



PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Esta obra ha sido publicada bajo la licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 2.5 Perú.

Para ver una copia de dicha licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pe/>





PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

**DE LA AMBIVALENCIA AL CINISMO: UMBRALES Y
MUSEOS EN LA ESCRITURA DE RAMÓN ROJAS Y CAÑAS**

**Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención
en Literatura Hispánica**

que presenta el

Bachiller:

EMMANUEL ALBERTO VELAYOS LARRABURE

ASESORA DRA. CECILIA ESPARZA

LIMA, 2010



Agradecimientos

Agradezco, en primer lugar, a mi familia, especialmente a mi abuela y a mis padres, por su apoyo y comprensión. Mi agradecimiento se extiende a mis profesores, especialmente, a Cecilia Esparza, por ser una asesora paciente y por estar siempre dispuesta a brindarme su ayuda; a Marcel Velásquez, por animarme a investigar el interesante panorama de los estudios decimonónicos; a Juan Carlos Ubilluz y Mario Montalbetti, por ser sumamente perspicaces y sólidos en sus aproximaciones a la teoría crítica contemporánea; y a los profesores que me apoyaron y confiaron en mi labor como pre-docente. Finalmente, agradezco a todos aquellos que a lo largo de estos años me han honrado y enriquecido con su amistad.



Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1: El <u>Museo de limeñadas</u> y las constantes de la sátira paratextual.....	10
1.1 Los paratextos de la sátira colonial.....	12
1.2 Los paratextos de la prensa costumbrista.....	15
1.3 La “retórica del blindaje” en los umbrales del <u>Museo de limeñadas</u>	22
1.4 Los umbrales y la imposibilidad de controlar las directrices de sentido.....	40
Capítulo 2: La representación de lo criollo-limeño en la escritura de Rojas y Cañas...	49
2.1 Los umbrales de una identidad popular.....	51
2.2 Los estereotipos costumbristas y el fetichismo en la identidad de lo criollo.....	60
2.3 De la aureola inestable al fetichismo de la mercancía: el aprendizaje del capitalismo en sus umbrales.....	80
2.4 Una zurcida a través del cinismo.....	88
Conclusiones.....	92
Obras citadas.....	93

Introducción

I

Esta tesis propone un análisis del Museo de limeñadas (1853) de Ramón Rojas y Cañas¹ y de un grupo de artículos periodísticos publicados por el mismo autor durante la segunda mitad de la década de 1850 en El Comercio. El dato más relevante que consigna nuestra historia literaria sobre el Museo de limeñadas es que fue el primer libro de artículos de costumbres publicado en el Perú. Si bien Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura ya habían cultivado el género en la prensa; la publicación de este libro constituye, en la literatura peruana, el momento inaugural en que el género del artículo o cuadro de costumbres² accede al soporte material del libro. Tal acceso representa un cambio de posición en las coordenadas concretas de la enunciación de este género, cambio que luego sería imitado por una serie de articulistas, como el ya viejo Segura, que recopilarían sus artículos periodísticos en libros.

El primer aspecto interesante de esta obra es la originalidad de sus preliminares. Este pequeño libro³ se inaugura con una inusual cadena de prólogos (compuesta por un “Prólogo”, un “Vice Prólogo”, un “Sub Prólogo” y un “Contra Prólogo”) que viene acompañada de una zona de textos de carácter preliminar, pero que bien podrían funcionar como artículos; y de otros prólogos que aparecen al interior de los artículos mismos. Esta cantidad de instancias preliminares evidencia, en primer lugar, el deseo de establecer internamente un enmarcamiento que brinde las condiciones de enunciabilidad para el texto; sin embargo, tal proliferación paratextual también hace patente que en el

¹ Ramón Rojas y Cañas (1827-1883) publicó artículos de costumbres y de opinión en El Comercio (1849-1861), El Heraldo (1854) y El Correo del Perú (1873). Su bibliografía está compuesta por las siguientes obras: Museo de limeñadas (1853), “Dos Palabras”. Prólogo a El aguinaldo de Francisco Lazo (1867), Serenata al murciélago con motivo de su Corona fúnebre. Réplica escrita por Ño Pajuealita, spartite literario con acompañamiento de verdades, coro de razones y orquesta de argumentos innegables (1867), El reloj de Pedro Ruiz. Algunas consideraciones sobre esta obra monumental y sobre los trabajos del insigne autor. Pinceladas superficiales sobre el estado del país (1871), Vicios y virtudes del Gran Mariscal Ramón Castilla: Compilación de hechos, dichos, aventuras, ocurrencias y demás rasgos histórico-aneecdóticos de este ilustre guerrero. Escrita por una sociedad de literatos (1874), La Guerra del Pacífico (1880), y folletos de limitada circulación, mencionados en correspondencias y artículos periodísticos. Llegó a ser nombrado cónsul en Chile en 1868 (Zanutelli 313).

² En El Costumbrismo en el Perú, Jorge Cornejo Polar define el género como “texto breve en prosa que mediante el relato de una anécdota siempre retrata y con frecuencia critica en tono a veces satírico, a veces implemente festivo, una costumbre característica de la sociedad en que vive el autor o un tipo humano que la representa” (14). Hay una tendencia crítica que diferencia entre artículo y cuadro de costumbres, por el carácter más dinámico del segundo. La distinción me parece, como a Cornejo Polar, insuficiente, pues artículos como los de Rojas y Cañas tienen muchos pasajes de acción. En esta tesis, emplearé con énfasis el término “artículos” porque es como concibe Rojas y Cañas sus textos.

³ En la edición de 1853, este libro, como consigna Palma, contó de 200 páginas en el formato bastante pequeño de 8. (33); pero si revisamos la edición del libro completo preparada por Cornejo Polar, no hallamos más que 77 páginas.

establecimiento de ese marco el texto se torna intensamente metatextual; lo cual genera, en un libro tan corto, la amenaza de quedar atrapado en la circularidad autorreferencial de sus propios umbrales. En consecuencia, el marco de enunciación opera de manera ambivalente: no solo sirve para establecer aquello que la obra presentará, sino también es un obstáculo para dicha presentación.

La ambivalencia textual de estos umbrales no puede separarse de un segundo aspecto relevante que he notado en este libro: la ambivalencia moral –o los “umbrales morales”– con que se presenta una suerte de archivo-museo de las costumbres, los tipos sociales criollos y de las peculiaridades del habla limeña, elemento que con la escritura de Rojas y Cojas entra por primera vez como tema de reflexión en el costumbrismo peruano⁴. Lo “criollo” en estos cuadros tiene dos naturalezas: es una exaltación “monumental” de lo propiamente limeño frente a las costumbres extranjeras; pero también representa costumbres inmorales en las que, como probaré, el mismo autor participa mediante las distintas posiciones que asumió en sus escritos.

A pesar de esta ambivalencia, un tercer aspecto sugerente en la escritura de este autor –sobre todo en los artículos periodísticos posteriores al libro– es la aparente fijeza de sus reflexiones sobre la naturaleza mercantil de las costumbres de Lima y de su oficio. Por un lado, la concepción mercantil de las costumbres limeñas opera con una calcificación que intenta erigir una suerte de “museo mercantil” que petrifique y cancele la ambivalencia moral y textual con que son presentadas esas costumbres. Por otro lado, la conexión de la escritura con el mercado de bienes de consumo se anticipa a las estrategias de asimilación al mercado a las que recurrirían muchos escritores finiseculares. Además, llama la atención que tal definición mercantil de la escritura aparezca junto a la crítica de la mercantilización que otros profesionales, los médicos y los sacerdotes, realizaban de su oficio. Si bien la crítica a estos oficios es un tópico que, siguiendo la tradición hispánica, aparecía comúnmente en la sátira colonial; lo interesante es que tanto el escritor como el médico y el religioso son profesiones que se vieron obligadas a redefinir su lugar en la sociedad limeña durante el siglo XIX⁵. Me

⁴ Si bien Manuel Ascencio Segura había representado voces criollas en sus textos costumbristas (principalmente en sus obras de teatro), no hizo de estas voces un tema de reflexión, como sí fueron trabajadas por Ramón Rojas y Cañas (Watson, *El cuadro de costumbres en el Perú decimonónico* 109-123).

