romance imposible en la segunda parte de la novela y finalmente el fruto femenino, la joven mestiza, encarna la calidad de agente de la comunidad nacional futura. La pasión irrefrenable que se formaliza en la violación adquiere así un siniestro valor positivo que permite la superación de la reproducción social, estática y tradicional: la violación como motor de la historia (ficcional e histórica).

3.2.3.2. De la violación grotesca a los borramientos de la pasión irrefrenable

Según Sanjinés, en las distintas facetas de su trabajo como escritor, Alcides Arguedas se manifiesta como un psicólogo objetivista, un sociólogo determinista y un historiador moralista. En consecuencia, en su obra hay una voluntad de controlar “lo ficcional” y ratificar la lógica pragmática del discurso científico (Sanjinés 1986, 73-74). En términos generales esta afirmación es válida, pero en los dos textos narrativos que analizaremos se pueden hallar algunas fracturas de sentido que incluso se oponen a los designios deterministas y fatalistas del narrador. Se puede afirmar que en *Wuata Wuara* hay fugas del control del imaginario, pues se aprecia una mayor libertad en el accionar de los personajes y en la representación de escenas límite (violación y rebelión); esta energía ficcional es encauzada y violentada en *Raza de Bronce*. Por lo tanto, se puede sostener que esta última novela narra una violación en el mundo representado, mientras que se vive una represión en el plano del discurso ya que se somete y reprime las corrientes del deseo en el lenguaje y en la perspectiva del narrador.

El personaje Wuata Wuara aparece en el primer capítulo completamente integrado a la geografía de la puna que ha sido descrita con profundo acento lírico. De ella se dice que era “la más linda pastora de la hacienda Pucuni (...) cabellera oscura, de reflejos azulosos, que hacía marco a su carita graciosa, requemada por el aire frío de la sierra” (361). Posteriormente, se establece su vínculo con Choquehuanca, indio letrado y poseedor de libros, figura que actúa como un engranaje entre las dos culturas. El narrador insiste en que este indio viejo no le había transmitido su saber occidental a Wuata Wuara y por consiguiente, ella permanecía tan ignorante como las demás y anclada en un mundo de supersticiones: esta descalificación de las creencias indígenas como meras supercherías por el narrador constituye uno de los polos de tensión de esta novela, la

violencia verbal del narrador contra las narraciones sociales que cohesionan su mundo representado.

En el tercer capítulo, la protagonista reaparece marchando con los indios a la fiesta religiosa convocada por el patrón. Ya no aparece integrada a la Naturaleza, sino inmersa en relaciones sociales materiales de su pueblo. La descripción es exultante: “orgullosa y feliz”, el jubón de terciopelo azul “pone en claro la curvatura de su exuberante seno (...) está hermosa, hermosa como jamás. En sus grandes ojos llenos de sombras, bailotea la más pura alegría” (375). A contraposición de lo sostenido por Sanjinés, esta descripción no se somete a la lógica científica racialista sino a la narrativa imaginaria del deseo.

Antes de la misa, la figura de depredador sexual del cura se establece con distancia irónica: “contemplaba con avidez ese rebaño arrodillado a sus plantas, buscando a alguna india joven que no hubiera recibido sus paternales caricias, pero buscaba inútilmente. Todas, o por lo menos la mayor parte le habían pertenecido, y de esos niños que entonces poblaban con sus rumores de llanto el templo, acaso la mayor parte eran su hechura” (378). Nótese la coincidencia en la construcción de este personaje-tipo con la novela emblemática de Clorinda Matto y otras: el cura expolia económicamente a los indios y viola a sus mujeres. A diferencia de la novela de la escritora cuzqueña, aquí el cura depredador es, sobre todo, una pieza más del sistema de dominación sociocultural y no una anomalía producto de la imposibilidad del matrimonio de los curas.

El interés sexual del cura por toda india se focaliza en una figura. Él no oculta su entusiasmo por Wuata Wuara, salta y grita cuando la ve llegar a la misa y atrae la atención del hacendado y de sus amigos hacia la bella joven. La denomina el “ídolo de toda la comarca” (379), el epíteto no es inocente y posee una ambigüedad compleja, los “ídolos” indígenas fueron profanados por el conquistador y el sacerdote: el tiempo determinado de la Conquista se instala como un tiempo de larga duración, naturalizado en el presente de la narración. Al final de ese día de fiesta, hay una escena en la que el cura merodea la casa de la bella india con el fin de violentarla, pero es descubierto casualmente por Agiali y huye.

En el cuarto capítulo, la acción se traslada al lago Titicaca, donde la joven india está trabajando “segando plantas acuáticas” y el patrón Alcoreza y sus amigos pasean en un bote. Una instalada en el tiempo del trabajo, los otros en el tiempo del ocio y de la diversión; el vínculo que los articulará es el sonido de una triste “canción netamente indígena”. Además de la referencia cultural al sonido de las sirenas y su conjugación de placer y muerte en la *Odisea*, puede leerse esta escena desde la lógica del deseo como un

“llamado” de la propia india. Finalmente, ella atrae a sus futuros agresores y después de este encuentro el destino trágico de la india y de los jóvenes occidentalizados queda sellado. Por último, ella trabajando y cantando está instalada desde la perspectiva del relato en un tiempo cíclico que se repite una y otra vez; no es tiempo sensible moderno con sus promesas y amenazas. Por su parte, los jóvenes tampoco están plenamente instalados en el tiempo moderno, ellos han dejado de remar y su bote está inmóvil: ellos también representan el reverso de la modernidad, la capacidad destructiva no productiva (la matanza de patos y otros animales es su diversión favorita). Es la canción de Wuata Wuara la que posibilita la conjugación de estos dos tiempos y su transformación en devenir. En esta pequeña escena está condensado el proyecto cultural de Arguedas, si cada grupo social vive aisladamente sus experiencias, hay paz, pero no pasa nada; el encuentro en un mismo espacio garantiza el movimiento, pero solo puede producir conflicto, violencia y muerte.

En esta sección se hallan las descripciones más sensuales de Wuata Wuara; el punto de vista del narrador normalmente despectivo y vertical, adopta una perspectiva erótica muy intensa. “Llevaba la joven india los fuertes brazos desnudos, y por entre las aberturas de su camisa de tocuyo blanca, se veían sus senos de virgen intocada, duros, prominentes, veteados por menudas venas azules y rematados por los morenos pezones que parecían guindas maduras” (387). El narrador está completamente seducido por el cuerpo de la india y su descripción realista y detallista exhibe el deseo sexual entre grupos sociales y racionalidades diferentes. En el horizonte estético naturalista, la *imitatio* recupera su imperio y subordina al *decorum*.

Se establece una analogía entre el bote del patrón que rompe con su proa las olas y las algas, es decir, penetra en la naturaleza del lago y la visión de los jóvenes sobre el cuerpo de la india. Ella sorprendida y atemorizada, “no se acordó de cubrir su seno virgen y poderoso, hecho para nutrir generaciones fuertes pero siempre esclavas; ese su seno de curvas locas y atrevidas, propio de su contextura recia, capaz de dar vida a gigantes” (388). El énfasis del narrador en esa parte del cuerpo remite a la lógica del deseo, pero también a la fascinación por el carácter nutricional de la diosa-madre encarnada en la india. La mirada de los jóvenes es de inocultable lujuria ante el cuerpo semidesnudo de la india; por ejemplo, Carmona “contemplaba a la joven con ojos codiciosos y lúbricos, capaces de causar rubor a las mismas bestias” (388); por su parte, el poeta Darío Fuenteclara exclama: “¡salud, poderosa hembra, hembra sublime, de pechos gigantes y de caderas amplias, tan amplias, que serían capaces de fecundar un mundo!” (388). El cuerpo de la

india desestabiliza el cuerpo y el lenguaje de los jóvenes, los afecta y los embruja con una intensidad extraordinaria. Al finalizar esta escena, el patrón Alcoreza le exige a Wuata Wuara que vaya a servir a su casa por una semana con evidentes pretensiones de abusar sexualmente de ella.

En el siguiente capítulo, Agiali, la pareja de Wuata Wuara, la protege de esas amenazas que ella no comprende pues le pide que no vaya a la casa del patrón. Él sí sabe lo que el patrón desea. Por segunda vez, él la salva de la violación que la cerca. Finalmente, quizá como recompensa al abnegado amante, el texto nos narra un encuentro sexual entre ambos:

al aspirar las emanaciones de ese cuerpo robusto y entonces sudoroso, sintió que la sangre le hervía subiéndosele a la cabeza en oleadas de fuego, y sus manos se deslizaron atrevidas y curiosas al seno de la india, cuyo cuerpo se estremeció voluptuosamente en todas sus fibras...

Y cayeron abrazados, confundidos en la suprema caricia, y juntaron sus bocas, bajo la mirada de las estrellas que parpadeaban y parecían estar entregadas también a las delicias del amor (395).

Esta relación sexual entre los dos indios es consentida y la descripción remarca el deseo de ambos de fusionar sus cuerpos; la cópula se realiza al aire libre bajo el manto de las estrellas y tiene así un poder fecundante sobre la Naturaleza. La unión sexual entre los indios garantiza su filiación con el tiempo mítico y cíclico, pero los aleja del tiempo histórico que solo es imaginado como una eterna repetición del violento conflicto social/sexual entre blancos e indios.

El capítulo VI se inicia con la representación de una naturaleza violenta: “Furioso estaba el lago (...) el viento aullaba, haciendo inclinar los totorales” (396). Ella está en la cumbre del cerro observando el lago, presa de un terror supersticioso que funciona como un anticipo de lo que vendrá. Llegan los jóvenes y le piden que los conduzca a las grutas; ella se niega, pero al final cede sin comprender los gritos y señas que le hacía Agiali, cuya balsa se acercaba. Esto constituye una anticipación narrativa, pues su pareja trata de advertirle el peligro que corre, sin éxito por la distancia. Carmona le ofrece una bebida que contiene algún tipo de sedante a la india y ella lo bebe sin advertir la trampa. Llegan hasta la denominada “caverna del diablo” y allí empieza el ataque. Alcoreza la besa en la mejilla y luego toca su seno; ella grita y se defiende con energía hasta rechazarlo. El perro que la acompañaba intenta morder a sus agresores y es golpeado con la culata de una escopeta y huye con la pata rota. Ahora ella está sola y la tensión del relato sigue incrementándose. Poco después, cuando el licor ha debilitado sus fuerzas y su conciencia,

Alcoreza vuelve a atacarla y ella se defiende con el alfiler de plata de su *ppullo*. Viéndose pérdida y comprendiendo ya cabalmente las intenciones de sus atacantes, corre hacia la caverna maldita, buscando protegerse en ella. Así se cierra el ciclo, ella ingresó al inicio de la novela en ese espacio prohibido, rompió el tabú tradicional y ahora parece decimos uno de los sentidos soterrados del texto: ella deberá sufrir un terrible castigo.

El narrador emplea un símil para aludir a este ataque colectivo: “la acosaban por todas partes, como acosa una jauría hambrienta a una res herida” (401). Nótese las imágenes animales que deshumanizan tanto a los agresores como a la víctima. La resistencia de la mujer india es violenta y desesperada; ante ello, Carmona descarga un formidable golpe sobre su cabeza y ella cae de espaldas golpeándose “contra el filo de un pedrusco que sonó cual si estuviese hueco, quedando en seguida inmóvil, sin acción, sin palabra, hecha una masa temblona por las contracciones del dolor” (402). El impulso de vida de la india está vencido, ella se ha convertido en mera materia que tiembla ya sin control racional sobre su cuerpo. La narración prosigue: “Y entonces ellos, los civilizados, los cultos; ciegos de lujuria y de coraje, disputándose el cuerpo caído de la india con avidez de famélicos, saciaron en él, sin pudor, sin vergüenza, el torpe deseo de que estaban animados” (402). La posición del narrador no solo es de condena ante lo narrado, sino que hay una clara ironía cuando los llama “civilizados” y “cultos”. Ese grupo de hacendados representa metonímicamente lo peor de la elite económica boliviana, cuerpos desenfrenados que no ponen cauces ni límites a su deseo, seres irracionales y sometidos a pulsiones elementales, es decir, no-civilizados.

El relato prosigue con un tono cada vez más degradado y grotesco: “Y una vez y otra vez se revolcaron asquerosamente en el suelo, hasta el hartazgo, hasta la saciedad, hasta sentir en el cuerpo una flojedad absoluta, un desfallecimiento de muerte” (402). Wuata Wuara fallece mientras es violada colectiva y salvajemente por el grupo de jóvenes. Esta violenta cópula sexual no solo será infecunda, sino que desemboca en la muerte para todos (inmediata para la india, diferida para los hacendados).

Quizá la diferencia más importante de *Raza de Bronce* (1919) con *Wuata Wuara* no consista en el desarrollo de los núcleos narrativos, la inserción de historias secundarias y el mayor número de digresiones de carácter sociológico, sino en la supresión de la representación directa de dos escenas capitales: la violación de la india por los patrones y la sublevación que condujo al tormento y muerte de los patrones. Estas dos escenas de la primigenia historia se borran en la versión definitiva del relato. ¿Por qué? Una primera explicación tiene que ver con la crudeza del código naturalista hegemónico en WW y que

se atenúa enormemente en *RB*; entre otras razones, por las fuertes críticas que recibe la primera. Si la primera representa desde un naturalismo sin concesiones que posee una perspectiva grotesca en la representación de esas escenas culminantes, la segunda prefiere refugiarse en las sugerencias y las alusiones poéticas veladas; el acto mismo de la violación se elide y solo quedan los tres puntos suspensivos, mientras que la rebelión de los indios y el asesinato del patrón y sus amigos se narra mediante imágenes fragmentarias y poéticas. Ambas situaciones límite se hacen irrepresentables. Por otra parte, ambas cuestionan el proyecto ideológico de Arguedas: el deseo sexual por el cuerpo de la mujer india es la causa del mestizaje no deseado, y la rebelión de los indios los convierte en agentes históricos y no en mero decorado de la naturaleza. Por ello, el narrador más maduro trata vanamente de atenuar la relevancia de ambas escenas en *RB*.

La Wata Wara de *RB* es más resignada y acepta las vejaciones de los poderes establecidos sin mayores cuestionamientos. Antes de casarse, es violada por una semana por Troche, el administrador de la hacienda y queda embarazada de este. Posteriormente, con ayuda de la medicina tradicional, aborta. Antes de la ceremonia nupcial y supuestamente para aprender a rezar, “Wata Wara fuese al pueblo para entregarse al cura” (Arguedas 1996, 209). Aparentemente, ella ya ha interiorizado la norma de dominación y no hay lugar para la rebelión¹³³. Después del matrimonio con Agiali, la conducta de Wata Wara cambia pues considera que ahora sí su cuerpo solo pertenece a su esposo. Por ello, cuando se ve atrapada por el hacendado y sus jóvenes amigos en la entrada de la cueva maldita, “defendióse con las uñas, los dientes y los pies. Y a patadas, a mordiscos, a zarpazos que herían como garra de rapaz, hirió a uno; pero los otros excitados como bestias, innoblemente la arrastraron al antro...” (317). Como en el texto embrionario, la víctima se animaliza en su defensa desesperada y los victimarios se degradan producto de su excitación sexual. Otra diferencia importante con la primera versión es que aquí no participa Suárez y esto permite al narrador utilizar su figura como una especie de conciencia que los confronta con la vileza de su acción.

Hay un elemento adicional que añade aún más horror a esta escena: los golpes de los jóvenes provocan que la joven india aborte en presencia de ellos. Según García Pabón (1998, 123) en *RB*, la mujer aparece como territorio violado; el que la protagonista india sea imagen del territorio se prueba desde la primera descripción y su relación con la cueva.

¹³³ En la novela *Índole* de Clorinda Matto, hay una escena semejante: el sacerdote ejerce su poder simbólico para anticipar la experiencia sexual de la joven india próxima a casarse, así “(...) fue instruida de los secretos que debieran descubrirse entre los brazos del esposo” (Matto 2006b, 38).

“La violación de Wata Wara –futura madre pues está preñada en ese momento– es la culminación de la serie de actos violentos de la novela, convirtiéndose en el símbolo del horror de esas acciones” (124). Nos parece una interpretación correcta, pero insuficiente, ya que se trata también de impedir la reproducción social de los indios; es decir, la violación de los hacendados no solo será infecunda, pues no hay lugar para el mestizaje, sino que también frustra la reproducción social de los indios. Mediante una sola acción narrativa, el texto formaliza dos aspectos complementarios de sus políticas de representación sexual: no nuevos mestizos y no más indios.

En *Aves sin nido*, la ideología de la novela promueve las políticas de mestizaje con énfasis en la mujer mestiza como vía hacia una comunidad nacional que termina integrando, pero también, gradualmente, disolviendo la herencia india. La violación de la mujer india se construye como ese motor invisible que pone en marcha la acción narrativa y sus políticas culturales nacionales. En contraposición, el proyecto narrativo de Alcides Arguedas mira con repugnancia el mestizaje y su producto: el cholo. La violación es el punto climático de sus narraciones, y aunque formaliza el deseo sexual irrefrenable por el cuerpo de la mujer india, no hay conjunción pues los dos sujetos culturales aparecen no solo diferentes, sino antagónicos y excluyentes. Mientras que en Clorinda Matto, la violación fecunda; en Arguedas, solo puede conducir a la muerte.

En la obra del boliviano, el desenlace mortal de la violación (tanto para la víctima como para los victimarios) constituye una alegoría no solo de la imposibilidad del mestizaje como solución para la creación de una comunidad nacional, sino del terrible castigo que espera a quienes contribuyen activa o pasivamente a la forja de un cuerpo mestizo. Además, en los dos textos narrativos de Arguedas hay una mayor comprensión del sistema económico e institucional del poder contra el indio; por ello, la figura del cura aparece integrada a un complejo sistema de expoliación económico y abuso sexual que no puede resolverse con el matrimonio como clamaba la novelista peruana. En los tres textos, los violadores son sancionados narrativamente.

Por último, hay otra diferencia muy importante que tiene que ver con la función del tiempo secular e histórico en sociedades poscoloniales con alta población indígena. En la novela de la peruana, la violación de la mujer india o serrana es la condición previa para que el tiempo histórico penetre y domine el tiempo cíclico andino y lo subordine bajo los ideales modernos del mestizaje, la educación y el progreso. En la novela del boliviano, la violación de la mujer india marca el conflictivo encuentro entre dos temporalidades construidas por el texto como improductivas (tanto la cíclica indígena

fuera de la historia, como la temporalidad de una modernidad degradada propia de los hacendados); por ello, su conjunción solo puede generar la abolición de ambos sujetos sociales. Sin embargo, el tiempo de la venganza y de la rebelión colectiva (explícita en *WW* y solamente sugerida en *RB*) significa la irrupción del “tiempo-ahora”, de la explosión que no puede ser diferida contra el incumplimiento del tiempo histórico de la modernidad (cfr. Sanjinés 2009, 117).

Aunque el narrador de los textos de Arguedas mantenga una actitud de desdén y superioridad hacia las formas indígenas representadas, no puede evitar dejar constancia de la pulsión del deseo sexual por el cuerpo del *otro* y la agencia histórica indígena en la revuelta. Sexo y rebelión constituyen tropos narrativos que resquebrajan el proyecto ideológico de Arguedas de no mestizos y no más indios para su ideada comunidad futura.

3.3. Discursos científicos, biotecnologías y cuerpos peligrosos en el mundo novelado

Las novelas refractan múltiples discursos sociales, los inscriben en los diálogos de los personajes, los exhiben en las digresiones del narrador; muchas veces, esos discursos rigen silenciosamente la trayectoria narrativa de los personajes. La novela es un tramado textual que reconfigura las ideologías sociales, las resemantiza y en ese proceso a veces las consolida y a veces las socava.

La novela en el siglo XIX en el campo andino no estaba interesada en la ficción y la verosimilitud, sino en la historia y la verdad: la imaginación novelística no puede liberarse de los códigos de veracidad de otros discursos; por ello, los novelistas siempre realizan menciones a esas otras fuentes como legitimación de su propio trabajo imaginario¹³⁴. Por otro lado, la novela, nueva forma social de interacción comunicativa, constituyó un fenómeno ideológico complejo, que conservó varios elementos de la predicación y la confesión religiosas. Efectivamente, el *decorum* constituyó un pilar central en su forma de concebir la mimesis. A pesar de ello, en las últimas décadas del

¹³⁴ Un ejemplo típico la constituye esta nota al final de la novela *Regina*, “Los sucesos que hemos narrado no son pura creación de la fantasía de la autora. Los principales hechos ocurrieron en un país americano, algunos años ha. La discreción nos ha obligado a ocultar los verdaderos nombres de los actores de este funesto drama” (González de Fanning 1886, 25).

siglo, la novela fue muy permeable a los discursos modernos, pues la verdad de la ciencia empezó a sustituir a la verdad de los altares y la autoridad del médico varón convivió con la del sacerdote en su control y administración del cuerpo y la sexualidad.

La ciencia en el siglo XIX se convirtió en un metadiscurso que impregnó todas las formas discursivas, desde las menos formales y más democráticas hasta las más codificadas y elitistas. La novela fue la forma literaria que sufrió de manera más profunda esta irradiación del metadiscurso científico con su ordenación y jerarquización del mundo mediante significantes y relatos. Entre ellos, sobresalió el relato de la degeneración, este se articuló con los principios de la novela experimental o naturalista y de este modo transformó los límites del *decorum*, de aquello que era moralmente representable en el universo de la ficción. En esa encrucijada destacan varios elementos que se inscriben en la trama de las novelas andinas: a) instituciones biotecnológicas, asociadas a un saber-poder científico, como el Hospicio y el Manicomio; b) cuerpos enfermos, principalmente femeninos, codificados por el discurso de la medicina y el higienismo; y c) vidas degradadas, sucias física y moralmente, expresión del relato de la degeneración y de las angustias sociales del periodo de tránsito a la modernidad y la pérdida de las certezas y estabildades propias de sociedades tradicionales.

Las novelas representan estas tres dimensiones interrelacionadas, pero además presentan también las fracturas y las contradicciones de estas instituciones, la resistencia de los cuerpos enfermos y la sobrevivencia de las vidas degradadas.

Por otro lado, como en la región andina no se vivió intensos procesos de modernización, los cuerpos peligrosos imaginados por la literatura no fueron ni los delincuentes ni la masa urbana, sino otras figuras como los curas, las prostitutas y los judíos. Por su importancia, dedicaremos la segunda parte de esta sección al análisis de la representación del judío, sujeto cultural universal, que nos permite articular diversos tiempos culturales, heterogéneos formatos narrativos y los miedos ante los nuevos valores de la modernidad asociados al dinero y al sexo.

3.3.1. El relato de la degeneración: cuerpos enfermos y vidas degradadas

Durante la segunda mitad del siglo XIX, se produjo la emergencia y el veloz desarrollo de la teoría de la degeneración en todas las áreas del conocimiento¹³⁵; como

¹³⁵ El libro clave que delimitó el campo fue *Degeneration. The Dark Side of Progress* (1985), editado por J. Edward Chamberlin y Sander L. Gilman. Una notable síntesis que da cuenta de la omnipresencia del relato y su transversalidad lo constituye *Faces of Degeneration: A European Disorder, C. 1848-1918* (1993)

resume Berrizbeitia (1998, 237): “Este concepto, y el relato que ofrece, informa diversos lenguajes que van desde el médico-psiquiátrico hasta el novelesco, pasando por el criminológico, el antropológico, el político, el histórico, en lo que puede describirse como un rápido proceso de contaminación ideológica”. La visión de un hombre y una sociedad embarcados en un progreso gradual e irreversible, que se había consolidado en las repúblicas sudamericanas desde mediados del siglo XIX, no desaparece, pero esa fe en la civilización y en la modernización se atenúan y conviven conflictivamente con posiciones que colocan el acento en los males sociales, los cuerpos enfermos, la visión mórbida y la amenaza degenerativa en todas las instancias.

En América Latina, la ciudad empieza a adquirir valoraciones ambivalentes: desde la tradicional calificación de faro civilizatorio hasta la moderna de foco infeccioso. En la región andina, la ciudad de Lima, que presentaba un mayor desarrollo urbanístico que otras ciudades, recibió una feroz crítica de González Prada, articulada desde el discurso antioligárquico, que condenó el criollismo tradicional y sus supervivencias coloniales. Las calificaciones son reveladoras del influjo de la teoría de la degeneración, del discurso médico y los mandatos higienistas: “Núcleo purulento”, “vieja verde”, “foco de las prostituciones políticas”, “inmenso pantano”, “albañal colector”, todos ellos acerbos epítetos asignados a Lima en textos del ensayista. En códigos del metadiscurso de la degeneración, esta descalificación de la ciudad oligárquica, multirracial, tradicional y religiosa impidió que González Prada observara a plenitud los ambivalentes procesos de modernización que esa misma ciudad experimentaba, principalmente en los primeros años del siglo XX¹³⁶.

En el discurso novelístico, el relato de la degeneración se manifiesta, principalmente, mediante cuerpos enfermos y vidas degradadas, que pueblan los textos narrativos influenciados por los presupuestos del naturalismo y la estética decadentista. A pesar del fuerte influjo cientificista de estas perspectivas, en la novela andina estas líneas se articulan con relatos morales de fuerte cuño católico. La enfermedad o el mal social (ebriedad, prostitución, delincuencia) no constituyen exclusivamente un problema de políticas públicas sanitarias, sino también un castigo por el pecado o una expiación

deDaniel Pick. Por último, *Degeneration, Culture and the Novel: 1880-1940* (1994) de WilliamP.Greenslade ofrece un valioso panorama del impacto de estas ideas en la novela y la cultura británicas.

¹³⁶ Puede leerse un análisis de estas contradicciones en mi artículo “La ciudad degradada: Lima en los textos de González Prada” (2010).

religiosa por la trasgresión moral: la voz de la ciencia médica se imbrica con la voz religiosa.

El discurso médico, legitimado por instituciones como la universidad y muy presente en la prensa tanto en la publicidad como en los editoriales y los debates públicos de toda índole, se fue convirtiendo en uno de los más importantes lugares de enunciación sobre la vida, el cuerpo social y la ciudad a fines del siglo XIX. La medicina expresaba la voluntad experimental de la ciencia y esto la dotaba de autoridad y legitimidad incontrastables. Aunque la analogía entre el binomio médico/enfermo y autor/público lector tiene antecedentes, ahora adopta la forma de una intervención pasteuriana mediante vacunas para luchar contra las inoculaciones de las malas pasiones o los virus sociales¹³⁷.

La lectura de la sociedad y de sus problemas se medicalizó abrumadoramente, este modelo de interpretación regía todas las representaciones y en su textualización exhibía las angustias que lo insuflaban. Por ejemplo, el mercado ofrecía innumerables productos para combatir enfermedades, recuperar la salud y mantener una higiene corporal adecuada a las exigencias de la época: el higienismo, con sus deslizamientos semánticos entre limpieza y blancura, articulaba los tradicionales deseos raciales con las modernas demandas de limpieza de seres y cosas en el hogar y en la ciudad.

En la época, como explica Mannarelli, a partir del estudio de tesis de medicina presentadas en la Universidad de San Marcos se distinguían dos clases de herencia: una es “la herencia ancestral o atavismo, que es la fuerza que conservaba los caracteres de la raza; y [otra] la herencia patológica o de las enfermedades” (1999, 250). Entre las enfermedades, que poblaban los hospitales y el imaginario destacaban la sífilis, tuberculosis, alcoholismo, tumores y malformaciones, neurosis y perturbaciones del sistema nervioso y de la nutrición (251).

Los valores de la modernidad que se exaltaban en todo el mundo: voluntad, energía, fuerza eran percibidos como atributos de cuerpos sanos y productivos. Los cuerpos enfermos constituían un problema y eran un signo de la debilidad de las naciones. El desafío del Estado latinoamericano en ese periodo de modernización consistía en

¹³⁷ Por ejemplo, en el prospecto de *El Radical*, publicación limeña de 1889, se afirma que este será “un elemento sano en medio de una inmensa fermentación pútrida” (“Prospecto 1889, 1) y se asume que sus ejemplares funcionan como una vacuna educativa contra los vicios y enfermedades sociales. Como plantea Joseph Ramos: “*El Radical* no solo busca “sanar” al Perú enfermo posterior a la guerra, sino también dotarlo con nuevas herramientas que eviten una nueva infección degeneradora y maliciosa” (“Discurso moderno e intertextualidades en *El Radical* (1889)”, mimeo inédito pp. 6).

identificar, administrar y controlar esos cuerpos anómalos, esas vidas degeneradas que cuestionaban su horizonte de orden, progreso y civilización.

La centralidad de los cuerpos enfermos en la novela y cultura de entresiglos ha sido estudiada por la crítica anglosajona¹³⁸ y latinoamericana¹³⁹ desde hace algunas décadas. La mujer enferma ha adoptado figuras en un amplio rango que van desde el paradigma de la “bella muerta” hasta el de la mujer mortífera, Salomé; por su parte el varón enfermo se expresa en la figura del artista anómalo, propio de la estética decadentista. Como demuestra en sus análisis Karen Poe (2010) el decadentismo y el modernismo realizan un giro y el cuerpo enfermo aparece como un desafío estético y como espacio privilegiado para reflexiones artísticas y filosóficas sobre la muerte y la existencia humana. En consecuencia, enfermedad y deseo convergen y suscitan pasiones intensas transgresoras de la lógica amorosa reproductiva de la familia burguesa.

Los países andinos experimentaron una modernización precaria y discontinua, los discursos cientificistas y sus horizontes se instalaron en ciudades que todavía no dejaban de ser pueblos tradicionales, en los que no existía una masa popular amenazante ni altos índices de criminalidad; este discronismo produjo una resemantización de los significados y relatos hegemónicos. Las novelas andinas expresan esa tensión entre visiones modernizadoras e instituciones y sujetos sociales tradicionales; por ello, la impotencia histórica se amalgamó, principalmente, con el relato de la degeneración ya que explicaba el fracaso modernizador y canalizaba el miedo a los cambios.

En esta sección se analizarán algunas representaciones del saber-poder de la ciencia, el funcionamiento de instituciones médicas y las trayectorias de personajes que constituyen cuerpos enfermos y vidas degradadas en diversas novelas andinas. Nuestro corpus está formado por *Historia de un brujo* (1887), *Estudios espiritistas y la vida de loco* (1886-1887), *Herencia* (1895), *Pacho Villamar* (1900), *A la costa* (1903), *Las Cojinovas* (1905), *Wuata Wuara* (1905) e *Íntimas* (1913).

Dos novelas peruanas, publicadas en el periódico *El Sol*, permiten una reflexión sobre la naturaleza y el poder de la ciencia y las tecnologías modernas en sociedades

¹³⁸ Elaine Showalter. *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830–1980* (1985); Diane Price. *Invalid Women. Figuring Feminine Illness in American fiction and Culture 1840-1940* (1993).

¹³⁹ Entre la gran cantidad de estudios destacan *De médicos, idilios y otras historias: relatos sentimentales y diagnósticos de fin de siglo* (2000), libro de Paulette Silva Beauregard; “Nombrar la enfermedad. Médicos y artistas alrededor del cuerpo masculino en *De Sobremesa*, de José Asunción Silva”, artículo de Gabriel Giorgi (1999) y “A Brief Siphilography of Nineteenth-Century Latin America” de Juan Carlos González Espitia (2009).

tradicionales, y los efectos devastadores en una vida de un dictamen médico equivocado que recluye al personaje en un manicomio.

Asenjo, personaje principal de la novela anónima *Historia de un brujo o preocupaciones populares*, goza de gran autoridad en Lambayeque, costa norte del Perú, pues es considerado un ser con poderes sobrenaturales y en contacto con fuerzas desconocidas. Sin embargo, la valía de Asenjo se fundamenta en su conocimiento de la botánica y plantas tradicionales, y en su dominio de las nuevas tecnologías, como la electricidad. Él es un sujeto que posee el saber de la ciencia moderna, pero tiene que enmascararlo en códigos tradicionales mágico-religiosos para que estos sean aceptados por la comunidad, este es un extraordinario ejemplo de esa no-contemporaneidad simultánea, que planteaba Bloch: el anacronismo como fuente de contradicciones fructíferas. Por otro lado, el autor de la novela quiere criticar una serie de costumbres populares, fundamentadas en una ideología jerárquica, religiosa y comunitaria, pues él propugna como modelo ideal una sociedad educada, racional e individualista.

En una explícita formalización narrativa de los deseos de progreso y modernización de las elites andinas, el personaje conoce a un extranjero (alemán) que le regala una serie de aparatos:

una máquina eléctrica con un ligero aparato que figuraban flores (...) varias lunas de aumento y algunas con tal poder que reemplazaban a un microscopio, un anteojo de larga vista, diversos monóculos con una luna, con las cuales podíamos encender fuego en el acto, reconcentrando los rayos solares en un prisma triangular con el que formábamos un arco iris (*Historia de un brujo* 1887, s/p).

Gracias a estos instrumentos que se rigen por los principios de la óptica y la electricidad, este personaje podrá resolver una serie de situaciones problemáticas (identificación de los responsables de un muerto, salvar a un cataléptico) y, de este modo, consolidar su prestigio como “brujo”. Este éxito social provoca la intervención del poder político que lo obliga a marcharse de esa provincia y, así, se va a residir a Alemania. Lo más significativo de esta novela es que la trayectoria de Asenjo revela que la ciencia y la tecnología modernas provienen del extranjero y solo podían ser aceptadas por las poblaciones provincianas y populares como una fantasmagoría, como actos de magia incognoscibles; en vez de abolir creencias irracionales y emancipar a los sujetos, el discurso racional de la ciencia termina fortaleciendo figuras sociales, como el brujo. Asimismo, se verifica que los intentos de modernización tecnológica terminan enfrentados con el poder político local.

Esta historia de vida de un sujeto sin educación formal, pero con gran ingenio y conocimientos médicos y científicos ratifica que el estatuto de autoridad de la ciencia moderna no podía imponerse por sí misma, sino que debía ligarse a discursos y cosmovisiones tradicionales. Por otra parte, se trata de otro relato de modernización frustrada, pues el saber científico no logra transformar la sociedad y, después, es expulsado de ella. Finalmente, es interesante constatar que este saber-poder no se empleaba como mera arma de dominio, sino que se buscaba educar e ilustrar a la sociedad con él, es decir, tenía una voluntad emancipadora y ese rasgo es el que lo vuelve peligroso e inviable.

A diferencia de la historia del “Brujo del Norte”, el texto *Estudios espiritistas y la vida de loco* de Carlos Paz Soldán transcurre en Lima y exhibe angustiosa y dolorosamente el saber-poder de la medicina y su voluntad de dominio mediante instituciones disciplinarias. Se trata de un extenso relato de 35 capítulos, está narrado en primera persona por un sujeto convencido de la validez de las ciencias espiritistas y del progreso tecnológico de la modernización, pero crítico del dogmatismo de la ciencia médica. En la dedicatoria al padre se traza una historia familiar articulada con regímenes disciplinarios:

Has sido tú el que aliviaste la suerte del criminal desgraciado, reformando el sistema de presidios. Yo, imitándote, deseo aliviar la suerte del falto de razón y del desgraciado que ingrese en el Asilo, que hoy es presidio y no sitio de misericordia y consuelo de las dolencias de la humanidad; en donde se aniquila el cuerpo, se abate el espíritu, y se destruye todo átomo de inteligencia (Paz Soldán 1886, 3).

La finalidad de la novela es evidente, se trata de impulsar una reforma radical en el sistema de administración institucional de los dementes. Se reclama caridad, piedad y empatía en vez de la violencia, barbarie, terror que experimenta en carne propia el narrador-personaje. Subyace un discurso humanitario ecuménico, pues se trata de recuperar y preservar las cualidades distintivas del ser humano.

La novela describe en detalle los mecanismos de control, sometimiento y castigo del Asilo de Orates. La secuencia narrativa general es la siguiente: primer encierro, libertad vigilada, traslado a La Punta y reunión con la familia, segundo encierro, fuga, tercer encierro y liberación definitiva por mediación del padre del personaje. De este modo, el relato presenta una oscilación entre los periodos de reclusión y los periodos de

libertad, y cuestiona los límites entre razón/locura¹⁴⁰; no obstante, hay una tensión creciente, pues cada nuevo encierro agrava los controles y los castigos contra el protagonista.

El personaje fue diagnosticado por un médico como loco furioso, dolencia que se consideraba insanable. Todo comenzó cuando el personaje narrador empezó a practicar el espiritismo con tal intensidad y mediante trances pantomímicos, que sus familiares y amigos lo creyeron enfermo. No solo fue condenado a encierro, sino que los médicos convencieron a sus parientes más cercanos de su peligrosidad y de su potencial calidad de asesino. En este periodo finisecular, el orden familiar se ve invadido por una nueva figura de autoridad que reemplaza al sacerdote, el médico posee el saber y los medios institucionales para ingresar al hogar y disolverlo mediante el secuestro del calificado como “loco”.

El protagonista se autorrepresenta como un médium (intermediario entre los espíritus y los humanos), que logra una conexión auditiva con voces internas que lo guían y le anticipan el futuro; estas voces pueden ser benéficas o maléficas (“juguetonas”). Así, él se refugia en el espiritismo para sobrevivir a la experiencia deshumanizadora del encierro sin causa justa y a los sucesivos maltratos físicos y psicológicos que sufre por parte de los médicos del manicomio. También confía en los horóscopos y el desenlace ratifica su supuesta capacidad predictiva. Su estrategia es validar, mediante su propia historia de vida, la ignorancia y los equívocos de la ciencia médica en oposición a los aciertos y resultados positivos del espiritismo. Sin duda hay una reivindicación de la dimensión espiritual y una condena a la mera materialidad de la ciencia moderna.

La acusación contra el Asilo de Orates¹⁴¹ no solo alcanza altos grados de dramatismo, sino que revela una comprensión profunda de los regímenes disciplinarios de la modernidad¹⁴². Los tratamientos recibidos “solo conducen al aniquilamiento, a la destrucción del hombre de carne y después a la del espíritu y a la muerte” (217). La irradiación del carácter mortífero del manicomio empieza en lo más exterior del hombre y va penetrando en su interior hasta concluir con un desenlace fatal para el paciente, no

¹⁴⁰ Por ejemplo, el supuesto loco juega mejor ajedrez que sus vigilantes “cuidantes” y los médicos actúan irracionalmente, pues prescriben sin revisar al paciente o esparcen noticias falsas y alarmistas que solo causan pánico entre los familiares y amigos de la víctima.

¹⁴¹ En el relato también se le llama “Casa de Insanos”, “Manicomio” o “El Cercado”; este último apelativo porque el local ocupaba la Quinta Cortés, ubicada en ese tradicional barrio colonial.

¹⁴² Pocos años después, se consolidará una valoración muy distinta, propia del modernismo, como en la crónica “Literatura de manicomio” (1915) de Abraham Valdelomar: “la casa de los locos tiene un extraño poder sugestivo. Es el mundo más complejo, original y misterioso (...) el punto más vecino al infinito y a la eternidad” (2001, II: 421).

hay salvación posible. Adicionalmente, la transformación de su valor social y la estigmatización que ahora porta también se resaltan y se atribuyen a la ignorancia de la medicina.

Por otra parte, el loco no solo representa una anomalía posible dentro del género humano, sino que, en última instancia, es constituido por el saber científico. Esta voluntad de saber se formaliza en un dominio que deshumaniza, ya que un demente es algo con menor valor que un animal, mera materia modelable, sin voluntad propia,

Se me trata como cosa; un loco deja de ser para la medicina hasta un animal, porque al pobre loco se le quiere por la fuerza obligar a que haga todo, que nada objete, ni a nada se niegue; es más desgraciado que el animal, que una vez que se niega a hacer una cosa, se le deja que muera en paz, sin sufrir tormentos ni castigos (266).

Estos tormentos y castigos son descritos en detalle: es obligado a usar grillos (esposas pesadas en los pies), lo bañan con agua helada, le quitan todas sus pertenencias (cartas, papeles, dinero), es amarrado con una camisa de fuerza y sumergido en un pozo (“baño de camiseta”), padece un “baño de lluvia de presidio” y se le obliga a jurar que nunca más va a escapar.

Quizá la única nota compasiva proviene de la descripción de las Hermanas de la Caridad, quienes se encargan de luchar contra la suciedad y, además, alivian religiosamente a los desdichados. Finalmente, el texto denuncia que la verdadera naturaleza de este lugar no es de curación médica, sino uno de reclusión y de trabajo forzados “(...) no sabía todavía que en ese lugar el tratamiento no era de medicina sino de presidio, y al que ingresa no se le cura, sino se le tortura con castigos de Penitenciaría y de trabajos forzados (...)” (300). Por otro lado, se insiste en la falta de higiene de los cuartos (aire pestilente), la comida descompuesta con la que se alimentaba a los locos y la suciedad en las zonas comunes del espacio de reclusión. La narración alterna razonamientos lógicos muy consistentes con descripciones minuciosas muy detalladas de los diversos ambientes y objetos del lugar. Por todo esto, concluye amargamente que “(...) muchos actos humanos de los reputados locos, solo son debidos a los médicos: ellos son la causa: es el tratamiento que prescriben lo que vuelve al hombre loco” (436). Con esto se cierra el círculo: la medicina y sus discursos de saber constituyen el origen de la locura, el supuesto remedio es la verdadera enfermedad.

En otra dimensión, enfermedad y amor se vinculaban de diversas formas; muchas de las mujeres enfermas representadas en las novelas ingresaban a un periodo de crisis que facilitaba las revelaciones y los contactos amorosos, que, finalmente, desterraban sus

dolencias. En otros casos, la enfermedad era la expresión física extrema de amores contrariados. La centralidad de la mujer enferma en los relatos novelísticos se explica porque esta figura duplicaba el campo semántico de lo desconocido, el enigma de lo femenino y el misterio del cuerpo enfermo. Una mujer enferma es un pleonasma retórico que libera múltiples mensajes escondidos y alienta diversas ansiedades culturales de la época. Las figuras del cuerpo enfermo son variadas¹⁴³, pero hay una hegemonía reveladora: la mujer histérica, el personaje emblemático del periodo de entresiglos, encarna la somatización de las represiones sexuales y su correlación con los controles patriarcales sobre el cuerpo femenino. La conducta histérica revela una angustia sexual inequívoca en dos direcciones; por un lado, desde el personaje femenino una exteriorización del deseo innombrable e irrefrenable; por el otro lado, desde el personaje masculino, el miedo a la pérdida del control sobre el cuerpo y el deseo femeninos, pero a la vez la justificación para seguir ejerciendo sobre él su saber-poder. Los síntomas de la histeria pueden verse como medios de comunicación de un lenguaje indescifrable que desafía las pretensiones racionales y normalizadoras del lenguaje científico, pero que a la vez lo convoca.

Por otra parte, la enfermedad grave de la mujer, el peligro de perderla puede provocar no solo un inmenso dolor, sino también el reconocimiento de los propios sentimientos amorosos¹⁴⁴. Adicionalmente, la convalecencia abre la posibilidad para que los enamorados compartan un espacio liberado de las convenciones que regulaban el acceso y la conversación en espacios privados de varones y mujeres. La mujer enferma es doblemente vulnerable¹⁴⁵.

Otra figura frecuente es el cuerpo tísico, que se correlaciona con el trabajo manual y las condiciones precarias de vivienda, y que adopta casi siempre formas femeninas. Pobreza y tuberculosis bailan juntas en el imaginario novelístico. En *Herencia* hay un personaje femenino secundario, una costurera pobre, la única mujer en el mundo

¹⁴³ Cuerpos varones enfermos son poco frecuentes en la novela andina, y se hallan en asociación con la figura del artista; este proceso recién se consolida con Valdelomar y sus novelas a mediados de la década de 1910, pero no será estudiado en esta tesis.

¹⁴⁴ En la novela *Íntimas* (1913), se narra esta doble circunstancia: “Salí de allí transtornado, corrí a mi cuarto, lo abrí y me tiré en la cama boca abajo oprimiéndome el corazón que me dolía hasta impedirme respirar y permanecí largo tiempo presa de aquel espasmo doloroso” (Zamudio 2007, 107). La fantasía de la muerte del objeto de deseo activa una respuesta física de postración y aniquilamiento; sin embargo, él se recupera y participa activamente en la lucha que lideran los médicos por recuperar la salud de la enferma.

¹⁴⁵ En *Íntimas*, el personaje-narrador protagonista aprovecha la crisis de la convalecencia así: “(...) paso a su lado horas verdaderamente divinas, lejos de toda traba social (...) En el ingenuo abandono de nuestras íntimas conversaciones es más sagrada a mis ojos que envuelta en la rigidez de las conveniencias sociales” (Zamudio 2007, 111-112).

representado que trabaja concienzudamente. Ella está enferma de tisis y, finalmente, muere. Este deceso no se produce debido solamente a su mal, sino por el dolor ante la pérdida de toda esperanza amorosa.

El narrador, como un moderno científico, observa y describe detalladamente la sala del pequeño departamento que servía de recibo y de taller de trabajo, el espacio doméstico convertido en lugar público y en espacio productivo regido por la máquina de coser; así pone de relieve los sonidos de la máquina que van aniquilando a la trabajadora:

incesante musiquilla del rotar de la rueda, el sube y baja del brazo alimentador y los constantes trajines de ida y venida de la lanzadera, formaban el concierto perenne al oído de la mujer trabajadora que vive casi sin darse cuenta de los móviles que la impulsaban a vivir esta vida tan difícil de ser vivida (Matto 2006a, 147-148).

Esta reiteración del sustantivo vida y del verbo vivir solamente refuerza la ausencia de ellos en la cotidianidad laboral de la costurera. Desde los marcos de la ideología de la domesticidad, su productividad laboral no solo ocasiona su improductividad maternal, sino que atenta contra su propia existencia. Después, la noticia del premio mayor ganado por Casa-Alta, su amor imposible, produjo graves efectos fisiológicos porque ella veía así desvanecerse sus esperanzas:

la sangre en las venas de Adelina, paralizando primero las pulsaciones del corazón y agitándolas inusitadamente en el acceso de la reacción nerviosa (...) Una palidez de cera inundó su rostro, tembláronle las escasas carnes y la lluvia de perlas que inundaba sus pupilas quedó allí cuajada, y sufriendo un retroceso fue a torturarle la garganta (148).

La minuciosa descripción confirma la influencia de la novela experimental zoliana, el narrador se ha convertido en un cirujano que disecciona el cuerpo de los personajes y puede ver en su interior los órganos (corazón y garganta) y los fluidos (la sangre y las secreciones lacrimales). La descarga físico-emocional que no se produce amenaza la vida de la mujer. El nudo de lágrimas contenidas debe distenderse y encontrar salida y la única salvación es una crisis nerviosa, que se describe así:

una corriente tibia en las venas que fue subiendo de grados, inició el calor que renueva la vida y hondos suspiros desprendidos como sollozos que se lanzan al impulso de un dolor físico pertinente y agudo, hacían sobre la blanca epidermis del seno pequeño y duro, las ligerísimas ondulaciones de las venas congestionadas en las sienes que dejan contar las pulsaciones de la sangre (149).

El calor vital interno renueva y libera las vías bloqueadas, los sollozos permiten que las lágrimas fluyan y las venas de las sienes prueban que la sangre circula nuevamente sin traba alguna. Esta visión del cuerpo como un organismo en el que flujo de secreciones

internas no puede detenerse es típica de la época y de las nuevas ideas del cuerpo que la ciencia iba acuñando.

El narrador destaca la pureza y virtud de esta desdichada costurera; desde una perspectiva que consolidó el romanticismo europeo, la tisis femenina embellece y configura una variante letal del mal de amores. El oficio manual no afecta su honorabilidad y esto se remarca porque existía una visión prejuiciosa muy extendida contra las costureras como mujeres públicas. La valoración social negativa por dedicarse a este trabajo dentro de las fronteras del espacio doméstico combina descalificaciones sociales y morales, como se observa en otras novelas del periodo¹⁴⁶.

Respecto de las vidas degradadas en las novelas de entresiglos, hay varios ejemplos. En la novela *Herencia*, tenemos al personaje afroperuano Espíritu Cadenas, ebria, prostituta y ociosa, que termina gastándose el poco dinero que tiene en fiestas y descuida a sus hijos; finalmente, muere por sus enfermedades físicas y males morales atávicos¹⁴⁷. Por otra parte, en dos novelas ecuatorianas tenemos otros casos, que estudiaremos en detalle a continuación.

Pacho Villamar (1900) del ecuatoriano Roberto Andrade¹⁴⁸ se inscribe en el grupo de novelas liberales anticlericales ya que constituye un encendido alegato contra la educación religiosa dominada por la orden de los jesuitas. Revela sus métodos (chisme, impostura y embuste) para controlar la vida de sus estudiantes y los perniciosos resultados de su influjo en la sociedad ecuatoriana. El héroe es un joven de provincias, un *chagra* que estudia en Quito y que gradualmente asumirá los valores regeneradores del liberalismo y participará activamente en las conspiraciones liberales bajo la lectura y el influjo de Montalvo. En la novela, la renovación nacional proviene de la acción política de la costa o de ese sector provinciano serrano no-quiteño, virtuoso y patriota, que es él mismo que se celebra en *A la costa*.