⁵ Esta redefinición se enmarca en el proceso burgués-capitalista de la desacralización y desfetichización de las relaciones sociales. Para referirse a la pérdida de ese lugar privilegiado dentro de la sociedad que tenían el médico, el jurisconsulto, el sacerdote y otros intelectuales; Marshall Berman ha planteado, siguiendo la crítica de Marx, la idea de “la pérdida de la aureola” (112). No obstante, como plantea Bermann, “la burguesía dará pruebas de una considerable inventiva para construir aureolas

interesa tomar en cuenta estos problemas de profesionalización para tratar la especificidad de las posturas de Rojas y Cañas sobre la relación entre escritura pública y el orden de las mercancías. Anticipo que, cuando se trata de ganarse la vida, este autor expresa una dependencia al mercado que, si bien se adelanta a su época, es también explicable por la emergente mentalidad mercantil de la Lima de mediados del XIX⁶. No obstante, lo más importante no es si esta concepción se anticipa al fin de siglo o si es un hilo más del entramado mercantil de la mentalidad limeña de la época, sino la manera en que la fijeza de la concepción mercantil entra en tensión con la ambivalencia textual y moral que se presenta en otros aspectos de la escritura de este autor.

El análisis de estos tres aspectos y, sobre todo, de las relaciones que se pueden establecer entre ellos, será el objetivo principal de esta tesis. Antes de presentar la hipótesis con la que pretendo cumplir este objetivo, expondré, a partir del comentario de un pasaje del Museo de limeñadas, la lógica de ciertos posicionamientos textuales y morales que serán claves para articular el hilo de mi argumentación en esta tesis.

II

En un artículo denominado “Bailes en Palacio”, el narrador interrumpe abruptamente su diégesis y luego continúa con la siguiente reflexión:

“...cuando Dios se sirvió dotar nuestro físico con dos ojos y una sola boca, fue por imponernos un precepto muy elocuente aunque mudo. Esto significa que debemos ver el doble de lo que debemos hablar; o bien que debemos hablar la mitad de lo que veamos, lo cual es mucho todavía” (Rojas y Cañas 86).

En el fragmento en cuestión encontramos la formulación de una estrategia que consiste en guardar un silencio parcial respecto de aquello que el enunciador conoce plenamente con la mirada. Del lado de la visión aparece el conocimiento pleno, del cual el texto escrito solo nos transmite la mitad. Esa mitad debería ser suficiente para reconstruir lo que se nos quiere decir, pues luego leemos que “todo lector tendrá [que]... atenerse a sus dos ojos para ver bien lo que yo no puedo, ni debo ni quiero decir” (86).

propias” (113). Una estas es la del fetichismo de la mercancía, “una mística que disfraza las relaciones intersubjetivas entre personas en una sociedad de mercado como relaciones . . . objetivas e inalterables entre cosas” (113-4). En mi análisis, probaré cómo los textos de Rojas y Cañas dan cuenta que “la pérdida de la aureola” de las profesiones y la desfetichización de las relaciones sociales son suplantadas por otro tipo de “aureola”, el del fetichismo de la mercancía.

⁶ A mediados del siglo XIX, las ganancias de la explotación del guano incrementaron notablemente la capacidad adquisitiva de ciertos sectores limeños y produjeron una serie de reformas mercantiles fueron de la mano un cambio de mentalidad de los consumidores (Gootenberg 66). Si bien hay una discrepancia entre los economistas sobre la efectividad de estas reformas para la historia económica del Perú, lo innegable es el impacto del capitalismo en las mentalidades emergentes en la época.

Toda esta formulación es posterior a la detención de la diégesis, es decir, se añade a esta interrupción como un pasaje reflexivo que le da sentido. En consecuencia, si bien podríamos pensar que, por el orden de su presentación, la formulación es un mero complemento posterior a la aplicación de la estrategia en un caso concreto, esta idea nos confundiría respecto a la verdadera naturaleza de la estrategia retórica en cuestión. La formulación del precepto no es exterior al tejido de la estrategia, sino que se inserta en él: sin la instancia reflexiva del precepto, la detención de la diégesis carecería de sentido. A pesar de esto, ¿no es este precepto una reflexión metadiscursiva, un pasaje que se coloca en un lugar diferente de la diégesis?

Lo paradójico de este precepto es que se coloca en una zona liminal entre el exterior y en el interior del discurso. Como si uno de sus ojos apuntara hacia la diégesis y el otro hacia la reflexión metadiscursiva, el enunciador se coloca en una zona intermedia de ambivalencia textual que relativiza la distinción entre el interior y el exterior⁷. Desde esa zona, se convoca al lector a que se posicione en el mismo lugar para que pueda leer entre líneas, es decir, para que perciba aquella mitad que no ha sido ni puede ser narrada.

La ambivalencia textual de este pasaje es inherente a todo momento “metatextual” inserto en un discurso y es también localizable en los umbrales textuales, el conjunto de producciones preliminares que rodean y presentan un texto, ya que estas se pueden configurar como un metadiscurso cuyo objeto de referencia es el texto al que aluden. Este conjunto de producciones, llamadas “paratextos” (títulos, prefacios, epígrafes, etc.) suelen tener la función de anunciar un texto, de prometer su contenido. No accedemos directamente al contenido (que estaría en el texto), sino que atravesamos primero un número de umbrales, cuya función se debería restringir a la de ser meras “prótesis” suplementarias que presentan al texto.

Debe notarse, sin embargo, que la presentación que efectúan estas prótesis no es neutral; sino que suele ir acompañada del intento de controlar los efectos de sentido del texto, o, por lo menos, de orientar su recepción. Si las prótesis preliminares pretenden conducir la lectura del texto es porque apelan implícitamente a un saber sobre tal texto. Para obtener dicho saber es necesario posicionarse en un lugar desde el cual se perciba al texto como un objeto ponderable. Esta ponderación requiere necesariamente de una temporalidad posterior a la presentación del texto, es decir, solo puede erigirse mediante

⁷ Derrida, en *De la gramatología*, ha recusado la naturaleza misma de la división entre el interior y el exterior, a través de la noción de suplemento, a la que me remitiré en mi análisis.

apelación implícita al final del texto como perspectiva autorizada desde la cual se puede afirmar un saber sobre él. Esta perspectiva contrasta, paradójicamente, con el pretendido carácter pre-liminar de tales prótesis. En ese sentido, la eventual proliferación de los paratextos pondría en evidencia la verdadera temporalidad del trayecto de los umbrales hacia el texto; trayecto que no puede anularse una vez que se llega al texto, sino que se convierte en un peligroso suplemento que amenaza la realización del texto anunciado⁸.