En la trama, hay dos personajes íntimamente ligados al héroe, cuyas vicisitudes narrativas exhiben el relato de la vida degradada: a) una joven mujer de la que se enamora

¹⁴⁶ En *Las cojinovas* (1905) del peruano Manuel Moncloa y Covarrubias, se relata en tono humorístico los afanes de una familia pobre para que no se conozca públicamente su oficio de costureras, “los apuros de la señora y de las niñas para hacer desaparecer los menores vestigios de la costura y presentarse con la corrección de una familia decente y acomodada” (Moncloa 1905, 9). En otra descripción, la violenta descalificación del narrador es evidente: “no daban paz a la aguja, sudando como negras, con la lengua afuera por el calor, que parecían perras auténticas” (36).

¹⁴⁷ En mi libro *La mirada de los gallinazos...* he realizado un análisis de la trayectoria y decisiones morales de este personaje (Velázquez 2013, 239-243).

¹⁴⁸ Alejandro Andrade Coello en *Motivos nacionales. Crónicas quiteñas* (1927) sostiene que estamos ante una novela costumbrista que se caracteriza porque “su estilo es descriptivo. El relato no cansa. El lenguaje se distingue por su limpidez y corrección” (Coello 1927, 111).

el personaje central Pacho y, luego de una extensa ruptura temporal en el tiempo de la trama, b) un joven seminarista que se niega a aceptar que es su hijo. El deseo amoroso sin control y el amor paterno rechazado quedan conectados causalmente. Analicemos el sentido y la trayectoria de estos dos personajes en el texto.

La excesiva belleza femenina como causa de la ruina moral es un motivo presente en diversos relatos culturales. En el mundo representado de esta novela, en esa pequeña ciudad de ritmo tradicional, la belleza de Magdalena provoca un excesivo cuidado de su madre y una admiración de sus parientes expresadas en lisonjas constantes; esto la convierte en una joven sin atributos, sucia y sin educación, es decir, cuerpo y alma abandonados. Su madre fue incapaz de educarla¹⁴⁹ ni de enseñarle las tareas domésticas; por esto la joven encarna los siguientes antivalores: desaseo, descuido, pereza, orgullo, engreimiento, egoísmo, gula, mojigatería e ignorancia (Andrade 1900, 28).

Finalmente, Magdalena se casa con un hombre rico, pero no construye un hogar regido por los placeres domésticos y la paz, ideal burgués convencional, ya que sus caprichos “eran diarios y violentos, a todo trance quería imponer su voluntad, hasta arrojaba platos a su esposo y desgarraba ella misma sus vestidos” (172). Volubilidad, descontrol y agresividad: todos ellos constituyen síntomas de la histeria femenina. Este personaje posee una voluntad obcecada y es incapaz de establecer relaciones afectivas horizontales.

El fracaso social de Magdalena la conduce al adulterio y, posteriormente, al secuestro de su propio hijo para encerrarlo en un Hospicio. Trasgrede los dos mandatos fundamentales de la mujer en el hogar: traiciona al esposo y abandona al hijo: fidelidad y maternidad resquebrajadas, desde la perspectiva de la época, solo pueden atribuirse a una mujer desnaturalizada. Por esto, ella no se apiada ante el dolor legítimo de su pareja por la pérdida del bebé. Sin embargo, el texto no la considera responsable de sus actos, sino que atribuye estas conductas a la defectuosa educación recibida; por esto en su representación final, ella, la adúltera, aparece así: “índole avinagrada y nauseabunda (...) no era víctima del vicio, sino de los miasmas en que había sido educada” (214). El adjetivo “miasmas” remite al universo de la descomposición y de la podredumbre, olores envilecidos que funcionan como metáfora del mal.

¹⁴⁹ El tópico de la madre incapaz atraviesa gran parte de la segunda mitad del siglo XIX en toda la región andina: la madre de Luciano en *A la Costa* y la madre viuda en *Las Cojinovas* son la culminación de una larga tradición literaria.

La otra vida degradada es la del propio hijo del héroe. Augusto, secuestrado por la madre, separado del padre por 17 años y luego identificado por este cuando ya es un joven seminarista; él es también producto del abandono familiar y de la mala educación. Transcurrió sus primeros años en el hospicio, institución que desempeñaba múltiples funciones y atendía a personas de muy diversa índole: niños abandonados, enfermos, locos. La representación del Hospicio de Quito ratifica el control religioso sobre todos los cuerpos, incluso los abandonados, los que han perdido la razón o padecen enfermedades incurables. Este es un lugar de reclusión, un espacio social ajeno al control del Estado en el que rige la alianza entre los políticos conservadores y la religión para desaparecer socialmente a personas peligrosas o incómodas a los poderes fácticos: una forma de presidio sin tener que pasar por los engorrosos procedimientos del sistema judicial.

Los tratos de los administradores del Hospicio (monjas) a sus pacientes son descritos así: “alimento para pajarillos e inmundo, azotes y baños fríos hasta en la frigidez de la noche, harapos por vestidos, incomunicación estricta” (158). Como en la novela peruana de Paz Soldán, se trata de debilitar físicamente a los encerrados y quebrar su voluntad para convertirlos en cuerpos dóciles y subordinados. Paralelamente, la pedagogía del Hospicio consiste en inscribir mediante golpes sobre el cuerpo determinados “valores” morales: obediencia, humildad, devoción. El narrador ironiza sobre la utilidad de estos principios que atentan contra la ambición, la autoconfianza y el conocimiento que exige el mundo moderno.

Después de pasar su infancia en el Hospicio, Augusto fue adoptado por una señora principal e ingresó a la Escuela de los Hermanos Cristianos y de allí pasó al Seminario de los Jesuitas, como novicio. La trama narrativa coloca en un plano de igualdad a todas estas instituciones por su capacidad de modelar la vida. Por esto, el joven, resultado de esas nocivas pedagogías, es “hosco, medroso, intratable; áspero, flemático, tozudo; taimado, cazurro, mojigato (...) muy desaseado” (229). Así como la madre es una víctima de la ausencia de educación, el hijo lo es de la mala educación.

Conforme crecen las concentraciones urbanas, los ideales del higienismo adquieren una fuerte presencia en las políticas públicas estatales en toda Latinoamérica. Ellos se correlacionan con el impulso modernizador finisecular y forman así uno de los soportes del positivismo: desde diversos espacios e instituciones se proclamaba que cuerpos limpios y sanos, y ciudades salubres garantizaban el orden y el progreso, en consecuencia, evitaban la degradación moral y las epidemias. Desde este tramado de ideas, el cuerpo degradado está invadido por la suciedad y los parásitos: “ya tenía zarrillo

en los dientes, niguas en los pies, piojos en la cabellera y en el cuerpo, y la ropa interior se le podría en él, no por escasez de vestido, sino porque nadie le había acostumbrado a mudarse de ropa” (229). Este cuerpo joven, sucio por dentro y por fuera, encarna los antivalores de su tiempo. Su conducta social está determinada por el robo menor y la autocomplacencia sexual: “Había aprendido a sisar, a vaciar hábilmente los bolsillos ajenos y algún otro vicio inmundo¹⁵⁰ de muchachos” (229). Sin duda, para los lectores de la época, se trata de una vida profundamente degradada tanto en su dimensión orgánico-material, como en sus relaciones sociales.

Las leyes de la herencia constituyen a fines de siglo un saber común, cuyo carácter inevitable se acentúa por la difusión de la novela naturalista; por ello, Pacho encontró en el hijo: “toda la expresión del rostro de su madre, cuando se manifestaba hostil y atrabiliaria” (245). La reproducción de un gesto facial es solo el rasgo externo que exhibe las continuidades morales entre el hijo y la madre, pero es la sangre común la que garantiza la continuidad del carácter, según las creencias de la época¹⁵¹.

Por otra parte, el crimen del adulterio se vuelve contra Pacho, de modo que no solo padece el rechazo, sino el odio de su hijo, pues este participa en un complot que acabará con su vida. Todo esto constituye un terrible castigo contra el adúltero. El producto de amores adúlteros no es solo un fruto prohibido, sino uno podrido.

La novela *A la Costa. Costumbres ecuatorianas* (1903) de Luis A. Martínez, considerada uno de los textos fundacionales de la literatura moderna ecuatoriana, mereció encendidos elogios desde su aparición y en los juicios críticos que contribuyeron a su canonización¹⁵². En el prólogo que precedió a la primera edición, Manuel J. Calle ([1903] 1946, XXVI) estableció que posee una nota nacional porque estudia las costumbres, expresa los sentimientos y revela los caracteres y destacó su fuerza descriptiva: “He ahí

¹⁵⁰ En las convenciones retóricas de la época “vicio inmundo” alude a la masturbación. Este binomio lexical conjuga la descalificación moral-religiosa y la higienista.

¹⁵¹ En su artículo “El núcleo purulento”, González Prada sostiene que los limeños poseen “sangre de traidores y rateros” (1933, 171). La sangre no solo transmite enfermedades, sino también herencias morales.

¹⁵² Enrique Gil-Gilbert establece que “los conflictos de la carne y el alma, las desviaciones patológicas casi nos asombran al encontrarlas en una novela tan de principios de siglo” (Gil-Gilbert 1946, X). Efectivamente, a juicio de este narrador, esta novela se presenta “llena de la oscura luz de su historia, repleta de vida; transida de dolor por buscar una fuerza nacional. Erguida y eterna como la realidad” (XXIV). Finalmente, el crítico Felicísimo Rojas (2010, 108) sostiene que es la primera que mediante la narración de una historia ficticia cala en los problemas más agudos, prejuicios y preocupaciones “que latían en la conciencia de la clase media de esa época”; según el estudioso, el texto logra un mejor ahondamiento en el alma de los personajes en los espacios serranos; en contraste, se consigue con facilidad la tipicidad del habla del costeño, pero no se logra calar en su vida.

el realismo, la fotografía de la sociedad y la pintura de los acontecimientos humanos, considerados a través de un temperamento” (XXIX).

No es solo una novela realista, con influencia del determinismo naturalista, sino una fábula social que narra las pugnas y posibilidades de diferentes grupos sociales ante los desafíos de la modernidad en un país fracturado. El foco de la trama es una familia, en particular los dos hijos jóvenes que enfrentan los peligros del mundo, armados con una educación peculiar y una herencia específica, con resultados desiguales.

El narrador no oculta su apuesta por la clase media provinciana serrana no-urbanizada, “adictos a la patria, valerosos soldados en la guerra y fecundos trabajadores en la paz” (Martínez 1946, 48), representada por el personaje Luciano y sus ancestros, que combinan la herencia española y la cultura del terrateniente. Este grupo social aparece como el más adecuado para liderar y transformar el país, pero el viaje a Europa del joven frustra dicho proyecto en el mundo representado. En paralelo, la muerte al final de la trama de Salvador, representante de la clase media empobrecida quiteña, tradicional y católica, revela el fracaso de un sector social que busca integrarse críticamente al nuevo orden económico.

En síntesis, tenemos formalizaciones de proyectos nacionales trancos porque ya dejaron de apostar por las elites quiteñas conservadoras, pero todavía no pueden imaginar una narrativa victoriosa de nuevos grupos sociales. El quiteño tradicional no puede vencer en una sociedad que vive procesos de modernización económica, pero su progenie prolonga un valor alabado implícitamente por el texto, la blancura serrana asociada a la virtud.

Estamos ante una novela realista porque el héroe acaba derrotado, vencido; y ante una historia trágica porque cuando este ha remontado las más terribles adversidades y todo parece conducirlo al triunfo socioeconómico, la enfermedad lo abate. Con la muerte de Salvador, su nueva familia se disuelve, pero el futuro hijo y la protección que recibirá la esposa embarazada por parte del hacendado costeño, moderno y virtuoso, garantizan un futuro fuera del mundo representado.

Martínez no incluye al indio como personaje de su novela, apenas aparece como figura borrosa, muy secundaria instalado en las zonas marginales de Quito o como parte de los trabajadores de la hacienda del interior o la servidumbre personal de algún personaje. No obstante, él mismo es autor del folleto “La agricultura del interior. Causas de su atraso y modos de impulsarla” (1897), texto que propone una lectura integral de las relaciones sociales y las estructuras de poder en las regiones rurales provincianas del

Ecuador. Este lúcido diagnóstico, que constituye también una crítica a las fallidas pretensiones emancipadoras del proyecto republicano¹⁵³, acusa a la terrible trinidad del propietario, cura y teniente político, como “hidra (...) que ha devorado y devora actualmente la civilización, el progreso y el bienestar de esos infelices desheredados” (Martínez 1897, 22). Poder económico, religioso y político identificados como responsables de la explotación y atraso de la población indígena. Sin embargo, en su lectura también aparecen las concepciones deterministas racialistas: una raza con una ingénita disposición para el robo, rutinaria, ni el temor ni el premio la motivan; en síntesis, “una raza completamente viciada desde sus orígenes” (21).

La novela *A la Costa* se rige por el principio estructural de la dualidad, no solo está dividida en dos partes, sino que cada una representa a mundos diferentes: Quito y los valles andinos, por un lado; Guayaquil y las tierras calientes, por el otro. Este principio también se observa en la oposición de varios pares de elementos que organizan el sentido: el carácter de los personajes, como Luciano y Salvador, Mariana y Consuelo, el hacendado Velásquez y el capataz Fajardo; los valores morales e ideológicos antagónicos: blanco-serrano/negro-costeño, liberal (anticlerical)/conservador (clerical); la representación de la mujer, mujer enferma (histérica)/mujer saludable (sana y decente). Incluso, se oponen, como en textos religiosos tradicionales, los caminos (virtud/vicio) de los dos hermanos (Salvador y Mariana), protagonistas de las principales vicisitudes de la trama. En la propia escritura se observa una escisión entre la voluntad lírica que se expresa en las hermosas descripciones que ralentizan la acción y en el realismo de las acciones que dinamizan la trama, bajo los códigos descarnados del naturalismo. Estas oposiciones crean las condiciones para la dramatización de los antagonismos en el modo melodramático.

El texto presenta el devenir de una familia quiteña de clase media que está lastrada por valores y conductas tradicionales que no son singulares, sino propios de un segmento de la ciudad señorial¹⁵⁴ habitados todavía por la mentalidad colonial. En una clara interpolación sociológica, el narrador caracteriza a sus compatriotas así: El fanatismo religioso (herencia española) más las “costumbres”, el “cielo triste” y el “paisaje agreste”

¹⁵³ En su folleto, Martínez (1897, 23) exhorta a los hombres públicos, legisladores y periodistas para cortar el abuso antirepublicano, antisocial, antipatriótico. Implícitamente, considera que la república requiere del indio para constituirse en una sociedad plena y plenamente patriota. Ideas de avanzada en el contexto boliviano y que pueden asociarse con la prédica de González Prada en el Perú, pocos años antes.

¹⁵⁴ Eduardo Kingman (2008, 99) propone esta categoría para definir a Quito del siglo XIX, pues se trata de una sociedad basada en un orden jerárquico, pero con relaciones sociales en conflicto, y con una creciente relevancia del desarrollo del mercado y del capital comercial.

son responsables de que el varón y la mujer ecuatorianos sean seres débiles y víctimas de enfermedades nerviosas (Martínez 1946, 11). La herencia, el medio social y el geográfico de la principal ciudad modelan negativamente el carácter nacional que se concibe como impotente y enfermo. Esta idiosincrasia local conformista y proclive a la inmovilidad atentan contra la propia dinámica de la novela y las transformaciones de los personajes. Por ello, solo los personajes no-quiteños o Salvador, cuando se desprende de esos principios, son capaces de desenvolver la trama y romper el círculo tradicional del espacio quiteño.

El carácter anticlerical de la novela se expresa abiertamente en los juicios de valor del narrador: “(...) la religión es una máscara fúnebre para disfrazar el vicio y el crimen; cuánto lodo asqueroso, cuánta podredumbre, cuánta porquería se ocultan en los rincones de sacristías y conventos” (12). La adjetivación fusiona la descalificación de lo sucio, propia del discurso higienista, con la acusación liberal de la doble moral de los curas.

Una característica central de los miembros de la familia principal es que todos padecen alguna enfermedad; el padre es una persona que vive con un trauma atroz: la muerte de toda su familia en el terremoto de Imbabura; él mismo atrapado en el dolor y la nostalgia se ha convertido en un hipocondriaco. Después de ciertos años de estabilidad, vive una fuerte crisis económica por la creciente disminución de sus clientes; el narrador sentencia: fuerzas morales escasas, voluntad débil e irresoluta, y “el organismo físico degradado por un principio de hepatitis mal podían sugerirle algún tópico para vencer en la lucha por la vida, que absorbe un mundo de fuerza y de energía” (64).

Camila, la madre, presenta un carácter que se revela después del matrimonio: una combinación de pasiones ardientes y de inmovilismos recurrentes, entusiasmo y cálculo en extraña sintonía. Ella es displicente por conjunción de la educación y la naturaleza, y está “agriada por una enfermedad incurable propia de su sexo” (15). Nuevamente, la asociación entre enfermedad y mujer; para el lector de la época, no hay duda que se trata de la histeria, mal que posteriormente ella heredará a su hija.

El personaje Mariana representa el devenir de una mujer determinada por la raza (sangre africana) y el medio religioso de Quito, conjunción explosiva que la conduce al escalón más bajo de la degeneración femenina. Desde la primera descripción, el narrador acentúa la correlación entre fisiología y carácter: “El tipo físico anunciaba un temperamento ardiente, porque era morena de ojos negros, labios abultados, pelo negro y ensortijado, tipo exacto de la cuarterona (...)” (13), estas características físicas asociadas a una clasificación racial colonial revelan al lector que en sus antepasados había circulado

la sangre africana. Esto no es solo un dato biológico, sino una herencia atávica de carácter sociomoral que actúa sobre ella.

Ya en la adolescencia, la asociación entre la sexualidad reprimida y los síntomas del histerismo es directa; la muchacha declara a su madre el amor que siente por Luciano, esta se opone ferozmente por prejuicios sociales a esta relación. Esta negativa familiar que bloquea su deseo desencadena en el cuerpo de la joven un ataque “acompañado de ronquidos, gritos y espumarajos sanguinolentos que salían entre labios contraídos y lívidos, como si fueran los estertores últimos de una bestia agónica (...) caída en un sofá como masa inerte de la que se escapaban silbidos como de serpiente en celo” (43). Esta descripción de los estragos en el cuerpo de los síntomas que somatizan el deseo reprimido es escalofriante, pues se pierde todo control racional, los fluidos internos brotan sin poder evitarlo y el proceso de deshumanización alcanza las cuotas de la animalidad más repugnante, que simultáneamente simboliza el pecado católico. Finalmente, Todo el proceso físico descrito con tanto detalle se asemeja al goce sexual¹⁵⁵.

Posteriormente, Mariana insulta ferozmente a la beata chismosa que finge piedad por su situación, tal reacción violenta se explica mediante su estirpe afro¹⁵⁶, pues ella constituía lo que en otras narraciones ficcionales se denomina “salto atrás”. La violencia verbal es uno de los rasgos más frecuentes asignados a la población negra en las convenciones culturales de la época, pues además del tono y las marcas dialectales percibidos como extraños, se considera que ellos solo tienen voz, mera materialidad sonora, para socavar las relaciones sociales.

La voluntad de satisfacer su deseo sexual es incontrolable en la joven; por ello, ella toma la iniciativa: va en busca de Luciano e ingresa a su cuarto. No se trata de un delicado encuentro sexual, narrado en idealizados códigos románticos. Ella encarna la tentación sexual, una Salomé afroandina que adopta las poses de la seducción y activa las zonas erógenas femeninas que encendían el ardor sexual de la época: “recostada a medias en el diván, lánguida, con un color de marfil, los labios gruesos ligeramente abiertos, los ojos que le brillaban en la penumbra del cuarto, el pelo negro ensortijado que le caía en desorden por el cuello” (...) (75). La descripción es fotográfica, no hay movimiento

¹⁵⁵ Como explica Peter Brooks, el cuerpo histérico es “a body that has become the place for the inscription of highly emotional messages that cannot written elsewhere, and cannot articulate verbally. Hysteria offers a problem in representation” (1995: XI).

¹⁵⁶ El narrador lo explica mediante este razonamiento: “la estirpe negra, ardiente y vengativa, que a través de un siglo, revivía en esa niña que se había criado en otro ambiente, diverso de la cabaña del esclavo martirizado por el látigo y embrutecido por el alcohol y la lujuria” (1946, 62).

externo, pero el cuerpo femenino descrito posee una dinámica interior de invitación sexual evidente.

Este potente mensaje no puede dejar inmune al joven enamorado, él también sufrirá una transformación:

Una nube de lujuria, de macho fuerte y brutal le envolvió; el animal robusto vencía al hombre; (...) el villano vencía al caballero. (...) rodeó a Mariana con sus brazos hercúleos, la devoró a besos; era una tempestad de ósculos sonoros que repercutían en el cuarto apenas alumbrado. Ella loca, desmayada, se debatía apenas con fatigosas manos, después dejó libre su cuerpo al deseo de Luciano (...) (75-76).

Esta es una de las primeras descripciones explícitas de un encuentro sexual en la tradición novelística andina y aunque todavía la hegemonía del deseo masculino se conserva, ya se alude al deseo y al cuerpo femenino como actores del placer: el control del imaginario se ha quebrado en un punto medular. Posteriormente, la madre le prohíbe ver al muchacho y así separa a los amantes, entonces la joven enamorada sufre unos ataques que son descritos así: “da unos alaridos que parecen de endemoniada, se retuerce como si fuera una culebra, hace pedazos la ropa, en fin, parece un energúmeno” (59). Estos síntomas constituyen una versión extrema del histerismo, que sirven para aplacar, pero a la vez exteriorizar lo que la represión prohíbe. Los significantes religiosos (demonios, culebra) vuelven a irrumpir y así las tradicionales descalificaciones morales del sexo se superponen con una perspectiva científica moderna.

Ciertas zonas de la ciudad poseen ya una clara connotación de áreas contaminadas, insalubres, márgenes peligrosos que trasgreden el orden sociomoral. La casa de la beata está ubicada en uno de esos pocos arrabales que circundan el núcleo de la ciudad y su aspecto físico es una celebración del mal: “vieja, construida a medias, informe, mitad fábrica abandonada, mitad tugurio infecto; casa adecuada para albergar el crimen y el vicio, nido ruin de borrachos, rateros y prostitutas” (126)¹⁵⁷. Estas tres figuras (ebrios, ladrones y putas) constituyen atentados contra la razón, la propiedad y el honor; valores celebrados en el mundo ideal de las repúblicas decimonónicas.

La beata Rosaura es simultáneamente una prostituta, pero una vieja y fea por lo que solo puede conseguir clientes entre los artesanos ebrios o los soldados, últimos niveles del pueblo urbano masculino. Su trabajo de mediadora de encuentros sexuales aparece disfrazado de una religiosidad exterior que le permite ganarse la confianza de

¹⁵⁷ Estas descripciones de áreas urbanas degradadas y pobladas de vicios sociales es común en la época, como lo prueban novelas, como *Santa* (1903) del mexicano Federico Gamboa y se prolongaron hasta los umbrales del vanguardismo, como en *El roto* (1920) del chileno Joaquín Edwards Bello.

diversas familias y así penetrar en el espacio privado e íntimo de la casa. Su obra maestra en esta novela consiste en ganarse la confianza de Mariana y conducir sus deseos hacia el cura predicador. Sus destrezas en “el inmundo oficio de alcahueta” (126) le permiten, en la lógica de la novela, reconocer la debilidad moral de la joven, que ya perdió la virginidad.

Rosaura crea las condiciones para que la culpa de la joven se canalice hacia la dimensión religiosa. Mariana empieza a asistir a retiros espirituales y es sugestionada por las palabras flamígeras de Justiniano, un joven y guapo cura predicador; la fuerza de la tradición sermonaria andina desempeña un papel clave en esa transformación. Él se vuelve su confesor y ella empieza a considerarlo ambivalentemente como fuente de redención y de deseo. La beata actúa como celestina y facilita una reunión de ambos en su propia casa, luego, sale del lugar y cierra las puertas con llave.

A pesar de cierta semejanza estructural con la otra escena sexual, hay diferencias importantes: en la primera, la joven Mariana va al encuentro de su amado, acá es conducida, es decir, su voluntad no se expresa abiertamente; con Luciano, ella toma la iniciativa, acá va a ser víctima de una violación; en la primera ocasión se trataba de un amor legítimo, acá, no.