En suma, la metadiscursividad y la paratextualidad están recorridas por una lógica ambivalente que se expresa como una indeterminación textual. Esta indeterminación se puede relacionar con problemas de enunciación que son un producto de planos culturales y temporales en conflicto. Asimismo, se puede vincular con posicionamientos ambivalentes ante la complejidad de ciertas circunstancias sociales y morales, pues los metadiscursos y los umbrales pueden ser la estrategia de un pretendido lugar privilegiado de enunciación, un lugar al que acude un sujeto para distanciarse de la inmediatez de una circunstancia sin alejarse definitivamente. En el fragmento que cité, el enunciador se distancia de la responsabilidad de seguir con su narración, pero tampoco se aleja demasiado del tema tratado, pues recurre al subterfugio de establecer una contigüidad (y una complicidad) entre su mirada y la del lector, basándose en la correspondencia entre el saber que debería terminar de transmitir la narración y lo que ya debería ser evidente para el lector.

En una posición similar se ubica el cínico moderno, quien afirma haber adquirido un saber respecto de la estructura alienante de la lógica con que se reproduce el orden dominante (los imperativos de consumo y los ideales sociales promovidos por el capitalismo) y lo transmite como un saber evidente, pero que el resto no percibe porque permanece engañado. La excepcionalidad y el lugar privilegiado del cínico moderno frente a los demás sujetos capturados por el sistema residirían, entonces, en que su saber haría de él un desengañado frente a las estrategias de captura ideológica del capitalismo (Žižek 55-8). Lo realmente irónico es que, lejos de conducirlo a una emancipación o a proponer un ideal o un principio alternativo al del mercado, ese desengaño es esencialmente conformista y pesimista. Tal pesimismo se basa en la creencia en que, a

⁸ Como sostiene Derrida, los prefacios no pueden ser reducidos a su carácter meramente instrumental, para luego ser obliterados cuando se llega al “texto en sí” (La diseminación 14-5). Por el contrario, las instancias liminares operan bajo la ambivalente lógica suplementaria (vicario y suplemente) que anuncia y desplaza la presencia y el contenido del texto prometido.

pesar de las contradicciones internas que lo caracterizan⁹, el orden del capitalismo opera con una fijeza pétreo y monumental que no puede ser cambiada, pues se asume que ya no es posible hacer nada que la rearticule. Este pesimismo es, en realidad, un tipo de captura ideológica: el sistema capitalista ya no busca militantes convencidos, sino conformistas que se limiten a transmitir el mensaje de que el capital ha llegado para quedarse, matizándolo con una ironía domesticada. Entonces, el desencanto del cínico es, siguiendo a Peter Sloterdijk, el de una “falsa conciencia ilustrada” (40), que no percibe la manera en que el sistema capitaliza su propio desencanto.

La ironía domesticada del cínico es diferente a otra postura irónica similar llamada “quinismo”, aquella insolencia que proviene de la posición inferior” (Sloterdijk 188), una posición asociada a la sátira popular que, lejos de articularse como un lugar de enunciación privilegiado y exclusivo, “representa el rechazo... plebeyo de la cultura oficial por medio de la ironía y el sarcasmo... [al contrastar] las patéticas frases de la ideología oficial dominante –su tono solemne, grave- con la trivialidad cotidiana” (Žižek 57). No obstante, se debe advertir que el quinismo no es una posición fija y que, como la categoría de lo popular a la que viene ligada, no debe ser esencializada, ya que siempre existe el peligro de que sea absorbida por el cinismo. En tal caso se presenta el tipo de cinismo que se da cuando el quinismo cambia de bando y es asimilado por la ironía letrada (Sloterdijk 188). Así, cuando el lugar de enunciación del quinismo se articula como un punto de vista privilegiado que tiene acceso a una verdad pesimista de la realidad, reproduce las coordenadas enunciativas del desencanto la falsa conciencia ilustrada.

Se debe considerar, también, que no todas las falsas conciencias ilustradas confiesan públicamente su desencanto, pues dentro de la galería de cínicos modernos hay un tipo peculiar que es más cauto: el canalla. Como todo cínico, el canalla no cree en el deber social, pero “finge la identificación con el ideal para hacer prosperar sus propios intereses” (Ubilluz 41). Cuando el canalla transgrede las convenciones sociales, justifica la suspensión de las reglas del orden social en que las circunstancias demandaban que él actúe según los principios de una moralidad particular que, a pesar de ser superior a la moral de las convenciones sociales, no es reconocida por la textura explícita del ordenamiento sociosimbólico. La apelación a esa moralidad particular opera como una

⁹ Desde una perspectiva (pos)marxista, esa contradicción tiene que ver con el cortocircuito permanente entre las relaciones productivas y los medios de producción, cortocircuito que lejos de detener al capital es el motor que origina su revolución permanente.

pantalla que le permite al canalla transgredir con mayor libertad la moralidad reconocida públicamente.

En la realidad social peruana, hay una estructura de comportamiento ligada al cinismo y a la canallada, que es la del llamado “sujeto criollo”, concepto empleado por Gonzalo Portocarrero para referirse a un tipo de comportamiento que durante la colonia (o mejor, en la reconstrucción decimonónica del pasado colonial), se debatía entre la creencia en ideales de santidad y la transgresión¹⁰. En la realidad poscolonial, el decaimiento del lugar privilegiado que tenía la religión (ligada íntimamente al poder político colonial) produjo en el sujeto criollo una falta de creencia en los ideales morales. Durante la etapa post-independista, el orden social republicano no tuvo la capacidad de articular ideales que reemplazaran a los que durante la colonia eran sostenidos por la moral católica; por lo tanto, el sujeto criollo se afianzó en su falta de creencia, circunstancia propicia para que el sistema capitalista ingresara con estrategias cínicas de captura ideológica¹¹. Esta descreencia puede ser formulada de manera explícita o puede ser encubierta a través de una careta moral. En el segundo caso, estamos frente al canalla, aquel criollo cínico que afirma su creencia en la moralidad particular del demos criollo-limeño solo para lograr un beneficio propio.

En esa línea, propondré, en determinado momento, que la subjetividad del criollo canalla opera a través de una identificación fetichista con una supuesta singularidad cultural criollo-limeña y con una moralidad particular afirmada como típicamente criolla. En este aspecto se perciben los ciernes de la constitución discursiva de una identidad popular a través de la articulación de las demandas sociales insatisfechas¹². Estos ciernes dan cuenta de un intento de filiación a valores republicanos, como la igualdad de todos los ciudadanos, a los que aspiraba el grueso de la plebe; valores que si bien eran parte del léxico republicano, eran utilizados solo nominalmente por el régimen institucional del poder. Sin embargo, me alejaré de toda posible celebración de esta supuesta filiación popular y plebeya, pues sostendré que estas identificaciones son en realidad pantallas que le sirven al criollo canalla para transgredir con mayor facilidad las convenciones morales en las que no cree.

¹⁰ Portocarrero desarrolla este tema en la sección de Rostros criollos del mal destinada al análisis de Las Tradiciones de Ricardo Palma (189-212).

¹¹ Para entender a cabalidad este punto y la manera en que operó el capitalismo en el Perú durante el siglo XIX, tendríamos que enmarcar cómo se desarrolló “el aprendizaje del capitalismo” y “las ideas económicas en el Perú poscolonial”. Ambas frases corresponden, respectivamente, a libros de Contreras y de Gootenberg, a cuyas ideas me remitiré en el momento pertinente.

¹² En este punto me basaré en el concepto de representación que Ernesto Laclau ha planteado para la constitución discursiva de la objetividad social (206).

III

Se podría resumir las posiciones fundamentales que he presentado como un desplazamiento que va desde la ambivalencia textual y moral al cinismo moderno y sus matices en la subjetividad del sujeto criollo poscolonial. La hipótesis de esta tesis es que en el corpus seleccionado de los textos de Rojas y Cañas podemos encontrar un desplazamiento similar de posiciones asumidas que van de la liminalidad de los umbrales textuales y morales a las estrategias de enunciación de un cínico moderno, en las cuales opera la aparente fijeza pesimista del orden mercantil.

Para probar esta hipótesis, recurriré a una metodología de trabajo que refleje tanto mi interés por la escritura de Rojas y Cañas y por las coordenadas históricas y literarias que influyeron en su producción, como mi deseo por explorar las posibilidades de lectura que permite una perspectiva teórica interdisciplinaria de análisis cultural. Por eso, esta metodología se basará tanto en el análisis de los textos dentro del marco histórico de su producción y dentro de las constantes de la tradición satírica y costumbrista, como en la aplicación de una serie de herramientas conceptuales del pensamiento crítico contemporáneo: el marco conceptual de los estudios culturales de Ángel Rama, la reflexión deconstruccionista sobre los textos preliminares, el suplemento deriridiano, la lógica que Ernesto Laclau propone para la razón populista, la teoría poscolonial de los estereotipos y el análisis žižekiano de la forma-mercancía, entre otras. El contraste entre el enmarcamiento de los textos en su contexto cultural y discursivo, y las categorías decosnturccionistas y psicoanalíticas evitará que “fetichize” una de estas perspectivas de análisis. De este modo, el empleo de la teoría crítica me prevendrá de caer en un “fetichismo historicista”; mientras que detectar la especificidad contextual de mi objeto de estudio me “blindará”, en la medida de lo posible, de caer en un “fetichismo de la teoría”. En consecuencia, vincularé las dos aristas de mi metodología con una tensión productiva a lo largo de las diferentes secciones de los dos capítulos que componen esta tesis.

En el primer capítulo, exploraré la peculiaridad de la retórica satírica del material preliminar del Museo de limeñadas frente de la tradición discursiva peruana. Con este fin, tuve que prepararme buscando precedentes de sátira paratextual en la colonia y en la primera mitad del siglo XIX. En esta investigación, encontré una tradición colonial y poscolonial de parodia paratextual, cuyas constantes expondré para establecer -por contraste- una línea tentativa de lectura para los preliminares del libro de Rojas y Cañas, y para tratar sobre las innovaciones que este libro presenta, anticipando la retórica

prologal que sería común en los textos finiseculares. Aclaro que por “retórica” no me refiero solo a un catálogo que tipifique los tropos de los textos más allá de las circunstancias puntuales de su producción discursiva. Por el contrario, mi finalidad es aproximarme a las estrategias de autorización y desautorización discursivas de estos textos frente a sus coordenadas sociales, literarias y económicas. Toda tipificación estará, pues, al servicio de la concepción de la escritura de Rojas y Cañas como dispositivos de negociación frente a los contextos de los que emerge.

Luego, en el segundo capítulo, analizaré la representación de las costumbres limeñas y las perspectivas que el enunciador asume frente a ellas. En esta parte me interesa tratar los ciernes de la constitución discursiva de una identidad popular para lo criollo popular; la representación de la sociedad limeña a través de la fijeza y la ambivalencia de los estereotipos; la concepción mercantil de la perspectiva del enunciador; y las consecuencias morales que tienen las estrategias de posicionamiento cínico que se encuentran en estos textos. Dos capítulos no significan dos temas diferentes, pues el segundo capítulo retoma reflexiones del primero. De tal modo, hay temas que reaparecen para volver a ser tratados según el progreso de mi exposición, con la finalidad de articular las diferentes posiciones textuales y morales del enunciador “criollo mercantil” que se configura en los textos de Ramón Rojas y Cañas.

Capítulo 1: La sátira paratextual frente a los límites de acceso a la ciudad letrada.

“... la proliferación de prólogos,... una especie de metadiscursos,
una especie de mapa en que la emergente literatura
iba rehaciendo y trazando los límites de su territorio”

(Ramos, Desencuentros con la modernidad 10).

Al colocar el epígrafe anterior como el umbral de este capítulo, he caído en una de las paradojas más comunes en las instancias preliminares: comenzar por el final. Solo desde final de un texto se puede erigir una perspectiva que lo conciba como una totalidad que, a través de las prótesis preliminares, puede ser anunciada y anticipada, y cuya lectura puede ser condicionada. La paradoja reside en que esta perspectiva “terminal” aparezca al inicio, cuando el texto está en los umbrales de su presentación y el despliegue de sus efectos de sentido está todavía en sus ciernes. Esta paradoja, que ha suscitado todo un corpus de reflexiones, será clave para entender la retórica paratextual del Museo de limeñadas. Si la menciono ahora es porque también es aplicable a la escritura del presente capítulo: solo hacia el final de él se entenderá porqué he colocado como su epígrafe ese umbral.

Por otra parte, estas líneas sobre la temporalidad ambivalente de los preliminares también son importantes porque de cierto modo informan la manera en que relacionaré los paratextos de este libro con las tendencias textuales previas y siguientes a las de su producción. La peculiar relación del material paratextual de este libro con las prácticas textuales anteriores y posteriores a su publicación, requiere una lectura que se relacione con las instancias de la tradición con una temporalidad similar a la presente en los paratextos frente a la obra que anuncian. Estas prótesis se colocan, en principio, en una instancia “anterior” a la presentación del “texto en sí”; cuando en realidad su perspectiva más importante –la que le permite guiar la lectura autorizadamente– es aquella “posterior” a esa presentación. De manera similar, esta lectura partirá, en principio, de buscar relaciones con la tradición “anterior” a la escritura del texto, pero señalará que la más importante relación del texto con la tradición –aquella en la que muestra su carácter innovador y singular– se da en relación con la posterioridad que anticipa. La idea central de este capítulo será, pues, que si bien el material paratextual del libro de Rojas y Cañas depende de ciertas constantes de la tradición paratextual colonial y de las primeras décadas de la colonia, su peculiaridad reside en la manera en

que se aparta de repetir las pasivamente y se erige como una suerte de vicario de la función que tendrían los paratextos varias décadas después.

Es necesario partir, entonces, de las estrategias discursivas de los exponentes coloniales y poscoloniales del tópico de la sátira de paratextos¹³. Estas serán brevemente explicadas para que, luego, al ser comparadas a las del Museo de limeñadas, se perciba su contraste. Metodológicamente, se puede agrupar tales estrategias en dos marcos que se diferencian temporal y retóricamente, así como por el soporte material de su difusión: 1) la parodia de preliminares y del formato del libro en la sátira colonial, y 2) los textos prefaciales en las publicaciones de la prensa costumbrista.

Si, como considera Gérard Genette, todo paratexto “constituye, entre texto y extra-texto, una zona no solo de transición, sino también de *transacción*: un lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente” (Umbrales 8); entonces, es necesario tomar en cuenta cómo los umbrales satíricos se posicionan frente a su “extra-texto”, es decir, al tejido compuesto por coordenadas sociales y culturales de recepción en las que los textos se insertan e intervienen con su propia escritura¹⁴. Complementaré esta aproximación articulando un tejido tentativo de referencias históricas directas e indirectas para tratar sobre la manera en que estos textos negocian con las coordenadas sociales y políticas de la época de su producción. No obstante, luego daré un giro teórico hacia una postura derridiana que me permita dar cuenta de la singularidad irreductible a la historia y a la tradición del tejido del paratextual del Museo de limeñadas, y de cómo ese carácter irreductible perfila los senderos que seguirá la literatura por venir.