La estrategia del narrador también varía, pues no narra directamente el encuentro sexual, sino retrospectivamente a través de un personaje que capta los efectos en el desorden de la habitación,

A los ojos de lince de la vieja no se le escapó un solo detalle: la silla volcada, las mantas de la cama en el suelo y por allí tirado un pedazo del cordón de Mariana. Comprendió entonces que la muchacha había luchado desesperada, pero que al fin la fatiga, la vergüenza, la excitación de los sentidos despertados por manos hábiles y la enfermedad misma, habían terminado por vencerla y entregarla a la lascivia del fraile (127).

La joven se ha resistido, pero su propio cuerpo y su enfermedad (histerismo) han inclinado la balanza hacia su rendimiento; en la ideología patriarcal, la mujer es siempre culpable. A diferencia de la primera escena sexual, acá el protagonismo masculino es más fuerte por las destrezas amatorias exhibidas y, en consecuencia, ese deseo es calificado en términos de pecado religioso, como lascivia. Como ocurre en el fragmento citado, el texto remarca que ella no fue solamente una víctima pasiva, pues la ambivalencia de Mariana respecto de lo ocurrido ocupa un amplio rango que va desde el rechazo y la indignación hasta la complacencia por haber logrado satisfacer el deseo y la pulsión sexuales: “la cólera, la vergüenza, el despecho y también un poquillo de satisfacción o

más bien orgullo” (127); estos sentimientos contradictorios prueban la complejidad y profundidad psicológica de este personaje femenino.

La conducta del cura es miserable en varios niveles: por la violación misma, su desinterés por las consecuencias de su acto, su falta de algún gesto de afecto hacia la joven: “Cobarde, pero no arrepentido, abandonó el cuartucho que olía a estupro, sin dirigir una palabra a Mariana y sí algunas a media voz a la vieja que le acompañó hasta la calle” (127). La mención al olor del sexo prueba la desinhibición en la representación. Por otra parte, como ya hemos comprobado en otras secciones de esta tesis, la acción del cura representa el ejercicio de un poder central en el imaginario andino decimonónico: el control mental y sexual de los cuerpos de las mujeres jóvenes por parte de los sacerdotes. Esta siniestra trayectoria narrativa se repite una y otra vez durante toda la segunda mitad del siglo XIX e incluso más allá. De este modo el predicador Justiniano se emparenta con otros personajes, como el cura Horán en la novela romántica peruana *El Padre Horán* (1848) o el cura de la novela boliviana *Wuata Wuara*, entre otros.

La conciencia de lo ocurrido en la víctima es dolorosa, pero lúcida: “Estaba perdida, deshonrada, violada por un fraile, por un sacerdote, y había un testigo presencial...” (128). No es solo la falta moral, sino la existencia de una persona que conoce su “caída” la que agrava la situación hasta límites intolerables: en sociedades tradicionales el escándalo tiene más valor que el pecado, por eso, ella quedará fuera de todo orden social legítimo.

El narrador remarca la hipocresía del padre Justiniano, ese doble código moral que dividía las palabras de la práctica, el experto en besos impuros es el mismo que predicaba que la castidad era la mayor virtud, y que solo existían las delicias de la gloria celestial (129). Aunque se emplea la palabra violación y lo ocurrido puede enmarcarse en ese supuesto, el propio texto matiza dicho sentido, pues la responsabilidad no se atribuye completamente al mal cura, había una carencia propia en la joven que posibilitó el terrible acontecimiento; por esto, ella no culpa a la beata.

Mariana ha cruzado un umbral sin punto de retorno, su calidad de mujer se ha modificado radicalmente, ella sabe que se ha convertido en mujer pública, es decir en una que circulará entre varones desconocidos que tengan el dinero para pagar sus servicios (129).

Por otro lado, el principio estructural de la dualidad de la novela andina se expresa también en los juicios morales de los dos hermanos; por ello, la relevancia de la valoración de Salvador sobre Luciana, que evoca los fantasmas sociales de la época. El

hermano le cuenta a Luciano: “Figúrate mi rabia, cuando un día pude ver a Mariana en la calle pública, sucia, desgreñada, llevando en sus brazos un niño, hijo del fraile infame?” (153-154). Toda la referencia revela el efecto de asco, cruce simbólico entre lo biológico y lo cultural. Posteriormente, ya en la hacienda de la costa, la recuerda, como una “triste víctima de la lascivia enfermiza” y con dolorosa exaltación la imagina tal vez, mendigando “a cualquier desconocido, caricias y monedas” (229).

La culminación de la historia de vida de Mariana ya estaba predeterminada desde sus primeras apariciones; se ha cumplido la autopredicción: la raza, el género y el medio social han contribuido para que ella se convierta en una prostituta, el punto más bajo de la degeneración social femenina.

Las Cojinovas. Costumbres limeñas cursis... (1905) del peruano Manuel Moncloa y Covarrubias incluye una serie de doce dibujos de Cuchy y Narváez en su primera y única edición. Es un texto que se distingue por la perspectiva crítica del narrador, quien mediante recursos propios de lo grotesco y una ácida ironía manifiesta una feroz pugna contra las creencias, acciones y valores de sus personajes. Aunque posee un tono humorístico ligero, subyace una violencia verbal contra las costumbres sociales de los limeños de medio pelo. La novela se inscribe en el horizonte realista, pero posee varios elementos del determinismo propio del naturalismo y sus relatos de degeneración, pero integrados cabalmente a la trama.

En esta novela se presentan dos personajes, que formalizan relatos de vidas degeneradas, pues pierden una posición inicial ya defectuosa, y se desplazan hacia un espacio sociomoral y físico regido por la corrupción y la decadencia. Por un lado, tenemos a Arturito Anilina, joven limeño de clase media que trabaja en un almacén. El texto remarca sus orígenes sociales bajos, su padre fue un “cobrador del serenazgo y borracho por hábito” (Moncloa 1905, 17), su madre “una corista de ópera”, es decir, en códigos de época en sus genes ha heredado ebriedad¹⁵⁸ explícita y prostitución implícita. Por esto, sus graves dificultades de aprendizaje que le cerraron posibilidades en la vida laboral. Para colmo, su iniciación sexual fue con la cocinera de la casa, “una chola gorda, bizca y pelona” (17). En síntesis, se trata de un joven que posee corto intelecto y débil carácter, que es muy vulnerable y la trama de la novela nos ofrecerá una serie de episodios ridículos

¹⁵⁸ En base con estudios médicos previos, Toribio Angulo clasifica el proceso hereditario del alcoholismo por generaciones. En la primera, el hábito alcohólico y la depravación moral se asocian; en la segunda, embriaguez habitual, manías y parálisis; en la tercera, hipocondría, prostitución, crimen, anomalías orgánicas; en la cuarta, imbecilidad, monstruosidad, esterilidad, natimortalidad (Angulo 1899).

y absurdos que debe enfrentar y en los cuales su propia persona se irá envileciendo cada vez más.

Se enamora fácilmente y es capaz de empeñar su ropa por comprar una entrada a la ópera para su amada; vive obsesionado con aventuras amorosas que son fantasías, por lo cual es objeto de burlas de sus compañeros de trabajo. También es engañado en el plano erótico, pues en la oscuridad de la casa de las Cojinovas, cree tener una noche de pasión con Emilia, cuando en realidad tenía relaciones sexuales con una vendedora ambulante, la zamba Manuela, amiga de la familia. Finalmente, por esa misma debilidad, es estafado por una mujer elegante que finge interesarse por él para así llevarse sin pagar costosos productos del almacén en el que él trabajaba.

Un extremo de la menguada autoestima de Arturito es una escena fundacional en el imaginario latinoamericano; el disciplinamiento a golpes, el cuerpo modelado por la violencia física. Este personaje soporta que su patrón, un francés dueño del almacén, lo golpee por su distracción que ha provocado perjuicios a los clientes: “cogió una pieza de 40 yardas y le dio con ella doce golpes seguidos en la cabeza; luego le rompió una barrita de lacre en las espaldas en el sitio donde el espinazo cambia de nombre” (35). El suyo es un cuerpo que puede ser sometido a castigo físico, que puede ser golpeado por una autoridad, es decir, un cuerpo sin calidad.

A todas estas desventuras sociales, se deben sumar dos ataques al cerebro que sufre este personaje. Estos son respuestas orgánicas a las situaciones límite que él vive y lo dejan inconsciente por horas o días. El segundo, más grave, acarrea consecuencias mentales perdurables, pues según el “fatal pronóstico de la ciencia [quedó convertido] en un idiota de cuerpo entero” (74); aquí se evidencia la autoridad de la ciencia médica. Después, la zamba Manuela lo saca a pasear junto con su retoño mulato; la degradación racional de Arturito lo conduce al envilecimiento social público, según los códigos del narrador. Esa familia, graficada en el último dibujo de la novela, es un ente que el narrador presenta como antimodelo, una anomalía social que muestra, simultáneamente, el fracaso del varón degenerado y el triunfo de la mujer popular afrodescendiente, es decir, la corrupción de la “raza” criolla.

Por su parte, la viuda Cojinova es otro personaje que ejemplifica una trayectoria de degradación. Mercedes es presentada durante toda la novela como una madre despreocupada por la educación y por el comportamiento de sus hijas; por ejemplo, mientras ellas flirtean con sus enamorados, la madre “roncaba en su cama como un puerco mayor, soñando con la suerte de a veinte mil soles” (31). Esta madre instalada en la

pobreza material y que sueña con un cambio de fortuna, aparenta una posición social que no posee y para ello ha convertido su propia historia en una impostura, pues se presenta como la viuda de un general, que no ha sido tal. En síntesis, ella es un personaje inmoral porque realiza pequeños robos (azúcar en los cafés), bebe sin control y se convierte en alcahueta de su propia hija. Nuevamente, el cuerpo descontrolado y la falta de normas morales acorde al modelo burgués solo pueden conducir a una vida degenerada, cuyo estadio final solo puede ser la prostitución. La última aparición del personaje lo confirma: “En la mirada estúpida de crapulosa consuetudinaria, en las afonías de la garganta, y en el aspecto repugnante que presenta, se ve a la mujer que ha descendido al último peldaño de la degradación” (73). Ella ha perdido la mirada viva y la voz de los sujetos libres y racionales.

La degradación no es exclusividad de personajes individuales, también grupos colectivos padecen sus efectos. En la región andina, la percepción del indio adquiere una nueva inflexión, bajo la luz del positivismo y de las teorías de la degeneración y el racialismo científico. Quizá el ejemplo más importante de esta nueva representación se halle en la novela *Wuata Wuara* (1904) del boliviano Alcides Arguedas. Mediante la figura de un anciano y sabio indio, Choquehuanka, que actúa como un mediador cultural, el narrador instala una reflexión introspectiva sobre la vida de los indios en códigos que combinan la denuncia contra las autoridades y explotadores, pero también la abyección y la degeneración propias. Por ejemplo, así refiere los primeros años de vida de este grupo:

Una vez que han aprendido a caminar (...) los abandonan en medio de los patios infectos de las casas, junto con las gallinas, los conejos y los corderitos recién nacidos (...) y en su compañía (...) revolcándose en sus propios excrementos y en el de los animales, llegan a los cuatro o cinco años en que ya principian a luchar con la naturaleza (Arguedas 1996, 369).

Además de la perspectiva de horror y asco que se combinan en esta descripción, cabe resaltar cómo este indio habla de su propio grupo social de forma distante y extraña, sin voluntad de comprensión ni ninguna empatía. Esto prueba que es la propia perspectiva del narrador la que se enmascara en este personaje, es ella la que está hablando y produciendo significados. En ese pasaje, más adelante se reitera el tópico del descontrol: el indio es un ser sin dominio de sí mismo y propenso a pasiones extremas. “Fuerte en sus amores y más fuerte en sus odios, no conoce términos medios, no sabe equilibrar sus pasiones, y ama u odia, pero con fuerza con toda la impetuosidad de sus brutales instintos” (371). Este imaginado descontrol sirve para la legitimación de la subordinación del

indígena al poder de los hacendados. Por último, el lugar común de la ferocidad indígena corona esta lectura:

El indio es feroz hasta la repugnancia, hasta lo inconcebible (...) Es receloso y desconfiado; la desconfianza la tiene metida en la sangre, la lleva y transmite por herencia y es feroz por atavismo, porque gravita en él el odio acumulado de muchas generaciones muertas (371).

Posteriormente, el relato, desde la perspectiva del narrador omnisciente, representa una fiesta religiosa que permite incidir en el alcoholismo del indio¹⁵⁹, antiguo tópico retórico de origen colonial, pero que adquiere nuevos significados como vicio hereditario que causa enfermedades físicas, males morales y la decadencia de la raza desde los relatos de la degeneración. En la época se calificaba con el vocablo “orgía”, todo aquello que constituía desorden, desenfreno, no predominaba la dimensión sexual en esa valoración. Por ello, estas prolongadas borracheras son percibidas como espacios fecundos para la violencia inútil, “el indio se manifiesta con todos sus salvajes instintos (...) y se emborracha hasta la repugnancia, hasta quedar convertido en masa que se mueve, pero no tiene conciencia de sus actos” (382). Así se resalta la mera materialidad de esos cuerpos indígenas alcoholizados que no poseen ni razón ni espíritu.

Una visita a las magníficas ruinas arquitectónicas de las culturas originarias, provoca una reflexión del poeta Fuenteclara sobre la decadencia de la raza aymara, en esta adopta un punto de vista típico de los criollos del periodo, pues desconfía de la capacidad creativa de las culturas indígenas en el pasado a la luz de su estado en el presente: “me inclino a creer en la posibilidad de la existencia de dioses mitológicos¹⁶⁰. Una raza que por muchos siglos se ha impuesto, que ha sido inteligente y activa, no degenera hasta el extremo de perder su personalidad...” (383). Más adelante, matiza este juicio y asume la reversibilidad de los procesos de progreso y degeneración, “se ve que la raza aymara, grande en pasados días, ha bajado tan completamente en la escala de la

¹⁵⁹ Para el caso peruano, el médico José Casimiro Ulloa en 1890 escribió dos artículos “Profilaxis del alcoholismo” y “La represión del alcoholismo” en *El Monitor Médico*; en 1899, Toribio Ricardo Angulo, “El alcoholismo” en la revista *El Ateneo*. La proyección de estas ideas puede rastrearse hasta el educador puneño José Antonio Encinas, que analizó los efectos de la degeneración física y psíquica producida en los indios por efecto del consumo de alcohol y su correlación con el crimen: “En cada festividad religiosa indígena, se nota que la curva de la criminalidad sube” (1919, III: 226).

¹⁶⁰ Nótese la similitud del razonamiento en el caso peruano. En *El porvenir de las razas en el Perú* (1897), Clemente Palma no duda en sostener que la formación del imperio inca se debe al hipnotismo de un hombre superior y de su descendencia “que quizá tuvo en su sangre algunas gotas de sangre aria, que quizá fue extranjero” (Palma 1897, 13). Esta aparente incongruencia se explica porque no se puede asignar a la “raza” india la capacidad de construir un orden sociopolítico avanzado y mediante dicho relato se confirma la desigualdad esencial de los indios ante los blancos occidentales.

civilización, que para mejorarla serían necesarios muchos siglos de constante labor (...) no creo absolutamente que pudiera regenerarse de pronto” (383).

En síntesis, las novelas andinas de entresiglos incorporaron en sus tramas una singular modelación del saber-poder de la ciencia médica y de las tecnologías modernas; en un caso este conocimiento se enmascara en creencias mágico-populares y en otro se contraponen negativamente frente a otras experiencias, como el espiritismo. El nudo discurso médico y el abierto dominio de los avances tecnológicos se convierte en algo que se matiza, se permea de otros discursos tradicionales o paracientíficos.

Por otra parte, la presencia y trayectoria de cuerpos enfermos y vidas degradadas fueron explicadas mediante el determinismo del positivismo, la retórica del higienismo y los códigos del naturalismo. La mujer enferma constituye un *topos* retórico y un tropo del enigma que se articula con el amor y la sexualidad por medio de las figuras del cuerpo tísico y el cuerpo histérico. También, se observa una representación negativa de las instituciones que administran el cuerpo, la vida y la razón (hospitales, hospicios y manicomios): esto puede leerse como una resistencia contra poderes tradicionales que empleaban el discurso de la ciencia médica para legitimar su dominio y exhibir la vulnerabilidad del hombre. En esta misma línea, no hay personajes significativos médicos en las novelas analizadas; no obstante, la autoridad de la ciencia médica, como índice de la modernización anhelada, es exaltada en varias de ellas, salvo en *La vida de loco* en la que se asocia al error y al terror que causa. En esta novela, el personaje principal es un testigo y un sobreviviente de los regímenes disciplinarios de los manicomios y condena abiertamente la nueva autoridad adquirida por la medicina, que deviene en un régimen de control opresivo deshumanizador. Así, el médico equivocado sustituye al mal sacerdote en su capacidad de ingresar al ámbito familiar y desestructurarlo mediante su saber-poder. Por el contrario, en las novelas ecuatorianas anticlericales, se condena al mal sacerdote con la retórica científica-médica, pero este nuevo lugar de autoridad no se materializa en personajes centrales.

Adicionalmente, la prostituta¹⁶¹ es una figura que adquiere relevancia en las historias ficcionales, no como una trabajadora integrada a una institución, como el burdel reglamentado en el modelo francés, sino como la mujer que actúa y elige sus parejas sexuales fuera de los vínculos matrimoniales y así se convierte en una mujer pública. Este

¹⁶¹ Como ha sostenido Andrade (2007) en un excelente artículo sobre las novelas ecuatorianas del periodo, las angustias masculinas por el control del cuerpo femenino instalan a todas las mujeres que no se someten a las leyes patriarcales en esa amplia zona de la prostitución.

terrible desenlace late como una posibilidad para toda mujer, principalmente, para las histéricas que somatizan violentamente el deseo reprimido. En paralelo, la sanción moral y religiosa contra ellas queda impregnada de los campos semánticos de la suciedad: cuerpos viciosos que desafían las políticas del higienismo¹⁶².

En las novelas liberales anticlericales, se construye una imagen negativa del cura, como una persona con una doble moral, peligroso sexualmente, y con vocación de invadir mediante beatas alcahuetas el espacio privado y así sustraer del control del esposo a la mujer y a sus hijos. En el caso particular de la novela ecuatoriana estas características negativas se adscriben, principalmente, a la orden jesuita.

En la trama de las novelas andinas, la prostitución aparece como la solución final, la última estación de personajes femeninos trasgresores y degenerados. Este desenlace, que se observa en varias novelas constituye una lección moral para los lectores y lectoras: un destino que adopta la forma del peor castigo posible, pues coloca a las mujeres en una posición fuera de todo orden social y en el centro de la conducta pecadora por excelencia. La paradoja de la prostitución tal como la representan las novelas es la liberación de un control masculino sobre la vida y el cuerpo, pero a la vez el potencial sometimiento a cualquier varón que pueda comprar la mercancía del cuerpo femenino.

Finalmente, el relato de la degeneración también se encuentra en la representación del colectivo indígena, específicamente, el grupo aymara en la novela boliviana *Wuata Wuara*. Se resalta la postración absoluta de los indígenas del presente por una combinación de raza, herencia y relaciones sociales de dominio; sin embargo, se elogia sus logros culturales del pasado. Aunque se asume que las sociedades pueden progresar y degenerarse en el tiempo, se duda de la posibilidad de una regeneración de los indígenas y, por ello, de su inclusión como actores en la modernización de su sociedad.

3.3.2. Judíos en los Andes: monstruos multiformes

Émile Zola ofrece una lectura comprensiva de los actores y de la prensa en el famoso caso Dreyfus¹⁶³, una de sus variables es la novela de folletín y su tradicional antisemitismo. Entre 1897 y 1900 y mediante una historia política local se traza una

¹⁶² Sara Porcheron considera que las escritoras peruanas Cabello y Matto representaron a la prostituta “como víctima de un sistema corrupto y no como culpable”; la prostituta no es un monstruo, sino una víctima, de un orden que limitaba la educación y la autonomía de la mujer (Porcheron 2012, 138).

¹⁶³ La valoración del caso en un contexto internacional y atendiendo a procesos sociales, económicos y culturales en las últimas décadas en Francia, puede leerse en el tercer tomo de la historia del antisemitismo de León Poliakov (1986, 48-86).

inflexión en la historia cultural de la modernidad porque concurren procesos como el antisemitismo, la consolidación de la prensa sensacionalista y el nacimiento del intelectual moderno.

En primer lugar, revisaremos someramente los dos primeros procesos para identificar su relevancia en esta coyuntura histórica. Zola acierta en su diagnóstico, en las grandes ciudades existe una “prensa rastrera en celo, amasando dinero a costa de las curiosidades malsanas, trastornando a las masas para vender su deleznable papel (...) los periódicos prostibularios que atraen poderosamente a los transeúntes con estos grandes titulares que garantizan escándalos” (Zola [1898] 2004, 33). Es notable que emplee casi los mismos adjetivos y la misma perspectiva de los detractores de la novela naturalista, acusada de licenciosa y depravada y de influir negativamente en los lectores. Estamos en los albores de la prensa sensacionalista europea, pero sus estrategias de intrusión en la vida privada y su voluntad de convertir las noticias en escándalo ya están funcionando completamente.

La prensa que defendió la sentencia infundada contra Dreyfus se amparó en el antisemitismo y lo exacerbó: una actitud violenta que se legitimaba “en nombre de la moral y de Cristo, como si fuesen vengadores justicieros” (37). Pese a los avances de la ilustración y la república liberal, la antigua acusación contra los judíos de ser responsables de la muerte de Jesús no ha sido descartada y puede reactivarse con facilidad y alcanzar una gran intensidad, como el caso Dreyfus lo demostró. Zola, en su célebre panfleto “Yo acuso” (1898), denuncia el empleo de la adjetivación “cochinos judíos” entre quienes pretenden proteger el error del Consejo Militar. Como lo prueban las palabras alemanas “Judensau” y “Judenschwein”, estos eran insultos con resonancias medievales, que deshumanizaban a los judíos por su supuesto trato con animales.

Con palabras incendiarias, cuyo carácter profético se puede apreciar plenamente después de la experiencia del nazismo, Zola denunció y advirtió que

es un crimen haberse apoyado en la prensa inmunda, haberse dejado defender por toda la chusma de París, que triunfa, insolente, al venirse abajo el derecho y la simple honestidad. (...) Es un crimen envenenar a los pequeños y a los humildes, enardecer las pasiones reaccionarias e intolerantes que se ocultan tras ese odioso antisemitismo que provocará la muerte de la gran Francia liberal de los derechos del hombre, si antes no la curan (Zola 2004, 92-93).

En “Yo acuso”, se refiere al principal artífice de la falsa acusación, coronel Du Paty de Clam, como “la mente más turbia, más enrevesada y obsesionada por intrigas novelescas que conozco, y se vale de los recursos del folletín, de papeles robados, cartas

anónimas, citas en lugares desiertos, mujeres que, de noche, entregan pruebas contundentes” (77). Medio siglo después de haberse creado la novela de folletín, este formato novelístico todavía conservaba vigencia en la sensibilidad y cosmovisión de algunos franceses y, quizá aún más importante, servía para tramar un relato inverosímil que la mayoría¹⁶⁴ aceptaba. Zola llama a la indignación porque después del error judicial y cuando queda en evidencia que el traidor es otro, se tramó toda una red narrativa mediante “la imaginación novelesca y demencial del comandante Du Paty de Clam” para ocultar la verdad (81). No se atreven a revisar el caso porque eso implicaría “el hundimiento del trágico y extravagante folletín cuyo abominable desenlace se desarrolla en la Isla del Diablo¹⁶⁵” (88). Desde la perspectiva del novelista naturalista, la verdad requiere desbaratar y destruir el abominable folletín tramado y aceptado; este aparece como un enmascaramiento ideológico que ofrece placer y consuelo a los franceses, que no se atreven a enfrentar la verdad desnuda.

El caso Dreyfus constituye el “sacrificio humano de un infeliz” por “el capricho de unos cuantos con galones que aplastan con sus botas a la nación, haciéndole tragar su grito de verdad y de justicia bajo el falaz y sacrílego pretexto de la razón de estado” (92). Y, finalmente, sentencia con tono amenazante: “(...) cuando se oculta la verdad bajo tierra, esta se concentra, adquiere tal fuerza explosiva que, el día en que estalla, salta todo con ella” (95).

En Francia, el primer intelectual moderno denuncia el uso político del antisemitismo en pro de la razón de estado e identifica a la prensa sensacionalista y a la novela de folletín como prácticas culturales para legitimar historias y tramas culturales en contra de la verdad. Que en el centro de la modernidad europea y en los años finales del XIX se haya producido un acontecimiento con estas características nos permite calibrar mejor la efectividad de los mecanismos de representación del judío en los textos literarios del periodo anterior.