¹³ Ahora bien, el tópico de la sátira de los preliminares tiene una larga tradición que, en el Siglo de Oro se manifiesta en las premáticas de Quevedo y en la parodia prologal presente en El Quijote. A pesar de esto, me interesa partir de los precedentes coloniales porque en ellos se puede detectar un posicionamiento claro frente a la asociación entre el formato del libro y el poder simbólico de los miembros de la ciudad letrada que será útil para leer el Museo de limeñadas.

¹⁴ Con este replanteamiento a la categoría de “extra-texto”, es imposible una realidad extratextual, ya que ella tiene la misma naturaleza de “tejido” que el texto. Así, con esta perspectiva de corte derridiano, todas las alusiones a la realidad histórica que haré en este capítulo no postulan que el estado histórico-social de la época sea una metarrealidad a la que haya que referir a los textos para que adquieran su significado; sino que, desde una determinada perspectiva tendenciosa, hay que poner en relación el tejido de la historia y el tejido de los textos que analizo para que se produzcan significaciones. Adelanto entonces, que todas las interpretaciones que postulo en este capítulo (y en esta tesis) son el resultado de los intereses particulares que he explicitado en mi introducción. Admito, entonces, que otra perspectiva de análisis podría haber arrojado un resultado diferente.

1.1 Los paratextos de la sátira colonial

Dentro del marco colonial, se deben mencionar a dos de nuestros más importantes satíricos de la época: Mateo Rosas de Oquendo y Juan del Valle y Caviedes. Ambos autores escribieron en sus pliegos sueltos parodias de preliminares, de aquellas instancias definidas por Genette como la zona compuesta por los vestíbulos que anteceden a una obra, gracias a los cuales “un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores” (Umbrales 7). Según Pedro Lasarte, esta función encuadernadora y libresca que tradicionalmente es asignada a los paratextos adquiere un énfasis especial en la sátira de los autores en cuestión, ya que, a través de sus parodias paratextuales, ambos

“ostentan un deseo de enmarcar, o encuadernar sus obras manuscritas: un deseo de otorgarle a sus pliegos volátiles y transitorios un orden y organización asociados con la permanencia del tomo publicado o de la letra archivada, algo que... responde tanto a la parodia del libro como del archivo burocrático” (49-50). (Los subrayados son míos).

Lasarte señala oportunamente que la parodia del formato institucionalizado del libro no es ajena al deseo de formar parte de él y de acceder al prestigio vinculado a este soporte material¹⁵. Este deseo es muy significativo si consideramos que el soporte material de la poesía marginal y satírica solía limitarse al de los manuscritos volátiles¹⁶, mientras que el formato libresco –resguardado por la censura oficial¹⁷– era altamente valorado durante el período colonial, por circunstancias políticas y editoriales que incrementaban el prestigio que ya había adquirido en la España aurisecular¹⁸. Acceder a este formato implicaba que el texto había aprobado las limitaciones que el sistema institucionalizado de censura oficial de la colonia imponía para la publicación de un

¹⁵ Así, por ejemplo, Juan del Valle y Caviedes se refiere a sí mismo como un “puntual coronista” cuyos textos tienen un “cuerpo de libro” (126). Esta referencia es una muestra del deseo de reunir sus textos bajo el formato de un libro.

¹⁶ Del mismo modo, para la España del siglo XII, José María Diez Borque que el manuscrito era prácticamente el único soporte de difusión de “una poesía satírica, marginal y prohibida, generalmente anónima, prácticamente ignorada hoy” (372).

¹⁷ La censura oficial vigilaba que la sátira de vena popular no accediera a este formato. Esto se cumplía incluso bien entrado el siglo XVIII y se extendió hasta los principios del XIX. Así, José Toribio Medina cita un decreto de 1749 emitido por el Inquisidor General “en el que se ordenaba que con el fin de evitar que bajo el título de manifiestos se continuaran imprimiendo sátiras y cláusulas denigrantes del honor y estimación de los que están constituidos en dignidad” (XCV).

¹⁸ Ernest Curtius ha estudiado la historia de cómo la simbología del formato del libro fue adquiriendo paulatinamente prestigio en la cultura occidental, desde el desprecio a la escritura de Platón hasta cristalizarse su importancia en la metáfora del libro como mundo de Calderón (423-487). Esta importancia fue aún mayor en las colonias españolas, donde la estabilidad del libro se relacionaba con la necesidad de buscar una codificación estable para la realidad colonial.

libro¹⁹. Las huellas de esta aprobación quedaban consignadas en los libros y pasaban a ser parte de los preliminares²⁰, los cuales cumplían la función de controlar que las intencionalidades y las significaciones del libro operaran dentro del marco de aquello que la censura colonial autorizaba publicar (Hopkins 73). En consecuencia, la asociación entre preliminares y el acceso al sistema letrado del libro quedaba evidenciada enfáticamente.

Sobre el sistema letrado se debe señalar que tanto los censores como los productores de esos textos formaban parte de lo que Ángel Rama denominó la “ciudad letrada”, aquella “pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales” (25) que eran altamente valorados por el poder y que cumplían una labor fundamental en el ordenamiento y la codificación simbólica de la realidad a través de una escritura que seguía, retóricamente, la ley del archivo burocrático²¹. De tal modo, se puede plantear que la aprobación paratextual por parte de la censura era una de las huellas de haber ingresado a la ciudad letrada. Esa huella es, entonces, el trazo con que la ciudad letrada fijaba los “límites”²² de acceso al archivo.

Bajo estas consideraciones, el deseo de acceder al formato del libro de las parodias de preliminares en los pliegos volátiles y desencuadernados de Rosas de Oquendo y de Caviedes se conecta con otra pretensión ambiciosa que exhiben sus textos: la de proponer una codificación compleja de la realidad social virreinal alternativa a la de la ciudad letrada. La retórica paratextual que parodian estos autores debe leerse, entonces, dentro de la parodia²³ sistemática que ambos autores realizaron de varios códigos

¹⁹ Medina se refiere a la “multitud de trabas y restricciones de toda especie impuestas a los autores que pretendían dar a la imprenta sus obras: restricciones y trabas que eran todas mayores tratándose de las colonias españolas o de los libros que a ellas se referían” (LXXXIV).

²⁰ Pedro Guibovich señala que, siguiendo un modelo de autorización y censura codificado en el siglo de Oro, “[t]odo libro debía incluir en sus preliminares la licencia, la tasa o precio de ventas, el privilegio real, los nombres del autor y del impresor y el lugar de impresión” (41).

²¹ Me refiero a la noción de archivo que propone de Michel Foucault, como “la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados singulares” y que estos “se agrupan en figuras distintas según regularidades específicas” (219). Roberto González Echevarría ha utilizado esta noción para proponer “un sistema para leer la historia de la narrativa latinoamericana” (60). Este sistema-teoría, al que me remitiré más adelante, se remonta a la prosa colonial, en la que encontramos una codificación retórica que sigue los parámetros de los documentos burocráticos.

²² Por “límites”, se debe entender no solo aquellas barreras que constriñen a un determinado elemento, sino también aquellos bordes que, al demarcan a un determinado elemento, hacen que su presentación sea posible.

²³ Según Dustin Griffin, la parodia es lo que define el carácter propio de la sátira, ya que, lejos de ser un género cuyas constantes puedan ser diseccionadas, la sátira opera por la incorporación y la parodia de distintos registros discursivos. Uno de los orígenes terminológicos de la palabra sátira, *lanx saturata* (6), se refiere a una comida compuesta por una serie de elementos heterogéneos. Del mismo modo, la sátira, al ser eminentemente heterogélica, suele incorporar registros de distintos discursos oficiales y populares.

discursivos cultos, disciplinarios y oficiales²⁴, y de voces populares de su época para presentar sus textos como una “suma o registro de discursos sociales que componían la realidad virreinal” (Lasarte 72), haciendo visible “la compleja construcción política del virreinato en tensión entre el deseo del orden disciplinario y su constante desborde o desobediencia” (68). Así, esta sátira apunta a brindar una codificación simbólica o una representación más fiel de la realidad social de su época que la realizada por la élite culta de la ciudad letrada. Es erróneo, pues, contraponer de un lado a la ciudad letrada y del otro a los satíricos, sin desarrollar la manera en que ambos se vinculan.

Para evitar esta inútil contraposición, el mejor referente es el mismo Rama, quien fue consciente del carácter ambivalente de los fenómenos que atentaban contra el monopolio de la escritura de la ciudad letrada latinoamericana, como los graffitis coloniales en Nueva España y las protestas poscoloniales de Simón Rodríguez contra la burocracia letrada. Así, Rama sostiene que “[l]a vida y las ideas de S. Rodríguez prueban cuán lejos estuvo de la ciudad letrada, cuya oposición fundó... aunque, como los autores de graffiti, hubiera tenido que introducirse en ella para mejor combatirla” (67).

Del mismo modo que Rodríguez combatió contra la ciudad letrada insertándose en ella misma con su escritura, la sátira de los preliminares se inserta en los límites de acceso trazados por la ciudad letrada, al reproducir paródicamente los encuadernamientos paratextuales que daban acceso al formato del libro y al archivo letrado. Entonces, lo verdaderamente interesante es que, para neutralizar los límites de acceso a la ciudad letrada (sus convenciones de aprobación y autorización discursiva), recurran a representar el mecanismo encuadernador en pliegos desencuadernados. Así, al aislar al paratexto de su función archivadora-libresca, la sátira paratextual desencuaderna el encuadernamiento, neutralizando su función autorizadora.

Asimismo, la distancia entre el formato del libro y los pliegos sueltos garantizaba la posibilidad de que, al insertarse en las convenciones de la ciudad letrada, la sátira no terminara completamente atrapada por ellas; es decir, de que, al insertarse en las convenciones del poder para satirizarlo, el gesto satírico no sea totalmente capitalizado por el aquel. Lejos de ser una característica anecdótica, la brecha material entre los

²⁴ Es el caso de Rosas tenemos su Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598, en la que encontramos expresiones populares, pero el discurso poético sigue la estructura de las prescripciones de la épica culta. Así, encontramos que se acata la distinción entre las tres partes de la épica (prólogo, invocación y narración) que Alonso López Pinciano había señalado en su Philosophía Antigua Poética (vol. 3, 181-2). De ese modo, las “declaraciones graves” (v. 2) a las que se alude al comienzo del poema son tales por la estructura épica del texto que por su contenido popular.

pliegos volátiles y el soporte libresco parodiado era el mínimo de distanciamiento necesario para que, al reproducir las convenciones de autorización de la ciudad letrada, la sátira paratextual no quedara asimilada por ellas, sino que las neutralizara. Estamos, pues, ante un complejo procedimiento de desautorización: se reproduce un mecanismo importante con el que el poder ejercía su autoridad, pero el soporte material de esta reproducción neutraliza a estos mecanismos. Esta desautorización va, finalmente, de la mano de la autorización que la sátira le daba a su propio discurso, por contraposición al letrado, en su pretensión de representación más fidedigna de la realidad virreinal.

En conclusión, las convenciones fundamentales de la sátira paratextual colonial son: a) la reproducción paródica de los paratextos en tanto límites de acceso al formato del libro y, por metonimia, a la ciudad letrada; b) la brecha material entre los pliegos sueltos y el formato libresco que parodiaban garantizaba que esa sátira no sea absorbida por la posición letrada; c) la neutralización y la desautorización de estos límites letrados al reproducirlos bajo el soporte material de pliegos sueltos, que van de la mano de una autorización alternativa de la sátira para reflejar la compleja realidad del virreinato. Más adelante será evidente la utilidad de estas reflexiones para abordar el texto de Rojas y Cañas; por ahora, es conveniente tratar el marco de los preliminares en las publicaciones de la prensa costumbrista.

1.2 Los paratextos de la prensa costumbrista

Dentro de los paratextos de la prensa satírico-costumbrista, resaltan un par de casos. El más importante es el “Prólogo” escrito por Felipe Pardo y Aliaga para la primera publicación del periódico El Espejo de mi tierra, que data del 10 de septiembre de 1840. El otro es el “Prefacio” que Manuel Ascensio Segura escribió para el primer número de su periódico “El Cometa”, publicado el 7 de noviembre de 1843. Los periódicos con prólogos no son una originalidad limeña; sino que, como da cuenta el costumbrista español Mariano José Larra en su crítica a los periódicos de Madrid, se trata de una práctica con precedentes españoles²⁵. No obstante, estos umbrales son importantes porque se constituyen como espacios privilegiados de reflexión sobre la naturaleza de la literatura que escribían sus autores y sobre las coordenadas de recepción literaria que ambos esperaban para sus publicaciones periodísticas. Vale mencionar, por cierto, que si bien las pretensiones de casi todas las clases de periodismo por acceder al circuito de

²⁵ En su crítica al periódico español “El Correo Literario”, Larra se refiere a su sección “Reflexiones preliminares” y señala que “[e]ste es el primer periódico que tiene un prólogo. Esta novedad promete y es lástima que no cumpla . . .” (787).

la literatura están bien documentadas desde principios del siglo XIX, el periodismo satírico fue el que exhibió un mayor carácter literario por el gran arsenal de tropos que empleaba (González 69).

El “Prólogo” de Pardo es una arte poética, un espacio de reflexión sobre la naturaleza del cuadro de costumbres, del escritor costumbrista, y sobre cómo debería ser leído este género. El enunciador se enfrenta a sus lectores y les advierte que no se identifiquen con los personajes de los cuadros que presenta, pues en ellos se retrata a tipos y no a individuos particulares. Otra reflexión sobre la recepción se da cuando se plantea que así como en otras partes más civilizadas del mundo los escritores “vierten la hiel a torrentes sobre clases enteras de la gran familia a que pertenecen” (97) y no son censurados por sus ciudades; del mismo modo, el escritor limeño que satirice las costumbres de su ciudad natal no debería ser objeto de la ira de Lima. Un elemento relevante de este prólogo es, debido a su carácter de arte poética, la definición que propone de los cuadros de costumbres: “escenas de comedia en narración” que presentan “fábulas ideadas sobre sucesos de la vida social” (99) que cumplen una función muy especial en la moralización de las costumbres nacionales, puesto que

[1]la brusca transición del coloniaje a la independencia ha grabado en las costumbres el mismo carácter de inestabilidad que afecta a todas las cosas en crisis. Las costumbres nuevas se hallan en aquel estado de vacilación e incertidumbre, que caracteriza toda innovación reciente: las antiguas flaquean por cimientos al fuerte embate de la revolución. ¿Qué coyuntura más favorable para los escritos que quieran mejorarlas? Lejos de mí la idea de dar el tipo a que ellas deben sujetarse, y básteme a mí ser el primero que ponga la planta en campo todavía no pisado... (92). (Los subrayados son míos).