Los estudios sobre la representación de los judíos poseen una larga y compleja tradición. El libro fundacional de Sander Gilman, *The Jew's Body* (1991), instaló nuevas preguntas y rutas teóricas para pensar el problema de la larga historia de la representación del judío en el mundo occidental. Su comprensión radical de la alteridad estereotipada del

¹⁶⁴ Du Paty de Clam también manipula a los actores y jueces pues “hipnotiza a todos”, “siente afición por el espiritismo y las ciencias ocultas y conversa con los espíritus” (79). Varios de los procesos culturales que Zola detestaba concurren en su lectura de este personaje dominado por prácticas y habilidades enemigas de la razón, la ciencia y la verdad.

¹⁶⁵ Isla próxima a la Guyana Francesa, lugar de encierro de Dreyfus.

cuerpo como lugar de la diferencia y sus efectos en la propia autopercepción de los judíos abrieron senderos hasta hoy transitados. Por su parte, Erin Graff Zivin en *The Wandering Signifier* (2008) evidencia la escasa atención académica que ha merecido la presencia de lo judaico (“jewishness”) en el imaginario latinoamericano, a pesar de que este último se ha construido sobre el concepto de la diferencia y su trato con los otros. Además, resalta en la tradición latinoamericana el carácter de lo judío como significante vacío, no-fijado, que puede ser llenado con cualquier contenido y, por ello, expresar simultáneamente elementos contradictorios. En este emergente campo crítico de los estudios judíos latinoamericanos¹⁶⁶, hay muy pocas investigaciones sobre las representaciones de los judíos en el área cultural de los Andes centrales¹⁶⁷.

En esta sección se estudia la difusión de la leyenda de El Judío Errante en la prensa internacional de mediados del siglo XIX y varios textos narrativos (tradiciones y novelas) de autores peruanos y ecuatorianos que incluyen personajes judíos en el centro de su mundo representado. Nuestra hipótesis específica postula que en la región andina, la vigencia de discursos y narrativas religioso-cristianos (sermón, parábola, hagiografías), la supervivencia de relatos tradicionales orales antisemitas de origen colonial y una experiencia temporal poco dinámica se combinaron conflictivamente con la difusión internacional de la novela de folletín y sus estructuras melodramáticas y nuevas configuraciones del judío. Esta articulación de tiempos heterogéneos y formatos discursivos tradicionales y modernos fue decisiva en la forma que adoptó la representación literaria de los judíos en Perú y Ecuador durante el siglo XIX. Son personajes ambivalentes porque constituyen el espacio radical de la alteridad, pero también condensan fantasías económicas y sexuales, típicas de la modernidad capitalista: un trato intensamente afectivo con el oro y el dinero, y un deseo sexual desbordado. Por ello, en el campo cultural de Perú y Ecuador fueron narrativamente sancionados y excluidos violentamente de la comunidad social imaginada.

3.3.2.1. El judío errante y su trajinar por la prensa decimonónica

A mediados del siglo XIX, la figura del judío adopta múltiples figuraciones literarias a nivel internacional, pero hay una que destaca entre todas. Mediante una

¹⁶⁶ Un panorama de las tendencias crítico-teóricas del campo puede consultarse en “Rethinking Latin American Jewish Studies” (2010) de Judith Laikin Elkin.

¹⁶⁷ Un trabajo pionero sobre la figura del judío en la literatura peruana del XIX es el de Andrea M. Smith, “Proyectos raciales anti-africanos y anti-judíos: ejemplos de la poesía satírica de Felipe Pardo y Aliaga” (2009).

popular novela de folletín francesa que circula por las principales ciudades del mundo occidental, se reactualiza una antigua leyenda cristiana que castiga por mandato divino a un judío (Ashaverus) a caminar por el mundo (cuenta con una bolsa de monedas inagotable) hasta el fin de los tiempos: no puede morir ni descansar jamás. Hay que destacar que desde fines del siglo XVIII y principios del XIX, la novela gótica inglesa ya había revitalizado la figura de judío errante. En *The Monk* (1796) de Matthew Lewis, este personaje¹⁶⁸ aparece brevemente en el cap. IV y contribuye mediante sus conocimientos sobrenaturales a liberar de un conjuro de Bleeding Nun al personaje Raymond¹⁶⁹. Poco más de dos décadas después, el clérigo irlandés Charles Robert Marturin publica *Melmoth, the Wanderer* (1820). El protagonista posee una mirada poderosa que refleja su naturaleza satánica, su pecado es el deseo por el orgullo intelectual y el conocimiento prohibido, vive recorriendo el mundo por más de dos siglos y, finalmente, su cuerpo desaparece, aparentemente arrebatado por el demonio.

Le juif errant de Eugène Sue se publicó en Francia entre el 23 de junio de 1844 y el 12 de julio de 1845; el extraordinario éxito de la novela significó para el periódico *Le Constitutionnel* pasar de tres mil abonados a casi cuarenta mil (Brunori 1980, 193).

La novela alcanzó rápidamente una impresionante dimensión internacional¹⁷⁰. Cabe reconocer que a pesar de su título, la extensa novela, con una estructura folletinesca que incurre en todos los excesos del género, no asigna a este personaje un papel central. Sue ofrece la perspectiva del socialismo utópico para condenar los abusos y la explotación capitalista, y una recreación maniquea de la sociedad que va dirigiendo la lectura en interminables ciclos de temor, angustia, dolor y, finalmente, soluciones consolatorias. Esta novela reactivó la leyenda tradicional del judío errante como emblema de la calidad diásporica y la “eterna presencia” del pueblo judío en diversas partes del mundo.

¹⁶⁸ En la novela, se autodescribe con las siguientes palabras: “Fate obligues me to be constantly in movement; I am not permitted to pass more than a fortnight in the same place. I have no friend in the world (...) fain would I lay down my miserable life, for I envy those who enjoy the quiet of the grave: but death eludes me (...)” (Lewis 1998, 147).

¹⁶⁹ A pesar de que este recibe un beneficio, su reacción ante *The Wandering Jew* condensa el miedo y el horror ante la alteridad radical, en las propias palabras de Raymond: “There was in his eyes an expression of fury, despair and malevolence, that struck horror to my very soul (...) I am doomed to inspire all who look on me with terror and detestation” (Lewis 1998, 148).

¹⁷⁰ Se tradujo al español y se publicó en la prensa española. Poco después la escritora romántica Carolina Coronado escribió un poema de elogio al escritor francés y remarca que dicha novela circuló de “pueblo en pueblo, hasta el confín de España”. El poema fue publicado por *El Comercio* el 5 de marzo de 1847. Por otro lado, el éxito de la novela reactivó la leyenda del judío errante en la literatura de cordel española como lo prueba un folleto madrileño de 1845 titulado *Historia completa y auténtica de Isaac Ahaswerus, conocido con el nombre de el judío errante...*, traducido del francés, y una relación y un romance, publicados en Barcelona por aquellos años (Martínez-López 1990, 789-825).

En Lima, *El Comercio* reproduce en sus páginas *El judío errante* (1844-1845)¹⁷¹. La introducción que precedió a la publicación de la primera parte de esta novela permite una mejor comprensión del horizonte de recepción. Allí se destaca el valor-signo de París, como uno de los centros que guía los consumos culturales de los otros países; y se resalta las cualidades sociopolíticas del autor y su correlación con los trabajadores, lectores y beneficiarios de la obra. Finalmente, la triple dimensión de la novela (literaria, social y política) está claramente establecida y asociada con diversos tipos de lectores.

Obsérvese –lo mismo había ocurrido con *Los misterios de París*– la casi simultaneidad en la publicación de este producto de una incipiente cultura protomasiva en París y en Lima. Menos de seis meses de haberse iniciado su publicación en París ya aparecía publicada la primera parte de *El judío errante* en *El Comercio*.

En los primeros días de marzo de 1845 aparece de forma reiterada un aviso comercial vinculado con este acontecimiento: se venden los dos primeros tomos de *El judío errante*. Esto prueba como se establecía el círculo comercial: primero aparecía la novela como folletín en el periódico; posteriormente, se vendían por entregas. En consecuencia, aunque la lectura inicial se desarrollaba en el periódico, no se dejaba de lado la edición del libro por entregas o en un solo volumen, como una opción complementaria para los primeros lectores o para nuevos lectores. Esto significa que los grandes éxitos de las novelas de folletín empleaban el soporte material del periódico y del libro de manera complementaria.

La irradiación de esta novela y su núcleo narrativo tradicional entre los lectores peruanos se puede ratificar en varios otros textos, entre ellos: a) la traducción de un poema de F. C. Schubart publicado con el título de “Leyenda del judío errante” en *El Comercio* (1845), en el que se ofrece un desenlace compasivo a la estructura narrativa punitiva de la antigua leyenda; b) un relato, bajo el seudónimo de S, titulado “Ashaverus o el judío errante” (1874), publicado en *El Correo del Perú*, que repite el desenlace de Schubart, y c) una tradición de Ricardo Palma, “El judío errante en el Cuzco” (1878), que demuestra el poder de la ficción y la circulación en áreas andinas de la novela de Sue.

Esta tradición palmiana narra el ajusticiamiento en la hoguera de un español que fue confundido por los pobladores de Zurite con el célebre personaje. El texto atribuye el

¹⁷¹ La primera entrega de esta novela se publicó el 12 de diciembre de 1844 y, luego de aproximadamente doscientas entregas, llegó a su fin el 12 de diciembre de 1845. Es decir, acompañó por un año a los lectores del periódico, aunque hay pequeños lapsos en los cuales no se publica. La duración y las fechas de inicio y final no son casuales y responden, seguramente, a los criterios de políticas mercantiles asociadas a la suscripción de *El Comercio*.

hecho a la popularidad de la novela en el Perú por una edición económica española que circulaba profusamente y a la publicación del folletín en *El Comercio*.

Según el escritor francés, el terrible flagelo conocido por *cólera asiático* es obligado compañero de la eterna peregrinación del zapatero de Jerusalem, a quien los pueblos españoles no llaman Ashverus, sino Juan Espera-en-Dios, viajero que ateniéndose a los cuentos de viejas, recorre el mundo llevando en el bolsillo una moneda romana (...) capital inagotable para el infeliz judío (Palma 1964, 1131).

En este fragmento, la frase “cuentos de viejas” refiere al mundo oral de la cultura popular. Entonces, la leyenda del judío errante aparece como un material moldeable que articula diversos órdenes culturales ya que puede servir para una novela o para un relato oral, conjuga lo protomasivo y lo tradicional popular sin inconvenientes.

En el relato se explica el punto cero de la interacción con la alteridad. El pueblo de Zurite, ubicado a ocho o diez leguas de la ciudad del Cuzco, es el escenario de la llegada del “extranjero”, “ante cuyo aspecto púsose en conmoción el vecindario. Era un hombre pálido, enjuto, apergaminado y de ceja tan espesa, que casi parecía una raya negra sobre los ojos. Las señas eran fatales. El hombre era el retrato del Judío tan pintorescamente descrito por Eugenio Sue” (1131).

Hay varios aspectos de este encuentro que merecen destacarse: a) un pueblo lejano (esa lejanía geográfica significaba atraso cultural según los códigos vigentes) está articulado a un producto global, como la novela francesa de Sue; b) se remarca el carácter de extranjero del judío, él es un significante de lo extraño y lo distinto: un portador de mal para el grupo social; c) en este encuentro con la alteridad, el pueblo de Zurite toma la iniciativa y lo decodifica a partir de signos corporales, es decir, que el europeo queda fijado en una identidad ficcional que no le pertenece; de este modo se verifica como los universos de las novelas ofrecen nuevos marcos de comprensión del mundo para los lectores.

Las acusaciones contra el “infeliz español” de ser despiadado con Cristo y ser responsable de la peste¹⁷² que asolaba al Cuzco revelan una confluencia de lo universal con lo local, del pasado con el presente y garantizan su sentencia de muerte. El narrador, con la burla socarrona que lo caracteriza, concluye que “desde que los de Zurite quemaron al Judío Errante no volvió a ocurrir en el departamento un solo caso de peste” (1131).

¹⁷² La acusación contra los judíos de provocar epidemias está documentada desde la Edad Media. Por ejemplo, durante la Peste Negra, hubo cientos de casos de exterminio de judíos acusados de ser los responsables de la pandemia. En la novela de Eugene Sue, el paso del judío errante por diversos lugares de Europa va dejando epidemias de cólera.

Este texto revela la importancia que alcanzó en el imaginario popular el personaje de Sue incluso en zonas andinas, distantes de los grandes núcleos urbanos. Efectivamente, la novela constituye uno de los productos culturales más dinámicos del siglo XIX, uno de los primeros que ingresa a los tradicionales poblados rurales y modifica sus relatos constitutivos. Sin duda, la novela popular de folletín articula en una misma trama, melodramática y conservadora, a los lectores de gran parte del mundo.

Otro ejemplo es “El judío errante en Cajamarca” de Amalia Puga, publicado en 1948, pero, seguramente, redactado mucho antes; en ese relato se narran tres apariciones con largos intervalos de tiempo del “hebreo maldito de las espeluznantes narraciones” (Puga 1948, 32), “siempre por Semana Santa, cuando las mentes se hallaban más exaltadas con la reconstrucción de la tragedia del Calvario” (26). El relato lo describe así, “(...) un hombre antipático; ni joven ni viejo; alto y delgado; cejijunto; de cabello y barba crecidos y descuidados; de aspecto patibulario; idéntico en todo a los sayones del ‘Prendimiento’” (25). Aquí se añaden fuentes visuales de una escena religiosa convencional que confluyen en la construcción del estereotipo cultural: relatos populares, novela moderna e imágenes pictóricas codificadas convergen. Sin embargo, el narrador posee ya una perspectiva nostálgica y distanciada de estas leyendas por el tiempo de la escritura, pero a la vez expresa diáfananamente cómo el lugar del otro peligroso ha sido ocupado por nuevas figuras:

si en la actualidad apareciera en Cajamarca un individuo de extraña catadura y dudosa procedencia, (...) su vista infundiría en las masas otro género de aprensiones, y las autoridades constituidas le vigilarían como a vago, indeseable, maleante o bolchevique, cuando más a nadie se le ocurriría confundirle con el Judío Errante, cuya personalidad ha pasado definitivamente en nuestros tiempos de luz y de progreso, o sea de prosa y positivismo, a la categoría de un mito (39).

La certidumbre del narrador sobre la cualidad de los tiempos modernos y del progreso material para disolver en el aire sus propios fantasmas, como el mito del judío errante, constituye un síntoma que ratifica la presencia de la supuesta ausencia.

Por otra parte, la presencia recurrente de la leyenda del judío errante en la prensa y las letras peruanas de la segunda mitad del siglo XIX no fue privativa de este país. Este personaje se convirtió en un referente cultural en toda el área iberoamericana, como lo prueban estas tres alusiones en novelas de la época en Brasil, México y Ecuador. En *Memorias de un sargento de milicias* (1854) de Manuel Antonio de Almeida, se caracteriza al personaje principal de esta manera: “Leonardo apenas se vio libre del adversario, quiso salir a la calle: sobre el infeliz pesaba desde niño una especie de Judío

Errante” (Almeida 1977, 136). No se dice más, pues se presupone la competencia cultural del lector, la maldición de vagar por siempre es moneda corriente entre los lectores brasileños de la época. Por su parte, en la novela *La Bola* (1887) del mexicano Emilio Rabasa, se encuentra esta mención al libro de Sue, “pasé un día más en el rancho, aunque sin humor bastante para agasajar a doña Sabina, ni para leer un solo capítulo del *Judío Errante*, que la señora pusiera bondadosamente a mi disposición” (Rabasa 1999, 75). La escena ocurre en una zona rural mexicana, en un poblado muy pequeño, pero, incluso allí, la novela de Sue es parte del archivo cultural local y de este modo aparece asociada a una lectora campesina que comparte su experiencia con el protagonista letrado que vive en un pueblo más grande. Finalmente, en *Memorias de un veterano de la independencia* (1891-1893) del ecuatoriano Carlos Rodolfo Tobar, se designa al sujeto colectivo envilecido, como

hombres brasas, hombres terremotos, hombres cráteres, propulsados por la mano que impulsa al Judío Errante, con fuerza ciega, fatal, misteriosa, para recorrer sin descanso todos los caminos de las pasiones hasta hacer al tenebroso abismo que excavan sus propios pies con la fatídica, poderosa, repugnante agitación (Tobar 1987, 134).

Aquí la mención conjuga determinismo con mal moral, se trata de un incontenible caminar por las pasiones más viles, que ilumina la doble dimensión semántica de “errar”.

Aunque hegemónico, el relato del judío errante, no fue el único en el espacio andino, hubo otros que pusieron de relieve la asociación del judío con la usura, la avaricia y la lujuria. En “Don Dimas de la Tijereta”¹⁷³, considerada la primera tradición cabal de Ricardo Palma, el motivo de la venta del alma al diablo se vincula con otro motivo, el engaño a los poderosos, la burla a los poderes sobrenaturales. Al final, la analogía entre las almas rechazadas del infierno por sus picardías en la tierra (Judas y Don Dimas de la Tijereta) solo sirve para intuir un dato clave del relato que se confirma con la alusión al cuerpo sin alma de los usureros: figura típica del archivo decimonónico, específicamente del imaginario antisemita. Bajo ella, la “nariz ciceroniana” de don Dimas, la calificación de “estampa de la herejía” y su amor por el dinero adquieren su verdadera dimensión... él es judío. Aunque el texto no lo afirma explícitamente, los lectores de la época no debieron tener problemas en la decodificación de la radical alteridad del personaje. En contraposición, la extensa crítica palmiana no ha identificado dicha variable (Velázquez Castro 2013, 276-278).

¹⁷³ Se publicó por primera vez en la *Revista de Buenos Aires* en 1864 y luego integró la primera serie de las *Tradiciones* en 1872.

Tampoco faltaron en el caso peruano, otras tradiciones que recogían antiguas acusaciones contra los judíos, como la de ritos sacrílegos. Aunque ambientadas en el siglo XVII, “La casa de Pilatos” (1868) de Ricardo Palma y “Tambo de Montero” (1875) de Clorinda Matto de Turner son ejemplos notables de la pervivencia de relatos orales entre los autores decimonónicos para confirmar la asociación intrínseca del mal con los judíos y del miedo extendido entre la sociedad por sus ritos religiosos anticristianos, como la supuesta flagelación de íconos que representaban a Cristo. El formato escrito de la tradición romántica alberga y reactiva los relatos orales y populares coloniales.

3.3.2.2. *Personajes judíos en novelas andinas: la obscenidad del sexo y el dinero*

En esta subsección se analizarán tres novelas andinas, donde el personaje judío desempeña un papel relevante en la trama. Se configura con marcas extremas de alteridad (extraño y peligroso), está asociado al poder del dinero, y a un saber mágico alquímico. Su conducta individual condensa el deseo sexual indiscriminado y las cumbres del mal moral que le posibilitan comunicación con los demonios. No obstante, hay interesantes matices y ambivalencias en esta configuración predominantemente negativa.

En la novela peruana de folletín *El padre Horán* del cuzqueño Narciso Aréstegui, el personaje Tadeo, cuyo nombre ya delataba su filiación cultural y étnica, desempeña un papel relevante en la compleja trama de la novela. Su primera aparición es constitutiva de la figura del judío: los padres de Angélica, la heroína, recurren por un préstamo a Tadeo, este les presta el dinero, pero con un interés oneroso. Así se expresa el nudo ejercicio de poder económico del judío, quien, en este motivo literario fundacional, aprovecha siempre la desesperación y pobreza de los otros para su propio beneficio.

La descripción física de Tadeo es inequívoca para marcar su alteridad eurodescendiente: “Tenía descubierto su velludo pecho; la barba sin afeitar (...) ojos verdes y hundidos, nariz roja con grandes ventanas, mejillas secas y plegadas, labios fruncidos, arrugada frente y gruesas cejas rubias (...)” (Aréstegui 1970, I: 105). Para un lector de la época, la descripción del rostro, principalmente de la nariz y de las cejas, apuntaba indudablemente a un judío. La novela no se limita a mostrar el accionar de Tadeo, sino que incorpora el juicio moral de la colectividad cuzqueña: “¡Qué tiranía! (...) ¡Cómo se aprovechan de las urgencias del pobre!” (...) “con razón se pudren estos hombres” (I: 106). El prestamista judío es un mal necesario, pues cumple una función en la economía local, pero carga con una condena moral sin atenuantes.

La ausencia de vínculos horizontales y comunicación paritaria con sus semejantes se ratifica por la forma en que vive este personaje. Tadeo tiene un criado de nombre Antolín, débil mental, y su casa está protegida por tres perros bravos. El judío vive rodeado de animales y un ser humano sin pleno uso de su razón y, sobre el cual ejerce una terrible tiranía, metonimia de su explotación financiera de la colectividad.

El narrador nos ofrece también una descripción del carácter y de la interioridad del prestamista: imprevisible en sus emociones, individualista y ávido de riquezas. Sin embargo, el dato clave es el misterio que encubre, el crimen que solo él conoce. De este modo, el judío aparece como un enigma, una materia que puede ser clasificada, valorada, pero sobre todo desvelada sin mucho esfuerzo por el lector. La novela ofrece pistas suficientes para que el lector ratifique lo que de antemano ya sabe: el judío es siempre un criminal.

Otro aspecto convencional de la representación asocia al judío con saberes mágicos, hechizos y conocimientos alquímicos. Esto se confirma en la novela cuzqueña, cuando el criado ingresa por primera vez al gabinete privado de su amo y allí encuentra que se guardan botellas con elixires variados. Además, hay una gran cantidad de pesos amarillos (monedas de oro). El criado, sin conciencia del valor de la riqueza, toma uno de esos discos dorados para hacerle un collar a uno de sus perros; en pleno siglo XIX solo un hombre privado de la razón puede considerar el oro con un valor de uso superior a su valor de cambio.

Posteriormente, el prestamista sale de la casa, pues debe acudir a una cita inexorable. En el trayecto, se encuentra con una mujer de nombre Carlota, quien lo emplaza con estas palabras: “¡Viejo infernal!...Entrégame a mi sobrina... Tú que la has muerto con tanta crueldad” (I: 115), la acusadora ataca físicamente al prestamista. Cuando este está a punto de sucumbir, pasa un grupo de personas y lo salva. Él es calificado como “caballero” por su riqueza y la agresora es juzgada como una “loca”. Aquí se observa un matiz positivo en la valoración del judío; dado que el dinero otorga decencia, él pertenece a un grupo distinguido, no es un mero ciudadano, es un “caballero”, palabra que evoca a los privilegios de la elite local: la ambivalencia del significante judío se expresa en su alta valoración social y su miserable conducta moral.

La mayoría que interviene en el conflicto descalifica a la acusadora; sin embargo, unas mujeres se compadecen de ella. Carlota se desahoga con ellas y repite la adjetivación: “Viejo infernal (...) se quedará sin castigo porque es rico y yo... ¡mujer y pobre!” (I: 120). Asociar al judío con el infierno consolida el estereotipo de su trato con

lo demoníaco. Asimismo, con agudeza el personaje Carlota suma a la clase social el género para remarcar la desigualdad. Una de las que escucha la acusación dice que sí cree lo narrado porque ese viejo “tiene una cara” (I: 123). Se atisba aquí a la fisiología, como base de la configuración racial, que ya comenzaba a ingresar en los circuitos culturales: el judío porta en su rostro su propia culpabilidad.

El narrador vuelve a aprovechar el accidentado desplazamiento por la ciudad del personaje para fijar otra característica significativa. Así, mientras camina por la plaza, se le acerca uno con adulaciones a pedirle un préstamo por alhajas en prenda, él no acepta; otro va por lo mismo, y solo obtiene un nuevo rechazo, este lanza el insulto que confirma al lector quién es este personaje: “¡Execrable judío!” (I: 125). En países con poco desarrollo capitalista, el judío dinamizaba la circulación del dinero, pero esa función social intrínsecamente provechosa era condenada moralmente por los beneficios que generaba al propio judío ya que la usura, desde la ética cristiana, era considerada como robo.

El narrador omnisciente explica el conflicto central de la subjetividad de Tadeo. Por un lado, está la avaricia, su pasión dominante ya que su afán de *poseer* no tenía límites; por el otro, las visiones del remordimiento, recuerdos que lo persiguen y acosan. No soportaba la soledad y el silencio porque “(...) volvía a turbarse su razón, su fantasía hallaba pábulo para atormentarle, y sus ojos veían la *sangre* y el *oro*, como dos verdugos que se levantaban contra él” (I: 127). El suyo es un cuerpo escindido; por ello, Tadeo quiere un encuentro con el padre Horán para que este puede devolverle tranquilidad a su alma.

En el largo camino de su casa a la Catedral, tiene un tercer encuentro. Se cruza con Angélica y queda perturbado por la belleza de la muchacha y la persigue intentando conversar con ella: “¿En qué barrio habitas, vida mía? (...) ¡Qué metal de voz! (...) devorando con la vista el suelo y flexible talle de Angélica (...) ¡Qué cuerpo!” (I: 126). Esta escena permite ratificar las acusaciones de Carlota y muestra su método de seducción de jóvenes pobres. El viejo judío también se distingue por su lujuria desbordada, por su afán de poseer los cuerpos femeninos jóvenes y bellos. En un momento en el que la representación del deseo sexual aparece enmascarada en una tupida retórica romántica, su mostración obscena permite la liberación de las fantasías prohibidas de los lectores. De este modo, el judío encarna abiertamente los deseos reprimidos de la colectividad por el sexo y el dinero.

En la celda del padre Horán y ante la presión de este, el judío confiesa plenamente sus dos crímenes: el robo del dinero de un amigo y el asesinato de una pobre y joven mujer que solamente buscaba casarse legítimamente con él.

El personaje Tadeo vive en *Calle-sucia*, nombre iterativo del espacio donde vive el prestamista. El estereotipo narrativo del judío prestamista respondía a una práctica social que se desarrollaba en las principales ciudades. Por ejemplo, el 2 de enero de 1845, cuando se publicaba la novela *El Judío Errante* en *El Comercio*, apareció en el mismo diario un aviso comercial que informaba a todos los que habían empeñado alhajas u otras especies que debían acudir por ellas o trasladarlas a otra casa de empeño, pues sino estas serían puestas en remate; el establecimiento en mención se ubicaba... en calle de Judíos, altos de Balega.

Toda novela de folletín se construye sobre simetrías y dicotomías, trayectorias narrativas paralelas y antagonismos morales, propios del modo melodramático. Al pérfido padre Horán se le opone el bondadoso fray Lucas. La víctima despojada por el judío es el portero; el primero padece de delirios y visiones; el segundo, de epilepsia. En ambos, los cuerpos están enfermos por la acción y el daño del mal respectivamente. Finalmente, así como Tadeo ha revelado ante Horán sus crímenes, el portero le ha contado su dolorosa historia de vida a Lucas.

Todo está listo para la anagnórisis principal en esta línea de la novela. Finalmente, ante fray Lucas y el portero Simeón, el judío reconoce su crimen y cuenta los detalles del engaño: él se apropió del dinero de su amigo y mintió sosteniendo que había sido robado. Este episodio de hace 34 años tuvo como consecuencia que Simeón desesperado envenenase a su familia y huyese. Cuando el actual portero se entera de los entretelones de su propia historia, se produce el reconocimiento de sí mismo y de Tadeo, pues ahora sí reconoce plenamente la calidad moral de su examigo. La transformación y la intensidad de sus sentimientos son codificados con palabras convencionales en la retórica de la novela de folletín: “la indignación, el furor se retrataban en las facciones del anciano. Sus ojos se tornaron rojos y un temblor convulsivo estremeció todo su cuerpo (...) la más encarnizada venganza se manifestaban en sus labios, en la terrible expresión de sus miradas de fuego” (I: 252). Aquí cabe sugerir la íntima conexión entre la víctima y el victimario, ambos padecen enfermedades que los conducen a perder la razón transitoriamente, sufren intensamente y su presente se encuentra atrapado por el terrible pasado. Indudablemente, el nombre de la víctima (Simeón) contiene ecos judaicos, acaso otro judío que cumple un papel inversamente especular al de Tadeo.

Por todo ello, el portero se venga y encierra a Tadeo en un calabozo en un extremo del convento. Allí es torturado verbalmente por Simeón, quien le reclama constantemente su accionar malvado y los daños causados; en un revelador diálogo este le recuerda al prisionero que su inclinación a la avaricia era una perversa pasión, que ya lo dominaba desde niño en el colegio (I: 261); el judío exhibe conductas derivadas de su condición, no del aprendizaje. Por otro lado, ante la fragilidad del Estado para imponer justicia y su incapacidad de reservarse el monopolio de la violencia, los castigos individuales, la privatización de la justicia parece legitimada, más sí se constituye como una tortura sobre el cuerpo del judío. Por otro lado, quedar encerrado en un calabozo de una vieja catedral constituye un tópico de la novela gótica del siglo XVIII que ya expiraba a mediados del XIX en Europa, pero que todavía iluminaba motivos literarios en la novela andina¹⁷⁴.

Pocos días después, Tadeo logra escapar de su cautiverio en el desorden de un levantamiento popular. Y se dirige a su casa, pues teme que sus riquezas estén en peligro. Finalmente, ocurre lo que la novela ha anticipado de diversas maneras:

vio entrar en su cuarto tres hombres de terribles miradas.

Atónito los contempló el avaro.

Una densa nube se extendía sobre su vista. La sangre no circulaba por sus venas, el hielo de la muerte ya corría por ellas.

Cada uno de los tres individuos llevaba un sombrero alón, y la parte inferior de la cara oculta con un mugriento pañuelo.

—¡La plata!...— dijo uno de ellos descubriendo un enorme cuchillo, cuya aguda punta apoyó en el pecho de don Tadeo (II: 101).

El judío lucha con fuerzas sobrehumanas para defender su tesoro y queda herido con varios cortes en el cuerpo y desangrándose; sin embargo, el dolor físico no es percibido por él. En cambio, cuando toma conciencia de la pérdida de su dinero, “deteniéndose junto a su caja abierta y vacía, sintió que se le destrozaba el corazón” (II: 104). El campo de sensibilidad del judío exhibe una diferencia radical con los otros hombres, su propio cuerpo y el extremo dolor físico importan menos que la pérdida de su oro.

En ese momento crucial, se configura el monstruo: “El rostro ensangrentado de don Tadeo estaba horrible. Sus cabellos también llenos de sangre, caían sobre su frente,

¹⁷⁴ Elton Honores Vásquez (2012) ha sido el primero en identificar tópicos y escenarios de la novela gótica en *El padre Horán*.

erizándose por instantes como cuerdas enceradas” (II: 105). La cabeza del judío remite a la medusa, en su rostro se exhibe el horror de su conducta moral, pero los lectores no pueden mirar sus ojos, pues verían en ellos su propio reflejo que no quieren aceptar.

Ante la constatación de su inevitable pérdida, el judío delira:

¡Sangre!... ¡roja! (...) ¡sí!... ¡qué horror! (...) ¡es mi sangre!... ¡la muerte!... ¡yo voy a morir!... (...) ¡Oh!... ¡qué veo!... ¡sí!... ¡Es ella!... ¡su sangre!... sí... ¡roja!... ¡mi mano está manchada con su sangre!... No: ¡no!... Yo la veo... Mercedes!... Simeón (...) Espectros... ¡se acercan! (...) (II: 105).

La muerte de Tadeo concluye con este recorrido vital que ha exhibido en la novela los principales estereotipos negativos de la construcción cultural del judío. Su final es violento y aterrador ya que sus propios remordimientos, como figuras espectrales, lo matan.

La Quena (1851) de la argentina Juana Manuela Gorriti fue publicada en la sección folletín de *El Comercio*¹⁷⁵. Posteriormente, con algunas adiciones y correcciones la escritora la incluyó en su libro *Sueños y realidades* (1865). En esta novela, el personaje judío juega un papel menor. En el cap. IX titulado “La redoma”, el oidor Ramírez, noble español que con engaños consiguió casarse con Rosa, visita una antigua vivienda situada en el Cercado de Lima. Él se halla oculto con un antifaz e ingresa con el dueño de la casa a un “laboratorio subterráneo”; este otro personaje “era un viejo de aspecto repugnante, y cuyo ojo de buitre, nariz encorvada y delgados labios revelaban la degenerada raza de Jacob” (Gorriti [1851] 2011, 77). En las narraciones y novelas andinas no hay judíos jóvenes, la vejez aparece como no solo como un rasgo físico, sino cultural, pues se trata de remarcar que es una antigua raza. La descripción del rostro (ojos, nariz y labios) constituye un tópico de identificación de la alteridad judaica en su propio cuerpo. Asimismo, la locación subterránea refuerza sus vínculos con lo misterioso, oscuro, demoníaco. La asociación del personaje judío con las profundidades, la falta de luz natural, el fuego y el mal cristiano son muy frecuentes en esta y en otras novelas.

El encuentro entre estos dos personajes tiene como objetivo la entrega de un brebaje que puede simular la muerte, un poderoso narcótico extraído de plantas de Yemen. Para un lector entrenado, la descripción física, la clasificación racial y los saberes mágico-químicos expresan abiertamente que estamos ante un judío. Yemen forma parte de la cartografía cultural de la época como un espacio exótico, orientalizado.

¹⁷⁵ Se publicó entre el 29 de enero de 1851 y el 4 de febrero del mismo año mediante seis entregas.

El español manifiesta su preocupación por los poderes del líquido color rubí, discute y amenaza de muerte al judío. Este replica: “¿mancharíais vuestras manos con la sangre de un judío?” (78). No se trata solo de la distancia social, sino de una brecha mayor, la sangre de un judío establece una diferencia cualitativa con la sangre de cualquier otro hombre: es una sangre impura de una raza degenerada, apreciación que ya anuncia el discurso científico-racial sobre el judío que será dominante desde fines del XIX

Aunque en la novela de Gorriti el judío es auxiliar indistinto del Mal y del Bien, lo que lo distingue es su saber alquímico, su capacidad de predecir el futuro y su asociación con lo infernal. Esta representación tiene resonancias medievales, pero también expresa concepciones raciales modernas; y valida el saber-poder del judío, principalmente en escenarios góticos.

Uno de los documentos más importantes de la construcción novelística del judío en el espacio andino es *El hombre de las ruinas. Leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*, (1869) del ecuatoriano Francisco Xavier Salazar Arboleda. En este caso, el protagonista central del texto narrativo es judío e incluso el título refiere a él con una ambigüedad semántica que la trama confirmará.

Se han escrito dos importantes ensayos sobre este relato: Flor María Rodríguez-Arenas (2011) e Iván Rodrigo Mendizábal (2013). Sin embargo, ninguno de los dos críticos menciona el carácter judío del personaje central que explica la dimensión ético-cristiana del texto. La primera sostiene que esta narración “enlaza tanto con la novela gótica inglesa del siglo XVIII, como con el cuento fantástico prevalente en la primera mitad del siglo XIX en Francia y Alemania, que tiene como base la relación entre la realidad y la interioridad del ser humano” (Rodríguez-Arenas 2011, 45). Adicionalmente, ella destaca como el desastre físico se convierte en un escenario moral y como las descripciones y el accionar del narrado enfrentan a lo ominoso, lo *unheimlich* (extraño inquietante), analizado por Freud (30). Por su parte, Rodrigo destaca que estamos ante una novela fantástica con elementos góticos que formaliza una alegoría de las dificultades de la constitución de la nación ecuatoriana.

En este texto, se narran las consecuencias de un terrible terremoto y la vida de los sobrevivientes. En medio del desastre general y la desgracia colectiva, el judío se distingue pues vive un drama particular. Desde las primeras líneas, este personaje es configurado físicamente: “un hombre de alba y escasa cabellera, rostro enjuto y requemado, ojos hundidos y boca entreabierto, vacía de dientes”. Esta descripción refiere a un hombre viejo y demacrado sin marcas étnicas; lo peculiar es que se encuentra

inmóvil, “como petrificado”, con la vista fija en un punto. Ante ello, el personaje-narrador demuestra empatía y quiere acercarse a compartir verbalmente con el anciano su pena, pero recibe un gesto hostil como única respuesta: “más al acercarme, arqueó la ceja, apretó los labios y me dirigió una mirada feroz, cosas que me hicieron desistir de tal propósito y seguir mi camino” (Salazar [1869] 1889, 4). Este pequeño episodio inscribe al personaje en una lógica fuera de la humanidad, actúa como una fiera; además ante una actitud compasiva, él responde con agresividad; por ello, está representado como un ser excluido por voluntad propia de la sociedad.

Un sacerdote le cuenta al personaje-narrador que ese misterioso viejo no se mueve de su refugio, las ruinas de su casa, salvo para ir a otras casas vecinas y buscar, mediante la remoción de escombros y adobes, no se sabe qué entre sus restos. Esta información excita la curiosidad del narrador y decide observarlo y espiarlo para conocer su secreto y seguir todos sus movimientos y acciones. El monstruo del pie ensangrentado aparece como algo incognoscible, una materia oscura que debe ser iluminada con la luz de la verdad.

El texto desvela el misterio, el anciano porta un papel con una lista de nombres que lee con avidez, mientras exclama que todos están muertos y se lamenta por su dinero perdido. Para el lector de la época, esto bastaba para comprender que estamos ante un prestamista, una de las figuras típicas que asumen los personajes judíos en las novelas de todo el mundo.

El viejo ingresa gateando por un techo a una casa derruida, él no camina, sino que se desplaza “como un perro”, la comparación no es inocente. Una vez dentro se indica que el olfato no lo ha engañado, pues encuentra un cadáver, nuevamente asistimos a un proceso de animalización. Lo que viene es extremo, pues si este personaje monstruoso pertenece al campo de lo no-humano, también puede actuar como caníbal¹⁷⁶. El cadáver porta un anillo en la mano derecha,

(...) no equivale a la suma que le presté, dijo desconsolado, pero al fin algo es algo, lo tomaré. Quiso sacarlo valiéndose de sus largas uñas; mas como no pudo conseguirlo, acomodó el dedo entre las (...) carcomidas muelas y después de ponerlas un buen rato en activo ejercicio, logró arrancarlo de la mano del muerto (12-13).

¹⁷⁶ Carlos Jáuregui recuerda que el canibalismo ritual, ligado al paganismo y a la herejía, fue desde fines del siglo XI “un cliché de la representación sexual y religiosa del mal”. Por ello, “durante la Edad Media, los judíos y las brujas fueron constantemente acusados de cometer sacrificios humanos y consumir ritualmente sangre, grasa o carne humana, especialmente de niños” (Jáuregui 2008, 57).

La fórmula “largas uñas” no solo posee una referencia literal, sino es signo de la codicia y la rapacidad de los judíos. Sin duda, desgarrar la carne con carcomidas muelas simula el acto caníbal: el mensaje es inequívoco, la codicia deshumaniza y lo convierte en enemigo físico de todo hombre. El cuerpo muerto no merece mayor respeto para el judío, es solo un obstáculo para obtener su objeto de deseo. Es evidente y conocido que en el personaje judío Shylock de *The Merchant of Venice*, la usura se equipara metafóricamente con el canibalismo; aquí en este texto narrativo ecuatoriano decimonónico, el roer un hueso humano es consecuencia de la desmedida codicia del judío: metonímicamente el dedo representa al cuerpo, así como el anillo al dinero, pero se trata de un deseo voraz que no tiene consumación. Ya no hay metáfora, el acto real se ha superpuesto a todo símbolo o imagen metafórica.

Rodríguez-Arenas sostiene que el modo de representación de esta novela realiza “un avance del realismo descarnado a un comienzo de naturalismo abierto; situación que indica una voluntad de romper los moldes y las convenciones de la literatura tradicional” (Rodríguez-Arenas 2011, 44). Sin duda, hay escenas de un realismo sobrecogedor, pero también digresiones morales y valoraciones del narrador que la filian con formas tradicionales narrativas a medio camino entre el sermón religioso y el archivo narrativo gótico.

En el texto, la completa deshumanización del anciano misterioso se manifiesta en su disputa por un cadáver con otros animales, un perro hambriento y un ave carroñera. El viejo pelea contra ellos como una fiera: si los animales desean devorar los restos, el judío pugna por rebuscar en los bolsillos del cadáver.

se arrojó sobre el cuerpo como un lobo acosado del hambre, y se dio a buscarle los bolsillos de pecho con la una mano, tapándose con la otra las narices. El perro enfurecido con la osadía del viejo gruñó, mostrándole los afilados dientes, y mientras duró la rebusca no se cansaba de morderle reiteradas veces el brazo (...) sin que su dueño le retirase ni un instante, haciendo tanto caso de ello como de las heridas que a porfía le hacían con los fuertes picos los cuervos que revolaban sobre su cabeza (Salazar [1869] 1889, 14).

Como ya ocurrió en las páginas de *El padre Horán*, esta descripción coloca el énfasis en la supremacía del deseo por la riqueza sobre el intenso dolor físico. El cuerpo del judío no es un cuerpo sensible, salvo al dinero. El narrador no puede dejar de reflexionar sobre la terrible escena que ocurre para colmo en un espacio de ruinas y en un tiempo ya próximo a la “tenebrosa noche”, remarcando su carácter “lúgubre e infernal”. El viejo obtuvo algunos “billetes de banco”, pero quedó con la mano despedazada, “los contó una y otra vez hasta que medio balbuciente dijo en voz desmayada: hay algo más

de lo que me debía: pase por la curación de las mordeduras y heridas que por su causa he recibido” (15): algo de humor permite distender la terrible situación.

Posteriormente, se introduce un nuevo personaje en la narración, un niño mendigo ciego que toca un rondador (instrumento de viento andino), quien canta para el judío, pero este se niega a entregarle una moneda como limosna. El niño, blanco y rubio, actúa como un símbolo de la pureza angelical y como un mediador con la divinidad cristiana. Este niño le desea felicidad al anciano y profetiza “no pongáis vuestro corazón en los tesoros que son carcomidos por el orín o arrebatados por los ladrones” (23).

El judío dialoga con un clérigo cristiano y luego con el Príncipe de las Tinieblas; no obstante, ni las recompensas a la virtud cristiana ni el miedo al poder diabólico logran cambiarlo. Él permanece más allá del bien o del mal, dominado por un solo deseo, la posesión de su oro. Sabe que esto lo va a condenar, pero no puede sobreponerse a su pasión, “despegar mis afectos del oro que con tanto trabajo he adquirido, sería para mí tan doloroso, como arrancarme del pecho a pedazos el corazón” (30). Nótese la semejanza en las imágenes y en el fraseo con lo ocurrido con el personaje Tadeo en la novela *El Padre Horán*: se trata de una pasión enfermiza que termina feminizando a ambos judíos.

Hay un largo monólogo del personaje en el que este medita sobre su destino y sus pasiones de una manera franca y brutal. La voluntad del viejo se expresa abiertamente para someterse incondicionalmente al poder de la riqueza y remarca, mediante una serie de preguntas retóricas, como la ambición de riqueza es lo que mueve al mundo. Esta escena gana en dramatismo porque el personaje vacila y evalúa otra conducta dado que ya está al final de su vida,

(...) estos huesos, estos nervios, esta piel que forman mi cuerpo, están al reducirse a polvo, y mis riquezas van a pasar a manos de cualquiera que las halle. ¿Por qué, pues, no he de despedirme de ellas antes de mi último instante, si a costa de tan pequeño sacrificio me puedo liberrar de la desdicha eterna que espera más allá de la tumba? (30).

Las dicotomías del lenguaje católico (salvación/castigo) y las imágenes convencionales del infierno como “desdicha eterna” no bastan para cambiar su naturaleza humana: la configuración esencialista del judío se muestra en todo su poder. Finalmente, pese a sus vacilaciones, concluye que no puede separarse afectivamente del oro. Nótese la dimensión sentimental del apego, no es una elección racional, hay una íntima comunión entre el oro y el campo afectivo del judío; por ello, separarlo de él implica la muerte.

El narrador abandona el pueblo derruido y días después recibe una misiva del clérigo, que le narra el final del siniestro personaje.

(...) hallé al anciano de las ruinas atado de pies y manos con fuertes ligaduras, (...) Algunos bandidos guiados por un antiguo indígena que había enterrado el dinero de su amo por mandato de éste y a su presencia, le habían robado el tesoro escondido (...) Al ver al infeliz en tan deplorable estado me apresuré a desatarlo, y habiéndole dirigido la palabra conocí que estaba loco. (...) El niño ciego a quien, según me informasteis, negó una limosna, es el que con esmerada solicitud le busca todos los días para partir con él el pan que recibe por caridad de los habitantes de estas comarcas (32).

Para el judío, perder su tesoro implica perder la razón; en su locura, él entierra piedrecillas imaginando que son parte de su bien perdido. Que el niño a quien negó ayuda sea el único que comparte alimento con él, resalta la victoria moral de la compasión sobre el egoísmo, de la riqueza espiritual sobre la riqueza material, es decir, el triunfo del cristianismo sobre el individualismo extremo. Por último, las acusaciones populares del antisemitismo incluían, entre otras, el secuestro y muerte de niños; que sea uno de ellos el que lo alivie y alimente constituye una ironía moral altamente ejemplificadora para los lectores.

Cabe notar que el niño caritativo blanco y rubio representa metonímicamente la fantasía de la comunidad occidentalizada en la que el judío podría por sus rasgos étnicos fusionarse, pero de la cual está excluido por su índole moral. En contraposición, el indígena ladrón que se apodera del tesoro alude a esa mayoría social de la comunidad ecuatoriana que se diferencia del judío por sus rasgos étnicos, pero que comparte con él su mal moral. Desde esta línea de interpretación, el devenir narrativo del judío posibilita, mediante el desplazamiento (en términos freudianos), una lectura de las fantasías y los miedos identitarios de la propia comunidad ecuatoriana.

Finalmente, el clérigo relata que “El infeliz anciano ha fallecido repentinamente. Su cadáver con los ojos abiertos y los puños cerrados, ha sido encontrado sobre los escombros de su casa.” (32). Este trágico final y la postura de su cuerpo revelan la actitud hostil y la no-reconciliación del judío ni con su comunidad ni con la divinidad.

La novela peruana y la ecuatoriana narran de forma casi idéntica el mayor castigo al codicioso judío prestamista: el robo de sus tesoros. Este despojo solo puede conducirlos a la locura, el delirio, y luego a la muerte. Sin su dinero, ellos dejan de existir. Mediante esta sanción narrativa no solo quedan excluidos de toda comunidad social imaginada por los textos, sino que se ratifica su identidad social basada en la posesión de riquezas.

En otras novelas de la región andina, las figuraciones de los personajes judíos siguen las grandes líneas que ya hemos analizado. En *Blanca Sol* (1889) de Mercedes Cabello, una escena se desarrolla en la casa del prestamista: “El agiotista era un judío inglés de complexión robusta y aire simpático, a pesar de sus cincuenta años. Miró a la

señora Rubio con ojos codiciosos (...) Blanca sonrió con gracia y coquetería y el sectorio de Israel, tomole la mano y la llevó a sus labios” (Cabello 2004, 175). En este caso el judío no solo codicia las joyas empeñadas, sino el cuerpo de la mujer. Ella que pide el favor de la devolución temporal de las joyas prestadas debe soportar las licencias del judío: “los galanteos de un prestamista, que además había osado tomarle el brazo y oprimírselo, como si tratara con una mozuela de tres al cuarto” (176). La indignación del personaje se explica por su mirada aristocrática que instala al prestamista en una escala social inferior (la del mundo laboral) y que no acepta ser tratada como una mujer de un grupo social inferior al suyo.

A diferencia de la novela mexicana o colombiana del periodo que tiene heroínas vinculadas al campo étnico y cultural de lo judío —como lo demuestra *La hija del judío* (1848-1849) de Justo Sierra o *María* (1867) de Jorge Isaacs— la novela peruana o ecuatoriana solamente diseñó personajes judíos masculinos. Sommer plantea respecto de *María* que la acción de la protagonista se puede incluir dentro de “barbarity of uncontrolled femaleness”, una sensualidad judía heredada que se confronta con su aprendida heroicidad virginal cristiana y que hace estallar su cuerpo en epilepsias histéricas hasta la muerte de la protagonista (Sommer 1991, 193-199).

En el caso de los cuerpos masculinos judíos de la novela andina, la relación agónica se formaliza entre su descontrolado deseo por el dinero y su culpa por las consecuencias de su conducta social. Lo que anuda la trama de *María* con las novelas analizadas es la centralidad de la pérdida, del despojamiento del bien más valioso para el judío¹⁷⁷. Así como la conducta de Efraín es responsable de la pérdida de María; Tadeo y el hombre de las ruinas son responsables por sus acciones del robo de sus tesoros. Sin objeto de deseo, los personajes judíos masculinos mueren o quedan petrificados por la nostalgia.