Este pasaje es revelador porque sacude ciertas concepciones sedimentadas sobre la sociedad peruana decimonónica y sobre el costumbrismo. En primer lugar, se nos muestra una imagen dinámica e incierta de la sociedad peruana después de la independencia que se contrapone a una idea difundida en la historia tradicional, según la cual, durante el siglo XIX, Lima no pasó por cambios mayores respecto del periodo colonial. Así, en La iniciación de la República, Jorge Basadre sostiene que la sociedad limeña pos-virreinal “viv[ía] sumida en una vida social análoga a la que llevó durante el coloniaje” (16). Si bien es cierto que los vestigios coloniales de Lima pervivieron en el orden republicano; esta visión oculta el cambio radical que supuso el nuevo ordenamiento político. Como sostiene la revisión historiográfica de los últimos años, “[a] pesar de los obvios fracasos de la agenda constitucional, tanto las constituciones como el credo liberal modelaron radicalmente a la sociedad y a la política... [Los cambios de

las] primeras décadas significaron la fundación de la modernidad política peruana” (Aljovín 63).

En segundo lugar, está la idea, nada errónea pero que debe ser más conceptualizada, que postulan los estudiosos del costumbrismo, en especial los especialistas en las reproducciones visuales costumbristas, sobre la primacía del carácter estereotipado de las imágenes sobre su valor como documentos históricos. En esa línea, Natalia Majluf sostiene en un estudio sobre los textos visuales de Pancho Fierro que “cualquier intento por utilizar las imágenes costumbristas como ilustraciones del pasado o como documentos históricos debe partir... de un reconocimiento de su carácter convencional” (“Convención y descripción...” 35). Mediante un estudio de las influencias extranjeras que estereotiparon y fijaron los tipos del costumbrismo decimonónico, Majluf prueba que, lejos de ser meros espejos de la realidad nacional, los tipos costumbristas se basaron en códigos de representación que satisfacían los gustos extranjeros²⁶.

No obstante, la razón por la que este arte no se puede reducir a ser un documento del estado histórico-social de una época no reside en que deformara la realidad nacional, sino en el hecho de que el estado histórico-social representado era –como lo muestra el “Prólogo” de Pardo- incierto; es decir, estaba en un proceso de redefinición en el escenario político poscolonial. No se trata, entonces, de que los estereotipos del arte costumbrista no hayan sido fieles a un estado histórico-social fijo y consolidado al que deberían remitir estos “documentos” para adquirir su significado.

En realidad, la relación es exactamente la opuesta: el arte costumbrista como representación de la sociedad decimonónica no se puede juzgar por la fidelidad del representante al representado, ya que el representante es el que formaliza y constituye retroactivamente al representado: los estereotipos costumbristas intervinieron sobre una realidad social incierta y la fijaron a través de un repertorio de estereotipos que provienen de la reconstrucción discursiva de la colonia y de la influencia de los modelos extranjeros. En ese sentido, el costumbrismo desempeñó una labor ordenadora de la realidad social a través del trabajo de codificación y formalización simbólica que tenía, según Rama, la ciudad letrada durante la colonia. Sin embargo, esta labor de codificación fue asumida, en muchos de los escritores costumbristas, desde una

²⁶ En un línea más ambivalente, María Concepción García Saiz sostiene que el artista costumbrista “[e]n unos casos repite los modelos propuestos y seleccionados por los viajeros, en otros acentúa su acercamiento a los temas populares, cotidianos, como una necesidad de construir un nuevo imaginario que soporte el reconocimiento de lo propio, y en otros recurre a la ironía, a la deformación, a la caricatura de esos mismos modelos a los que convierte en contra-modelos” (48).

perspectiva que se filia a la pretensión de la sátira colonial de representar de manera más compleja a la realidad social. El caso de Pardo es muy particular, ya que, a pesar de que escribió sátira costumbrista, la perspectiva que asumió para codificar la realidad social fue la de los letrados.

A pesar de esto, la pretensión que exhibe el “Prólogo” de Pardo de intervenir con su escritura en el tejido social sirve para entender los rasgos generales de la relación entre los textos costumbristas y la realidad social que “representaban”. La labor que Pardo le asigna al costumbrismo es, pues, la de intervenir moralmente en la realidad que representa para darle forma. Para lograr esa forma es necesario trazar los límites del proceso de la representación, incluyendo una demarcación de aquello que será representado, la manera en que se lo formalizará y quién debería realizar dicha formalización-representación.

Así, en este “Prólogo” se sostiene que la representación de las costumbres del demos criollo no se puede detener en particularidades, sino que es necesario “practicar las funciones más delicadas de la generalización” (94). La representación es presentada como un proceso de selección de datos y de abstracción al que solo tiene acceso una élite intelectual, ya que no está al alcance del pueblo: “la masa de los pueblos no generaliza” (92). Como sostiene Marcel Velázquez, Pardo tenía –como los miembros de la ciudad letrada colonial- “la autopercepción de pertenecer a una clase ilustrada²⁷ y educada para dirigir la res pública” (El revés del marfil 47) y desde esa perspectiva subalterniza a los no ilustrados (Acevedo 87). Luego de establecer esta perspectiva excluyente, el enunciador la tamiza al fijar una identidad entre el demos representado y quien lo representa. Por eso sostiene que el género del cuadro de costumbres debe ser cultivado solo “por los naturales del país” (96) y no por extranjeros, lo cual anticipa, como expondré posteriormente, la crítica de Rojas y Cañas a las publicaciones de extranjeros sobre la realidad peruana.

Ahora bien, la autopercepción de Pardo como perteneciente a un clase ilustrada privilegiada no está exenta de asperezas: esa clase no había llegado a consolidarse durante la colonia, ya que debido a la independencia “bruscamente se interrumpió el proceso que llevaba a la edificación de una clase dominante colonial” (Flores Galindo

²⁷ Recientemente, en un estudio sobre la manera en que Pardo constituye su identidad como sujeto letrado, Brenda Acevedo ha planteado que el caso de Pardo debe entenderse en un escenario político en el “[h]abía una preocupación por reformar las costumbres populares así como por instruir al pueblos, ambas propuestas formaban parte de un evidente proyecto político: construir una comunidad nacional homogénea” (83).

69). En esas condiciones, la autopresentación que hace de sí mismo como sujeto ilustrado es también una representación que formaliza e intenta consolidar simbólicamente una identidad que, volviendo a utilizar sus propias palabras, se veía afectada “por el mismo carácter de inestabilidad que afecta a todas las cosas en crisis” (92). En consecuencia, lo que se formaliza con la representación no es solo lo representado sino la perspectiva que lo representa.

El “Prólogo” de “El Espejo de mi tierra” se constituye, pues, como un metatexto privilegiado para trazar las coordenadas a partir de las cuales el sujeto ilustrado realizará la representación de las costumbres de su demos y formalizará la perspectiva de la clase dominante a la que pertenece. Así como los paratextos trazaban los límites de acceso a la ciudad letrada, el prólogo de este periódico enmarca y traza los límites de la escritura de este letrado-costumbrista. Se puede plantear que ante la ausencia del control institucionalizado que trazaba las limitaciones de las publicaciones durante la colonia, este metatexto traza sus propios límites para establecer las condiciones de posibilidad de la escritura costumbrista. De tal modo, aquí no tenemos, como en la colonia, una parodia y neutralización de los límites de acceso a la ciudad letrada, sino la reinscripción de estos límites en el contexto posterior a la independencia.