La representación del judío en las novelas andinas se inscribe en una compleja red internacional que desde la novela de folletín moviliza y articula leyendas cristianas populares, tópicos de la novela gótica y prácticas tradicionales antisemitas que se conservaban desde la Colonia y tenían orígenes medievales: otro ejemplo de articulación

¹⁷⁷ Del personaje masculino Efraín, Sommer destaca su perspectiva retrospectiva y nostálgica por la pérdida incommensurable de su amada y su falta de fuerza pasional que la hubiese podido salvar. Lo que no observa la crítica es que estamos también ante un relato análogo de “robo al judío”, María, el tesoro, es sustraída por la dinámica social y por el propio accionar de Efraín. El motivo narrativo más frecuente del judío masculino en la región andina se reformula con otros actores y objetos de deseo, pero mantiene la misma estructura.

conflictiva de una no-contemporaneidad simultánea. Además, en la mayoría de textos, este personaje adquiere una concreción típica: varón, viejo, prestamista, usurero, avaro, demoniaco, poseedor de saberes alquímicos y lujurioso; asociado al Mal, roba y asesina e interactúa con el demonio en algunas ocasiones. Sin embargo, también opera como un significante vacío que puede ser ocupado con las formas extremas de la alteridad: extranjero, caníbal, loco. En el cuerpo social cohesionado por valores cristianos, los judíos aparecen como intrusos, seres poderosos, pero sin función socialmente reproductiva. Ellos actúan como figuras del mal que fascinan y espantan, pero sus cuerpos deben ser derrotados, descifrados mediante preguntas y, a veces, torturados. Este proceso culmina con el motivo del robo del tesoro del judío y su posterior muerte por no soportar la disociación afectiva con su riqueza; de este modo, la expulsión simbólica se realiza empleando contra ellos una violencia especular. Que sea una terrible muerte lo que las novelas ofrecen a los judíos revela la profunda represión de los deseos sexuales y económicos del sujeto colectivo andino, ya que los judíos encarnan obscenamente cuerpos afectados sensiblemente por el oro y el sexo. Finalmente, estos personajes judíos, a pesar de su comprensión de la modernidad capitalista, son representados como figuras transhistóricas regidas por su ser y no por su devenir.

Consideraciones finales

1. Las novelas de la región andina (1840-1905) fueron mediadoras entre un novedoso formato narrativo internacional y sus sociedades tradicionales. Esto provocó un conflicto entre la novela, primera mercancía cultural regida por la lógica del mercado, y sociedades, organizadas por una cultura predominantemente oral y con gran presencia de narraciones religiosas. Los novelistas y los críticos andinos enfrentaron esta tensión mediante una apropiación y reconversión de la imaginación melodramática, un singular modelo de mimesis con borramientos sociales y alta valoración del *decorum*, y una conservación de funciones morales-cristianas en la comunicación novelística. Los efectos de la lectura en la creación de subjetividades inéditas, y la representación de las dinámicas de los cuerpos en las esferas de la sexualidad y el poder constituyen multitemporalidades en el tiempo de la novela y en el tiempo de la lectura en ciudades, con alta población indígena y minorías alfabetizadas.
2. El campo novelístico andino está influenciado por instituciones del pasado que se articulan con experiencias y expectativas novedosas, con densidades diferentes, pliegues y tensiones, dinámicas centrípetas y centrífugas, fronteras porosas y móviles. En este campo de fuerzas, la movilidad de los escritores, la ampliación del espacio público y la democratización de la experiencia de la lectura por la expansión de la prensa jugaron un papel decisivo en la consolidación de la novela. Lima es la ciudad más integrada al circuito internacional de las novelas de folletín, y la que posee la mayor producción propia de novelas del periodo. Por otro lado, Ecuador y Bolivia poseían estructuras más descentralizadas. Así se observa inicialmente una preponderancia de Sucre con alguna participación de La Paz y Potosí, pero ya desde el último cuarto del siglo, La Paz domina el panorama novelístico; por su parte, en Ecuador, aunque Cuenca tuvo alguna presencia inicial, Quito fue el centro más relevante de producción novelística, aunque empezó a ser retado por Guayaquil desde las dos últimas décadas del siglo XIX.
3. El *Flos Sanctorum*, el Año Cristiano, el Cotidiano y otros textos narrativos religiosos semejantes constituyeron un archivo de relatos, trayectorias morales e imaginarios sociales que influyeron en diverso grado en la estructura narrativa

(pecado-expiación-redención), en los paralelismos antagónicos y en la ideología cristiana de varias novelas de la región andina. La idealización del héroe-mártir, el sentido moral-católico de claro contenido pedagógico, la exaltación de la virginidad femenina y la búsqueda de la trascendencia confirman tal influencia. Sin embargo, también hay disidencias y una gradual divergencia que se va acentuando conforme las novelas andinas trazan nuevas intertextualidades con el sistema literario mundial.

4. El debate sobre la novela en la región andina implicó un inicial ataque religioso-moral contra las novelas de folletín extranjeras por su poder biotecnológico, la modelación que ejercían sobre las conductas de las lectoras; después se enfatizó el valor de una novela nacional (costumbrista o histórica), que se consideraba un índice de civilización. A pesar de su importancia fundacional, la novela de folletín se convirtió, finalmente, en una forma simbólica depreciada y asociada a lo femenino y a la cultura popular. Por último, el debate internacional sobre el naturalismo durante las últimas décadas del siglo XIX adquirió diversas intensidades en la región andina y permitió socavar el control del imaginario religioso-moral y repensar las tareas de la novela en sociedades con diferentes temporalidades de modernización, pero todas articuladas sincrónicamente con los dilemas y prácticas de la producción novelística contemporánea.
5. Las principales poéticas de los novelistas andinos estuvieron marcadas por el eclecticismo y la vacilación terminológica; no obstante, en todo el periodo hay dos concentraciones estéticas que se pueden diferenciar. Las poéticas románticas representan un mundo idealizado, una explícita pedagogía moral y la legitimidad de la verdad histórica o social mediante la figura del espejo o la representación especular; y las poéticas realistas y naturalistas, regidas por el lenguaje médico-científico, los códigos de la verdad fotográfica, la descalificación como mero entretenimiento de la imaginación romántica y una pedagogía moral orientada al conjunto social. Quienes reflexionaron con mayor profundidad y originalidad sobre la novela y las tensiones entre *imitatio* y *decorum* fueron Juan Montalvo y Mercedes Cabello.
6. El diario militar de José Santos Vargas y las memorias de viaje de Juan de Arona ratifican la porosidad entre las narraciones autobiográficas y la novela andina en la construcción de una subjetividad que se temporaliza en un relato de vida. Esta interconexión se manifiesta en el lugar de enunciación del narrador que funciona

como mediador, un traductor entre lenguas, lugares y culturas; la precariedad de una subjetividad siempre amenazada o por una tradicional cosmovisión organicista de carácter religioso o por las dificultades de individuación y de saber en el mundo moderno; estrategias discursivas de construcción de la alteridad indígena, oriental u occidental en relatos con identidades frágiles y desigualdades permanentes; el archivo cultural occidental y el orientalismo, como fuentes de autoridad y legitimación de un saber-poder del narrador para interpretar su propio relato; y la presencia del espacio cultural del indígena y sus lenguas, como un desafío cuyo ocultamiento solo acrecienta su presencia.

7. En los marcos del horizonte romántico, se consolidan dos formatos narrativos breves: leyendas y tradiciones, que poseyeron gran influencia sobre las formas y tareas que asumió la novela en la región andina. Las leyendas románticas constituyen una versión de la historia en códigos melodramáticos; formalizan las tensiones entre dos culturas (mundo representado andino y forma discursiva occidental); emplean voces de la cultura quechua y sus explicaciones míticas y maravillosas; en paralelo, la novela andina enfrentó estos mismos dilemas. Por su parte, las tradiciones románticas, al igual que las novelas, convierten la historia y sus grandes acontecimientos (Conquista e Independencia) en episodios menores y privados; reconfiguran la oralidad popular; poseen una extensa intertextualidad con otras fuentes escritas, y emplean gradualmente la fuerza de la ficción para imaginar nuevas relaciones sociales. Por último, la pérdida de relevancia de los elementos pedagógico-morales tanto en la narrativa breve como en la novela fue un largo proceso que culminó en una nueva comprensión de la potencia y autonomía de la ficción, que se fue distanciando de la verdad histórica y de la voluntad pedagógica, pero no de las políticas morales. Sin embargo, a diferencia de la narrativa breve, la dimensión verbal-retórica de las novelas fue menos elaborada estéticamente.
8. Las novelas ratifican el imperio de la nueva forma de leer que presupone una potencial identificación entre el lector y el personaje, una relación especular afectiva intensa, definida por la simpatía, un sentir con el otro. Este proceso se expresa mediante frecuentes actos de lectura representados al interior de la trama. Así se construyen nuevas subjetividades desde dos grandes modelos: la lectura sentimental y la lectura patriótica, que articulan lo femenino y lo masculino, lo privado y lo público. La lectura sentimental ofrece una enciclopedia de pasiones

a los cuerpos lectores para modelar su sensibilidad y su conducta social. En la lectura patriótica ya no se trata de leer novelas, sino proclamas, periódicos, libros de historia. Esta forma de leer inflama el conocimiento de sí mismo o de la patria, transforma drásticamente al personaje-lector y lo compele a ser agente histórico de su tiempo. En el mundo representado, la lectura femenina de las cartas amorosas y las novelas transforma la política sentimental; la lectura masculina de libros históricos transforma los sentimientos políticos. A pesar de estas diferencias, en ambas operaciones subyace la confianza en el poder de la escritura como biotecnología y el carácter moldeable de todos los lectores, dentro y fuera de la textualidad novelística.

9. En países con una mayoría indígena analfabeta, la representación de los iletrados en las novelas es un prisma clave que ratifica las políticas lingüísticas de los criollos. Así, las lenguas indígenas son fantasmales, y el indio aparece en figuras sin voz, como sordomudo o limitado racionalmente, y, siempre, en relaciones serviles respecto de los héroes criollos o mestizos. Los espectros acústicos de la población indígena (voz, gritos, alaridos, cantos y música) cargan con valoraciones deshumanizadoras y sospechas de mal moral; pero estas sonoridades descontroladas fascinan y espantan al héroe criollo, cuyo propio cuerpo queda afectado ante ellas. Por otro lado, la fuerza de la oralidad de las culturas afrodescendientes es subordinada y vencida por la codificada oralidad (elocuencia) criolla.
10. A diferencia del Perú, en Ecuador y Bolivia se escribieron dos novelas históricas en códigos de *bildungsroman*, que narran la formación de un héroe masculino, testigo y actor en las guerras de independencia. En ellas se acentúa el carácter patriótico de ciudades andinas, Quito y Cochabamba, y su participación en las primeras Juntas americanas. Tanto el protagonista criollo en la novela de *Relación de un veterano...* de Tobar como el mestizo en *Juan de la Rosa* de Aguirre quieren diferenciarse radicalmente de indios y negros, y buscan desvalorizar la actuación de esos grupos sociales en dichas guerras. De este modo, la hegemonía política del tiempo de la escritura de estas ficciones se legitimaba con narraciones sesgadas del pasado fundacional.
11. Las novelas andinas son relatos de amor, muchas veces, fundados en la disyunción entre la libertad amorosa y el matrimonio. A diferencia de las novelas europeas, el adulterio muy rara vez se realiza, pero ronda como uno de los límites del archivo

de la imaginación novelística. El matrimonio se configura, principalmente, como una institución religiosa asociada a la legitimidad y decencia, una forma de regular la sexualidad y sublimarla en códigos maternales. Gradualmente, la *imitatio* de escenas sexuales se sobrepone al *decorum* del control del imaginario y el sexo aparece representado en las novelas, principalmente en las liberales y anticlericales ecuatorianas.

12. En las novelas andinas, el tema del incesto adquiere relevancia; los actores involucrados son casi siempre seres marginales y hay siempre una trasgresión originaria (adulterio, violación, explotación social) que lo posibilita. En estas novelas, el motivo del potencial incesto entre hermanos funciona como un dispositivo narrativo que paraliza el deseo del encuentro sexual (*El mulato Plácido*, *Cumandá*, *Aves sin nido*). Bajo la amenaza de grave pecado religioso subyacen otras funciones: fascinación erótica por los cuerpos semejantes, apertura o bloqueo a las políticas del mestizaje. Estas historias de amor se tornan imposibles porque congelan las pasiones; la revelación del incesto antecede y origina, en varios casos, desenlaces abruptos y melodramáticos, propios de la economía narrativa de la novela de folletín. La precariedad de la filiación y la incertidumbre sobre los padres son marcas de la novela andina.
13. El cura violador es un personaje central de la novela andina, expresa el dominio sexual de la Iglesia sobre los cuerpos de las mujeres jóvenes. En *Aves sin nido*, la ideología de la novela promueve las políticas de mestizaje con énfasis en la mujer como vía hacia una comunidad nacional que termina integrando, pero también, gradualmente, disolviendo la herencia india. La violación de la mujer india se construye como ese motor invisible que pone en marcha la acción narrativa y sus políticas culturales nacionales. En contraposición, el proyecto narrativo de Alcides Arguedas (*Wuata-Wuara*) mira con repugnancia el mestizaje y su producto: el cholo. La violación es el punto climático de esta narración boliviana, y aunque formaliza el deseo sexual irrefrenable por el cuerpo de la mujer india, no hay conjunción pues los criollos y los indios no son solo sujetos culturales antagónicos, sino excluyentes. Mientras que en Clorinda Matto, la violación fecunda; en Arguedas, solo puede conducir a la muerte.
14. Las novelas andinas de entresiglos representaron el saber-poder de la ciencia médica y de las tecnologías modernas permeados por otros discursos tradicionales (creencias mágico-populares) o paracientíficos (espiritismo). Es infrecuente una

exaltación ciega de la nueva autoridad de la ciencia, pues predomina una desconfianza ante las instituciones que administran el cuerpo, la vida y la razón (hospitales, hospicios y manicomios). A pesar de los códigos naturalistas y su perspectiva de observación, se observa una resistencia al dominio del nuevo saber-poder, que exhibe la vulnerabilidad del hombre.

15. El metarelato de la degeneración impregnó las novelas andinas mediante la presencia y trayectoria de cuerpos enfermos y vidas degradadas, estas fueron explicadas mediante el determinismo del positivismo, la retórica del higienismo y los códigos del naturalismo. La mujer enferma constituye un *topos* retórico y un tropo del enigma que se articula con el amor y la sexualidad por medio de las figuras del cuerpo tísico y el cuerpo histérico. En la trama de las novelas andinas, la prostitución aparece como la última estación de personajes femeninos trasgresores y degenerados: la mujer que actúa y elige sus parejas sexuales fuera de los vínculos matrimoniales se convierte en una mujer pública. Adicionalmente, la sanción moral y religiosa se correlaciona con el campo semántico de la suciedad, como marca moral y, así la prostituta se convierte en antagonista de las políticas del higienismo. Nuevamente, la no-contemporaneidad simultánea que anuda singularmente descalificaciones morales tradicionales con experiencias científicas modernas de control y limpieza de los cuerpos en el espacio público. Por otra parte, el relato de la degeneración también se encuentra en la representación del colectivo indígena, específicamente, el grupo aymara en la novela boliviana *Wuata-Wuara*. Se resalta la postración absoluta de los indígenas del presente por una combinación de raza, herencia y relaciones sociales de dominio; en cambio, se elogia sus logros culturales del pasado.
16. En la representación de la figura del judío en el Perú y Ecuador decimonónicos convergen tiempos heterogéneos: leyendas religioso-cristianas, relatos orales antisemitas de origen colonial y la difusión internacional de la novela de folletín *El Judío Errante* y sus estructuras melodramáticas. El judío, personaje masculino, aparece asociado a la ciencia, al dinero y al sexo, así condensa fantasías típicas de la modernidad capitalista. Además, su avaricia económica y su deseo sexual desbordado lo instalan en el orden del pecado católico y lo deshumanizan; adicionalmente, constituye un significante vacío de la extrema alteridad (loco, caníbal, monstruo). Por otra parte, es feminizado por su campo afectivo intenso y frágil, y la trama narrativa por medio de antagonismo morales melodramáticos lo

sanciona violentamente con la exclusión de la comunidad, después de despojarlo de su tesoro.

Bibliografía

- Acosta de Samper, Soledad. 2006. *Novelas y cuadros de la vida Sur-Americana por la señora Soledad Acosta de Samper*. Buenos Aires: Stock Cero.
- Aguirre, Nataniel. 2005. *Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la Independencia*. Prólogo, cronología y bibliografía de Alba María Paz Soldán. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- , 2010. *Juan de la Rosa. El último soldado de la independencia*. Edición e introducción de Gustavo V. García. La Paz: Plural Editores.
- Allot, Miriam. 1966. *Los novelistas y la novela*. Barcelona: Seix Barral.
- Almeida, Manuel Antonio de. [1854] 1977. *Memorias de un sargento de milicias*. Prólogo y notas de Antonio Cándido. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Amézaga, Carlos Germán. 1888a. "Emilio Zola". *El Perú Ilustrado*, 52, 5 de mayo, 7.
- , 1888b. "Emilio Zola". En *El Perú Ilustrado*, 58, 16 de junio, 94.
- Andrade, Jorge O. 2007. "Entre la santidad y la prostitución: la mujer en la novela ecuatoriana en el cruce de los siglos XIX y XX". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 28: 35-45.
- Andrade, Roberto. 1900. *Pacho Villamar*. Guayaquil: Imprenta de la Concordia.
- Angulo, Toribio Ricardo. 1899. "El alcoholismo (estudio sociológico y jurídico)". En *El Ateneo de Lima*, 1, noviembre de 1899, 475-528.
- Anzoátegui, Lindaura. 1891a. *La madre: leyenda*. Potosí: Imprenta de El Tiempo.
- , 1891b. *Una mujer nerviosa: leyenda*. Potosí: Imprenta de El Tiempo.
- , 1893. *¡Cuidado con los celos!* Potosí: Imprenta de El Tiempo.
- "Apuntes para un folletín". 1848. *El Comercio*, 1508, 1524.
- Aréstegui, Narciso. [1848] 1970. *El padre Horán*. Lima: Editorial Universo.
- , [1872] 1958. *El ángel salvador*. Prólogo de Juan de Arona. Cuzco: Festival del libro cuzqueño.
- Arguedas, Alcides. 1996. *Raza de bronce. Wuata Wuara*. Edición crítica de Antonio Lorente Medina. París: Colección Archivos.
- Ayllón, Arturo. 1888a. "Emilio Zola". En *El Perú Ilustrado*, 56, 2 de junio, 55-56.
- , 1888b. "Emilio Zola". En *El Perú Ilustrado*, 61, 7 de julio, 136-137.
- , 1888c. "Otro realista". En *El Perú Ilustrado*, 69, 1 de setiembre, 290.

- Bajtín, Mijaíl. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Editorial Taurus.
- Ballivian, José. 2016. *Borradores de una novela histórica*. En Juan Pablo Soto, edit., *Ficcionalización de Bolivia. La novela/leyenda del siglo diez i nueve 1847-1896*, tomo I: 121-169. Cochabamba: s/e.
- Batticuore, Graciela. 1998. "Las lectoras y las novelas". *Boletín IRA*, 25: 469-474.
- , 2005. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritoras en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa.
- Bernard, Claude. 1865. *An introduction to the Study of Experimental Medicine*. U. S. A: Schuman. Edición Kindle.
- Berrizbeitia, Josefina. 1998. "La degeneración: Un entramado retórico en la novela de fin de siglo". *Estudios*, 12: 237-250.
- Bilbao, Manuel. 2012. *El pirata del Guayas*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.
- Blanco, José María. 1974. *Diario del viaje del Presidente Orbegoso al sur del Perú*. Editorial, prólogo y notas de Félix Denegri Luna. Lima: PUCP. Instituto Riva-Agüero.
- Bloch, Ernst. 1980. "Discussing expressionism" En Frederic Jameson, edit., *Aesthetics and Politics*: 16-27. London: Verso.
- , 1991. *Heritage of Our Times*. Trad. Neville Plaice, Stephen Plaice. UK: Polity Press. Edición Kindle.
- Brooks, Peter. 1995. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press.
- Brunori, Vittorio. 1980. *Sueños y mitos de la literatura de masas. Análisis crítico de la novela popular*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Caballero Rojas, Manuel María. [1864] 2016. *La isla*. En Juan Pablo Soto, edit., *Ficcionalización de Bolivia. La novela/leyenda del siglo diez i nueve 1847-1896*, tomo I: 421-462. Cochabamba: s/e.
- Cabello de Carbonera, Mercedes. 1877 "Meditaciones literarias". En *El Correo del Perú*, 15, 15 de abril, 115-116.
- , 1887a. "La novela naturalista". En *El Correo de París*, julio, 179-180.
- , 1887b. "La novela realista". En *La Revista Social*, 106, 28 de julio, 211-213.
- , [1889] 2004. *Blanca Sol. (Novela social)*. Edición, introducción y notas de María Cristina Arambel-Guiñazú. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- , 1889. *Las consecuencias*. Lima: Torres Aguirre.

- , 1892. *El conspirador*. Lima: F. Sequi y Cía. Editores.
- , [1892] 1991. *La novela moderna. Estudio filosófico*. En Klahn y Wilfrido H. Corral, comp., *Los novelistas como críticos*: 88-110. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cambaceres, Eugenio. [1883] 1991. “Dos palabras del autor”. En Klahn y Wilfredo H. Corral. *Los novelistas como críticos*, tomo I: 79-83. México: Fondo de Cultura Económica.
- Campbell, Margaret V. 1959. “The ‘Tradiciones Cuzqueñas’ of Clorinda Matto de Turner”. *Hispania*, 4: 492-497.
- “Canto bíblico”. 1873. En *La Butifarra*, 4, s.p.
- Cárdenas, Mónica. 2015. “Escribiendo la ciudad decimonónica. Lima y el proyecto de integración americana en *Teresa la limeña* de Soledad Acosta de Samper”. Mimeo inédito.
- Carilla, Emilio. 1958. *El romanticismo en la América hispánica*. Madrid: Gredos.
- Carrasco, Patricia G. 2011. “Hagiografía e invención en *Plácido* (1871), novela de Francisco Campos”. *Kipus*, 29: 49-66.
- Carrillo, Enrique A. [Cabotín]. [1905] 1959. *Cartas de una turista*. Lima: Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura.
- Casós, Fernando. 1874a. *Romances históricos del Perú, 1848-1873. Los amigos de Elena. Diez años antes*. París: Poissy.
- , 1874b. *Romance contemporáneo sobre el Perú (1867). ¡¡Los hombres de bien!! El becerro de oro*. París: Poissy.
- Castillo Rojas, Alma Yolanda. 1989. “Figuras, temas y motivos”. *Escritos*, 5: 59-73.
- Centurión Vallejo, Héctor. 1954. *Esclavitud y manumisión de negros en Trujillo*. Trujillo: Imprenta de la Universidad de Trujillo.
- Cisneros, Luis Benjamín. [1861] 1939. *Julia o escenas de la vida en Lima*. En *Obras Completas. Prosa Literaria*, tomo II: 79-219. Lima: Librería e Imprenta Gil S.A.
- , [1864] 1939. *Edgardo o un joven de mi generación*. En *Obras Completas. Prosa Literaria*, tomo II: 223-332. Lima: Librería e Imprenta Gil S.A.
- Coello, Alejandro Andrade. 1927. *Motivos nacionales: Crónicas quiteñas*. Ecuador; Impr. y Encuadernación Nacionales.

- Cornejo Polar, Antonio. 1976. "Tradiciones cuzqueñas completas, por Clorinda Matto de Turner". Prólogo y selección de Estuardo Núñez. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 3: 111-112.
- , 1980. "Historia de la literatura del Perú republicano". En Fernando Silva Santisteban, edit., *Historia del Perú*, volumen VIII: 9-188. Lima: Mejía Baca.
- Costa Lima, Luiz. 1988. *Control of the Imaginary*. Translation by Ronald W. Sousa. Afterword by Jochen Schulte-Sasse. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- , 1992. *The Dark Side of Reason. Fictionality and Power*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- , 2009. *O controle do imaginário & a afirmação do romance. Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras.
- "Cumandá". 1880. En *El Fénix*, 19 de junio, 255-257.
- Dalenze, Sebastián. 2016. *Los misterios de Sucre*. Juicio crítico de Benedicto Medinaceli. En Juan Pablo Soto, edit., *Ficcionalización de Bolivia. La novela/leyenda del siglo diez i nueve 1847-1896*, tomo I: 299-346. Cochabamba: s/e.
- Darnton, Robert. 2005. "Los lectores le responden a Rousseau". En *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*: 216-267. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Delgado, Abel de la Encarnación. 1892. "La educación social de la mujer". En *Veladas Literarias de Lima. 1876-1877*, I: 27-39. Buenos Aires: Imprenta Europea.
- Demélas, Marie-Danielle. 2003. *La invención política. Bolivia, Ecuador, Perú en el siglo XIX*. Lima: IFEA, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Echeverría, Esteban. 1986. *El matadero: La cautiva*. Madrid: Cátedra.
- "Ecos". 1883. En *El Álbum del Hogar*, 11, 1 de mayo, s/p.
- "Editorial". 1827. En *El Telégrafo de Lima*, 22, 1-2.
- Eléspuru y Lazo, Mercedes. 1892. "La instrucción de la mujer". En *Veladas Literarias de Lima. 1876-1877*, I: 145-149. Buenos Aires: Imprenta Europea.
- "El triple crimen impune". 1855. En *El Católico. Periódico religioso, filosófico, histórico y literario*, 1, 5 de mayo, 8-9.
- "El triple crimen impune (continuación)". 1855. En *El Católico. Periódico religioso, filosófico, histórico y literario*, 5, 19 de mayo, 62-63.

- Encinas, José Antonio. 1919. "Causas de la criminalidad indígena en el Perú. Ensayo de psicología criminal". *Revista Universitaria*, tomo III: 192-268.
- Espinosa, Roberto, trad. [1882] 1897. *Carlota Temple: historia verdadera*. Comentarios de J. Modesto Espinosa. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios.
- Esteban, Ángel. 2011. "Prólogo". *Cumandá*. Edición de Ángel Esteban. Madrid: Cátedra.
- 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, edit., *Escritura femenina: diversidad y género en América Latina*. Mendoza: Universidad Nacional del Cuyo.
- Foucault, Michel. 1970. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- , 1986. *Historia de la sexualidad, I: La voluntad de saber*. 13° ed. España: Siglo XXI.
- Franklin, Benjamin. [1791, 1818] 1941. *The Autobiography of Benjamin Franklin*. Edited, with Introduction and Notes by Gordon S. Haight, Ph. D. New York: Walter J. Black.
- Freyre de Jaimes, Carolina. 1874a. "Revista de Lima" En *El Álbum. Revista semanal para el bello sexo*, 1, 23 de mayo.
- , 1874b. "Revista de Lima". En *El Álbum. Revista semanal para el bello sexo*, 9, 18 de julio.
- , 1874c. "Revista de Lima". En *El Álbum. Revista semanal para el bello sexo*, 13, 15 de agosto.
- , 1874d. "Revista de Lima". En *El Álbum. Revista semanal para el bello sexo*, 16, 12 de setiembre.
- , 1874e. "Revista de Lima". En *El Álbum. Revista semanal para el bello sexo*, 17, 19 de setiembre.
- Fuentes, Manuel Atanasio. 1866. *Aletazos del Murciélago. Colección de artículos publicados en varios periódicos por Manuel A. Fuentes*. París: Imprenta de Ad. Lamé y J. Havard.
- García, Gustavo V. 2010. "Introducción". En *Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la Independencia*: 11-60. La Paz: Plural Editores.
- García Moreno, Gabriel. 1986. "Mensaje al Congreso (1871)". En *Pensamiento conservador (1815-1898)*: 119-121. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- García Pabón, Leonardo. 1998. *La patria íntima: alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: Plural Editores.

- Gay, Peter. 1995. *The Naked Heart. The Bourgeois Experience, Victoria to Freud*, Vol. IV. New York: Norton & Company.
- Gelles, Soledad. 2002. *Escritura, género y modernidad: el trabajo cultural de Clorinda Matto de Turner y Dora Mayer de Zulen*. Thesis Doctor of Philosophy. Stanford University. Department of Spanish and Portuguese.
- Gil-Gilbert, Enrique. [1903] 1946. "Las coordenadas de una novela". En Martínez, Luis A., *A la Costa: I-XXIV*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Gilman, Sander. 1991. *The Jew's Body*. New York/London: Routledge.
- Goldgel, Víctor. 2016. *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- González de Fanning, Teresa. 1886. *Regina: novela premiada con medalla de plata en el concurso internacional del Ateneo*. Lima: Imprenta de Torres Aguirre.
- González Prada, Manuel. 1933. "Núcleo purulento". *Bajo el oprobio*: 157-171. París: Tipografía de Louis Bellenand et Fils.
- González Vigil, Francisco de Paula. 1855. "Importancia de la educación del bello sexo". En *El Constitucional*, 80, 317-318.
- Gorriti, Juana Manuela. [1851] 2011. *La quena*. En Leonardo García Pabón, edit., *Narrativa andina*: 49-89. La Paz: Plural Editores.
- , [1861] 2011. *Si haces mal, no esperes bien*. En Leonardo García Pabón, edit., *Narrativa andina*: 149-166. La Paz: Plural Editores.
- , 1862. *El ángel caído*. *La Revista de Lima*, V: 742-749, 787-792, 827-832, 864-871, 899-903, 939-944, 979-986; VI: 23-32, 107-110.
- Graff Zivin, Erin. 2008. *The Wandering Signifier: Rethoric of Jewishness in the Latin American Imaginary*. Durham/London: Duke University Press.
- Graham, Maria. [1824] 1956. *Diario de mi residencia en Chile en 1822*. Santiago de Chile: Ediciones del Pacífico.
- Gramsci, Antonio. 1961. "Literatura popular". En *Literatura y vida nacional*. Buenos Aires: Editorial Lautaro.
- Grange, A. K. de la. 1874. *Los últimos días de Jerusalén*. Trad. Luis A. Salazar. Quito: Imprenta de Juan Campuzano.
- Gutiérrez de Quintanilla, Emilio. 1889. "Aves sin nido". En *El Perú Ilustrado*, 135, 1074-1080.
- Hamerly, Michael T. 2006. "Recuentos de dos ciudades: Guayaquil en 1899 y Quito en 1906". *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, 24: 135-163.

- Hedrick, Joan D. 1994. *Harriet Beecher Stowe: A Life*. New York: Oxford University Press.
- Hernández, Julio. 1887. “Fulano, Don Fulano y el Señor Don Fulano”. En *El Perú Ilustrado*, 2, 21 de mayo, 8-10.
- Herrejón Peredo, Carlos. 2003. *Del sermón al discurso cívico, México 1760-1834*. Zamora: El Colegio de Michoacán - El Colegio de México.
- Historia de un brujo o preocupaciones populares*. 1887. En *El Sol*, 102, 18 de junio, s/p.
- “Introducción”. 1873. En *La Revista de Lima*, 31 de marzo, V-IX.
- Iurrino, Antonio. 1872. *Los misterios de Lima. Novela histórica y de costumbres*. Lima: Imprenta del Universo.
- Jara, José María de la [Gil Paz]. 1878. *El grano de arena. Novela*. Lima: Imprenta de Manuel Sañudo.
- Jáuregui, Carlos. 2008. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Kingman Garcés, Eduardo. 2008. *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO; FONSAL.
- Klahn y Wilfredo H. Corral. 1991. *Los novelistas como críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Klein, Herbert S. 2015. *Historia mínima de Bolivia*. México: Colegio de México.
- “Lamentable condición de mi patria y principales causas que en ella han influido”. 1856. En *El Católico. Periódico religioso, filosófico, histórico y literario*, 67, 19 de enero, 64-65.
- Lavalle y Arias Saavedra, José Antonio de. 1861. “Julia”. En *La Revista de Lima*, 42, 490-494.
- , 1939. *Salto Atrás*. Lima: La Novela Peruana.
- Lemoine, Joaquín. 1875. *El mulato Plácido o el poeta mártir*. Santiago: Imprenta de la librería del Mercurio.
- Lewis, Matthew. [1796] 1998. *The Monk*. Edited with an Introduction and Notes by Christopher MacLachlan. London: Penguin Classics.
- Littau, Karin. 2008. *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*. Buenos Aires: Manantial.
- Mannarelli, María Emma. 1999. *Limpias y modernas: género, higiene y cultura en la Lima del novecientos*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.

- Mariaca Iturri, Guillermo. 1997. *Nación y narración en Bolivia; Juan de la Rosa y la historia*. La Paz: Universidad Nacional Mayor de San Andrés.
- Martínez, Luis A. 1897. *La agricultura del interior: causas de su atraso y modos de impulsarla*. Quito: Imprenta “La Novedad”.
- , [1903] 1946. *A la Costa*. Prólogo de Manuel J. Calle. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Martínez-López, Enrique. 1990. “La leyenda del Judío errante en la literatura de cordel española”. *Bulletin Hispanique*, 2: 789-825.
- Martínez Martín, Jesús A. 1991. *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Marx, Carlos y Federico Engels. 1967. *La sagrada familia y otros escritos filosóficos de la primera época*. México D. F.: Editorial Grijalbo.
- Matto de Turner, Clorinda. [1889] 1994. *Aves sin nido*. Prólogo de Antonio Cornejo Polar y Notas de Efraín Kristal y Carlos García Bedoya. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- , 1954. *Tradiciones cuzqueñas: leyendas, biografías y hojas sueltas*. Cuarta edición. Cuzco: H. G. Rozas.
- , 2006b. *Índole (novela peruana)*. Edición de Mary G. Berg. Buenos Aires: Stockcero.
- , 2006a. *Herencia (novela peruana)*. Edición de Mary G. Berg. Buenos Aires: Stockcero.
- , 2015. *Narrativa breve. Tradiciones, leyendas y relatos*. Edición, estudio preliminar y notas de Marcel Velázquez Castro. Lima: CASLIT y Editorial San Marcos.
- Medinacelli, Benedicto. 2016. “Juicio crítico”. En Juan Pablo Soto, edit., *Ficcionalización de Bolivia. La novela/leyenda del siglo diez i nueve 1847-1896*, Tomo I: 302-307. Cochabamba: s/e.
- Mera, Juan León. 1868. *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana, desde su época más remota hasta nuestros días*. Quito: Imprenta de J. P. Sanz.
- , [1879] 2011. *Cumandá*. Edición de Ángel Esteban. Madrid: Cátedra.
- , 1932. *La dictadura y la restauración en la República del Ecuador. Ensayo de historia crítica*. Quito: Editorial Ecuatoriana.
- Molloy, Sylvia. 1996. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: El Colegio de México.
- Moncloa y Covarrubias, Juan Manuel. 1905. *Las cojinovas*. Lima: Badiola y Berrío.

- Montalvo, Juan. 1883. “Los pelos de punta o el hígado de Marita”. En *Los Principios*, 52, 17 de octubre.
- , 1894. *El cosmopolita*. Quito: Editorial El Siglo.
- , 1975. *Obras de Juan Montalvo, volumen 2: El Espectador*, tomos II-III. Medellín: Editora BETA.
- Morales Pino, Luz Ainai. 2017. Éticas y estéticas de la profanación: redes y tensiones en la literatura peruana y venezolana del entre siglos (1880-1910). Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy at University of Miami.
- Moretti, Franco. 2013. *Distant Reading*. London: Verso.
- Mücke, Ulrich y Marcel Velázquez Castro. 2015. “Autoescritura e historia en el Perú republicano”. En *Autobiografía del Perú republicano. Ensayos sobre historia y la narrativa del yo*: 9-44. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Núñez, Estuardo. 1971. “Prólogo”. *Memorias de un viajero peruano. Apuntes y recuerdos de Europa y Oriente (1859-1863)*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Ochoa Gautier, Ana María. 2014. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham and London: Duke University Press.
- Otis, Laura. 2002. *Literature and Science in the Nineteenth Century. An Anthology*. New York: Oxford University Press.
- Palma, Clemente. 1897. *El porvenir de las razas en el Perú*. Tesis para optar el título de bachiller en la Facultad de Letras. Lima: Imprenta de Torres Aguirre.
- Palma, Ricardo. [1878] 1964. “El judío errante, en el Cuzco”. En *Tradiciones Peruanas*: 1131-1132. Madrid: Editorial Aguilar.
- Pardo y Aliaga, Felipe. [1869] 2007. *Frutos de la educación*. En Cecilia Moreano, edit., *Teatro completo. Crítica teatral. El espejo de mi tierra*: 37-222. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- , 1973. *Poesías de Don Felipe Pardo y Aliaga*. Introducción, edición y notas de Luis Monguió. Berkeley: University of California Press.
- Paz Soldán, Alba María. 2005. “Prólogo”. *Juan de la Rosa. Memorias del último soldado de la Independencia*, IX-XXX. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Paz Soldán, Carlos. 1886. *Estudios espiritistas y La vida de loco*. Lima: Imprenta Liberal de F. Masías y Ca.
- Paz Soldán y Unanue, Pedro [Juan de Arona]. [1872] 1958. “Prólogo”. *El ángel salvador*. Cuzco: Festival del libro cuzqueño.

- , 1971. *Memorias de un viajero peruano. Apuntes y recuerdos de Europa y Oriente (1859-1863)*. Recopilación y estudio preliminar por Estuardo Núñez. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Peluffo, Ana. 2002. "Las trampas del naturalismo en *Blanca Sol*: prostitutas y costureras en el paisaje urbano de Mercedes Cabello". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 55: 37-52.
- , 2005. *Lágrimas andinas: Sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura, Universidad de Pittsburgh.
- Poblete, Juan. 2003. *Literatura chilena del siglo XIX: Entre públicos lectores y figuras autoriales*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Poe, Karen. 2010. *Eros pervertido: la novela decadente en el modernismo hispanoamericano*. San José: Biblioteca Nueva.
- "El misántropo". 1827. En *Mercurio Peruano*, 116, 19 de diciembre, s.p.
- Poliakov, León. 1986. *Historia del antisemitismo. La Europa suicida 1877-1933*. Barcelona: Muchnik.
- Polo Vance, Claudia. 1999. Clorinda Matto de Turner's mordant sense of humor: satirizing society in the *Tradiciones Cuzqueñas*. Thesis Doctor of Philosophy. University of Alabama, Department of Modern Languages and Classics.
- Porcheron, Sarah. 2012. "Las trampas del hogar: El rol de la mujer en la valoración de la familia dentro del proyecto decimonónico peruano en la prensa y la narrativa femenina". En *Actes du Séminaire international de littérature hispano-américaine: La literatura: ¿un asunto de familia(s)?*:129-139. Poitiers: CRLA-Archivos (Université de Poitiers).
- Portillo, Julián M. del. 1843. *Lima de aquí a cien años*. En *El Comercio*, números 1213, 1241, 1242 más cuadernillo independiente en el mes de setiembre.
- , [1843] 2014. *Lima de aquí a cien años*. Edición y estudio preliminar de Marcel Velázquez Castro. Lima: CASLIT y Editorial San Marcos.
- , 1846. *La novena de la Merced*. Lima: Imp. del Correo Peruano.
- , 1848. *El hijo del crimen. Novela peruana*. Lima: Imprenta de J. María Masías. (Primera entrega).
- "Prospecto" 1872. En *La Bella Limeña. Periódico semanal para las familias*, I, 7 de abril, 1.
- "Prospecto". 1874. En *El Álbum. Revista semanal para el bello sexo*, 1, 23 de mayo, 1.

- “Prospecto”. 1858. En *El Negro. Periódico climatérico y voluntarioso*, 1, 15 de mayo, 1.
- “Prospecto”. 1889. En *El Radical*, 1, 1 de enero, 1.
- Puga de Losada, Amalia. 1948. *Tragedia inédita*. Lima: Imprenta Santa María.
- Rabasa, Emilio. [1887] 1999. *La bola*. En *La bola y La gran ciencia*. Prólogo de Antonio Acevedo Escobedo: 1-171. México: Editorial Porrúa.
- Ragas, José. 2007. “Leer, escribir, votar. Literacidad y cultura política en el Perú (1810-1900)”. En *Histórica*, 1: 107-134.
- Ramos, Joseph. s.f. “Discurso moderno e intertextualidades en *El Radical (1889)*”. Mimeo inédito.
- René-Moreno, Gabriel. 1975. *Estudios de literatura boliviana*. Prólogo de Humberto Vásquez Machicado. 3° ed. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la República.
- Ribadeneyra, Pedro de. 2000. *Vidas de santos: antología del Flos Sanctorum*. Edición de Olalla Aguirre y Javier Azpeitia. Madrid: Lengua de Trapo.
- Ricardo. 2006. *Calisto Guaraní o las preocupaciones*. En Juan Pablo Soto, edit., *Ficcionalización de Bolivia. La novela/leyenda del siglo diez i nueve 1847-1896*, tomo I: 229-256. Cochabamba: s/e.
- Riofrío, Miguel. [1863] 2009. *La emancipada*. 2° ed. Edición de Flor María Rodríguez Arenas. Crítica ampliada y mejorada. Florida: Stockcero.
- , 1874. *Correcciones de defectos del lenguaje para el uso de las escuelas primarias del Perú*. Lima: Imprenta del Universo.
- Ríos, Lupercio de los. [1888] 2010. “Tresillo”. En *El Perú Ilustrado*, 65, 4 de agosto, 210.
- Reyes Ortiz, Félix. 2006. *El templa y la zafra*. En Juan Pablo Soto, edit., *Ficcionalización de Bolivia. La novela/leyenda del siglo diez i nueve 1847-1896*, tomo I: 367-419. Cochabamba: s/e.
- Robert, Marthe. 2000. “From Origins of the Novel”. En Michael McKeon, edit., *Theory of the Novel. A Historical Approach*: 57-69. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Rodrigo Mendizábal, Iván. 2013. *El hombre de las ruinas, la primera novela fantástica del Ecuador*. Mimeo inédito.
- Rodríguez-Arenas, Flor María. 1998. *Lecturas críticas de textos hispánicos*. Colorado: Ed. Pueblo, University of Southern Colorado.

- , 2011. “La imaginación, lo fantástico y la ética en *El hombre de las ruinas...* (1869) de Francisco Javier Salazar Arboleda”. *Kipus. Revista Andina de Letras*, 29: 21-47.
- Rojas, Ángel Felicísimo. 2010. *La novela ecuatoriana*. Quito: Universidad Alfredo Pérez Guerrero.
- Rossel, Ricardo. 1875. “Discurso del Sr. Don Ricardo Rossel en la inauguración de los trabajos de la sección de literatura”. En *El Correo del Perú*, 6, 7 de febrero, 45-46.
- Rousseau, Jean-Jacques. [1781] 1953. *The Confessions*. Translated and with Introduction by J. M. Cohen. London: Penguin Books.
- S. 1874. “Ashaverus o el judío errante”. En *El Correo del Perú*, 25 de octubre, 341-342.
- Saint-Pierre, Bernardin de. 1989. *Pablo y Virginia*. Edición de María Luisa Guerrero. Madrid: Cátedra.
- Salazar, Francisco Javier. [1869] 1889. *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*. 2º ed. Quito: Imprenta El Debate.
- Sanjinés C., Javier. 1986. “El control del “ficcional” en Alcides Arguedas y Euclides da Cunha”. *Revista Iberoamericana*, 134: 53-74.
- , 2009. *Rescaldos del pasado. Conflictos culturales en sociedades postcoloniales*. La Paz: PIEB.
- Santos Vargas, José. 1982. *Diario de un comandante de la independencia americana, 1814-1825*. Ed. Gunnar Mendoza. México: Siglo XXI.
- Schubart, F.C. 1845. “Leyenda del judío errante”. En *El Comercio*, 2 de enero, 3-4.
- Segura, Manuel Ascencio. 1844. *Gonzalo Pizarro*. En *El Comercio*, 1471, 1472, 1473, 1474, 1475 y 1476.
- Silva Beauregard, Paulette. 2007. *Las tramas de los lectores. Estrategias de la modernización cultural en Venezuela (siglo XIX)*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Silva-Santisteban, Rocío. 2008. *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Skinner, Lee. 1999. “Closing history’s door: Nationality, identity, and the wars of Independence in nineteenth-century Latin American historical novels”. *Revista Hispánica Moderna*, 2: 300- 310.

- Sommer, Doris. 1991. *Foundational Fictions. The national romances of Latin America*. Berkeley-Los Angeles- Oxford: University of California Press.
- Stelzig, E. L. 2000. *The Romantic Subject in Autobiography: Rousseau & Goethe*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Tardieu, Jean Pierre. 2004. *El decreto de Huancayo: la abolición de la esclavitud en El Perú, 3 de diciembre de 1854*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.
- Tauzin-Castellanos, Isabelle. 1997. “La représentation du Cuzco dans les “Tradiciones cuzqueñas” de Clorinda Matto de Turner (1884-1886)”. *Bulletin hispanique*, 2: 471-482.
- Terrazas, Mariano Ricardo. 2016. *Recuerdos de una prisión*. En Juan Pablo Soto, edit., *Ficcionalización de Bolivia. La novela/leyenda del siglo diez i nueve 1847-1896*, tomo II: 375-401. Cochabamba: s/e.
- Tessmann, Günter. [1930] 1999. *Los indígenas del Perú Nororiental*. Quito: Abya-Yala.
- Thompson, E. P. 1995. *Costumbres en común*. Barcelona: Crítica.
- Tobar, Carlos Rodolfo. [1891-1893] 1987. *Relación de un veterano de la independencia*. Quito: Círculo de Lectores.
- Tristán, Flora. [1838] 1948. *Peregrinaciones de una paria*. Lima: Editorial Cultura Antártica.
- Ulbach, Louis. 1883. Reseña a la obra de Émile Zola. En *El Álbum del Hogar. Lecturas para la familia*, 6, 15 de enero, 1-2.
- Unzueta, Fernando. 2005. “Escenas de lectura: Naciones imaginadas y el romance de la historia en Hispanoamérica”. *Araucaria*, 13: 124-165.
- Uriarte, Javier. 2015. “Retóricas de la (des)posesión: viajar, imaginar y escribir las tierras americanas”. En Gerardo Caetano, Ana Ribeiro, coord. *Tierras, reglamento y revolución: reflexiones a doscientos años del reglamento artiguista de 1815*: 237-258. Montevideo: Editorial Planeta.
- Vaca Guzmán, Santiago. 1883. *La literatura boliviana: breve reseña*. Sucre: Empastaduría de Pedro C. Castillo.
- , 1891. *Sin esperanza*. Buenos Aires: Casa Editora de Jacobo Peuser.
- Valdano, Juan. 1995. “Pecado y expiación en Cumandá”. En Julio Pazos B., edit. *Juan León Mera: una visión actual*: 31-54. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

- Valdelomar, Abraham. 2000. "Literatura de manicomio". En Ricardo Silva-Santisteban, edit., *Abraham Valdelomar. Obras completas*, II: 421-424. Lima: Ediciones COPÉ.
- Valle, Margarita del. 1872. "Revista de la Semana". En *La Bella Limeña. Periódico semanal para las familias*, 9, 2 de junio, 1.
- Vargas, Miguel. 2009. Clorinda Matto de Turner (1852-1909). Representación y autorrepresentación: negociaciones para el progreso. Tesis presentada para optar el grado de magíster en Literatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vásquez Machicado, Humberto. 1975. "Prólogo". *Estudios de literatura boliviana*, 9-67. 3° ed. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la República.
- Velázquez Castro, Marcel. 2005. *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo (1775-1895)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Banco Central de Reserva del Perú.
- , 2010. "La ciudad degradada: Lima en los textos de González Prada". En Thomas Ward, edit., *"El porvenir nos debe una victoria". La insólita modernidad de Manuel González Prada*: 275-290. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- , 2013. *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- , 2014. "Lima de aquí a cien años (1843): visiones futuristas y herencias discursivas". En Julián M. del Portillo. *Lima de aquí a cien años*, 13-35. Lima: CASLIT y Editorial San Marcos.
- , 2015. "Archivos culturales, figuras del yo y orientalismo periférico en Memorias de un viajero peruano de Juan de Arona". En Mónica Cárdenas Moreno e Isabelle Tauzin-Castellanos, comp., *Miradas recíprocas entre Perú y Francia. Viajeros, escritores y analistas (siglos XVIII-XX)*: 201-228. Lima: Universidad Ricardo Palma, Université Bordeaux Montaigne y Ambassade de France au Pérou.
- , 2015b "La narrativa breve de Clorinda Matto: de la tradición y leyenda románticas al relato modernista". En Clorinda Matto de Turner. *Narrativa breve. Tradiciones, leyendas y relatos*, 15-52. Lima: CASLIT y Editorial San Marcos, 2015.
- Vidal, Hernán. 1980. "Cumandá: apología del estado teocrático". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 12: 199-212.

- Wittmann, Reinhard. 2001. “¿Hubo una revolución de la lectura a finales del siglo XVIII?”. En Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, coord., *Historia de la lectura en el mundo occidental*: 495-537. Madrid: Taurus.
- Wollstonecraft Shelley, Mary. 1982. *Frankenstein*. Edited by Larry Weinberg. New York: Random House.
- Xavier-Guerra, Francois. 1992. *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zamudio, Adela. [1913] 2012. *Íntimas*. Edición preparada por Leonardo García Pabón. La Paz: Plural Editores.
- Zanetti, Susana. 2002. *La dorada garra de la lectura: lectoras y lectores de novela en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Zola, Émile. 2004. *Yo acuso. La verdad en marcha*. Barcelona: Tusquets Editores.