Asimismo, es significativo el hecho de que el soporte material de este enmarcamiento sea un periódico, lo cual sugeriría, en una primera lectura, que se sigue la estrategia de desencuadernamiento de la sátira colonial. No obstante, esta lectura sería errónea, ya que, tal como plantea Velázquez, en el período posterior a la independencia “los diferentes medios de prensa participan en la construcción del orden republicano..., [pues] la novedosa experiencia republicana se vive en y desde los circuitos de la prensa” (“Introducción” 23). Esto tampoco significa que se pueda proyectar sobre la prensa las mismas funciones de archivo y de codificación de la realidad que cumplía el prestigioso formato libresco en el período colonial; pero sí que, con el resquebrajamiento del sistema libresco de censura institucionalizado, el soporte material de la prensa compite con el del libro en el escenario inestable para las instituciones sociales y discursivas de esa época.

Otro elemento significativo de este prólogo son sus reflexiones sobre la naturaleza misma de lo que es un prólogo. En ellas se justifica la escritura de un texto prologal por la necesidad de que “una visita tan de etiqueta y tan inesperada” como la del enunciador, no puede entrar en contacto directo con sus lectores, sino que primero debe

“detenerse en la antesala, y toser, y arrastrar los pies” (101); es decir, el enunciador debe recurrir a una instancia que sirva de mediación entre su texto y sus lectores.

También hallamos claramente planteada la ya aludida paradoja sobre la naturaleza de aquellos textos que “los autores bautizan con los nombres de prefacio, *avant propos*, o discurso preliminar, lo que en realidad no sido sino postfacio, apres propos, o discurso postliminar” (89). Según esta reflexión, todo pre-facio es en realidad un post-facio porque para presentar una obra es necesaria una perspectiva que se refiera a ella como a una totalidad terminada. Lo paradójico es que esa perspectiva aparezca antes de que la obra empiece. Además de esta paradoja de orden temporal, habría que añadir otra de orden puramente textual: el prefacio no solo anuncia una presencia textual, sino que la desplaza: para hacerse un espacio dentro del texto el prefacio requiere ocupar un lugar ambivalente entre lo que le pertenece al interior de la obra y aquello que es una mera añadidura. Estas reflexiones sobre la naturaleza paradójica de las instancias preliminares han adquirido una importancia en el pensamiento crítico contemporáneo, en especial, en la deconstrucción. Reservo para el apartado final de este capítulo el tratamiento teórico de esta paradoja que informará de manera decisiva mi lectura del libro de Rojas y Cañas.

Siguiendo con el paratexto de Pardo, es interesante que se contemple la posibilidad de que ese Prólogo, esa mera añadidura, sea lo único que se presente de la obra, ya que

si tal prólogo os indigestare, a pesar de los digestivos con que os he propinado, entonces no se procederá *ad ulteriora*; y me atenderé a aquello de que al buen callar le llaman Sancho, y el periódico se quedará en proyecto, como el hospicio, como la estatua ecuestre de Bolívar, como el monumento del camino del Callao, como la plazuela del teatro, en resumen como cosa de nuestra patria, y si me apuráis mucho, como nuestra patria misma (101). (Los subrayados son míos).

Esto sería lo típico de la patria peruana: el quedarse en el limbo entre su proyecto y su realización. De tal modo, la patria podría compararse, siguiendo a Pardo, con un prólogo sin su obra anunciada y con un proyecto monumental –como podría ser un museo- sin su ejecución. Ambas comparaciones siguen la idea de una promesa no cumplida, como la “inmensa promesa de vida próspera, sana, fuerte y feliz” (“La promesa de la vida peruana”, 306) que, según Basadre, acompañó a la Independencia pero que no logró concretarse jamás. En este sentido, la referencia a la estatua de Bolívar es interesante, ya que su proyecto se materializó en un decreto de 1825, pero, según Majluf, se “quedó en letra muerta y el monumento no pasó de ser un símbolo de papel” (Escultura y espacio público 10) que esperó en el tintero por varias décadas. La

idea de una obra que se queda en el tintero, como la patria peruana, será posteriormente relevante para abordar los alcances de la constitución discursiva de una identidad popular en el Museo de limeñadas; continuaré, por ahora, con un análisis breve del último antecedente de la tradición costumbrista, el “Prefacio” de Segura.

En él aparece una reflexión sobre el “espíritu y tendencia” de su siglo: el exceso de publicaciones. Como no es necesario “tener conocimientos de escritor público” (126), él no ve necesario justificarse con un conocimiento de la materia sobre la que va a tratar. Frente al elitismo del “Prólogo” de Pardo, el “Prefacio” de Segura resulta mucho menos jactancioso. Además, no le interesa reflexionar sobre su público lector sino para llamar la atención sobre el precio de su obra, pues este periódico “de balde no ha de leerlo nadie, a menos que sea algún amigo que lo tomare prestado” (127).

Desde una perspectiva anti-ilustrada, Segura representa su escritura como una manifestación más del exceso de publicaciones que hace posible la libertad de prensa; y, lejos de condenar tal exceso, deja de lado cualquier finalidad moral sobre la naturaleza de su oficio y hace explícita la manera en que su trabajo se somete a condiciones de compra y venta. Al manifestar la urgencia de que su escritura dependa de la compra de los lectores, Segura patentiza la necesidad vincular su producción periodística a procesos mercantiles de consumo, adelantándose a su propia época, y mostrando la necesidad de intervenir en la realidad social para formalizar económicamente la función que el escritor ocupa en ella.

En el Perú, y en el resto de Latinoamérica, una concepción mercantil de la escritura es un proyecto bastante endeble e ilusorio para los primeros años de la década de 1840. No obstante, un precedente latinoamericano de esta concepción económica ya se encuentra en la primera novela de esta región, El Periquillo Sarniento (1816), del mexicano Joaquín Fernández Lizardi, en cuyos preliminares se afirma que los lectores son aquellos “que costean la impresión y son por ello sus [m]ecenas más seguros” (20). Sobre esta novela, Ángel Rama ha planteado que en los mismos intentos de sustituir el mecenazgo institucional de la ciudad letrada por el de los compradores se evidencia la pervivencia simbólica de ésta y la fragilidad del proyecto lizardino (50). Del mismo modo, la apelación irónica a los compradores que hace Segura evidencia los impasses mercantiles que tiene el circuito de consumo de su periódico (la posibilidad de que los lectores se lo presten en vez de comprarlo).

En suma, he tratado los textos de Pardo y Segura como medios de acceso a la concepción de escritura costumbrista que tiene cada uno de ellos. En el caso de Pardo,

las reflexiones metatextuales y poetológicas dan cuenta de la manera en que este autor trató de recomponer, por oposición a los escritores extranjeros y desde una perspectiva ilustrada, los límites de la ciudad letrada, las coordenadas textuales desde las que los servidores intelectuales ordenaron y categorizaron el tejido social con su producción discursiva. Asimismo, este texto es interesante porque contiene reflexiones sobre la enunciación paradójica de todo prólogo y sobre la posibilidad de que toda la obra no sea más que esa paradoja, es decir, de que el proyecto discursivo anunciado no se realice y se quede en sus ciernes, como un monumento o museo de papel, como la patria peruana. El texto de Segura, por su parte, exhibe una posición permisiva frente a las costumbres editoriales de su época y, en continuidad con Lizardi, muestra una postura irónica que revela la necesidad de formalizar el carácter mercantil de la escritura periodística. Habiendo resaltado los puntos principales de estos autores, pasaré, inmediatamente, al análisis de la retórica paratextual del libro de Rojas y Cañas.

1.3 La “retórica del blindaje” en los paratextos del Museo de limeñadas

En el Museo de limeñadas, el material preliminar sirve para configurar las coordenadas de producción y recepción del texto. En ellas se perciben varias recurrencias de la tradición de sátira paratextual colonial y poscolonial que son rearticuladas y reinscritas en un escenario histórico y literario diferente. Por lo tanto, si bien este material paratextual puede leerse como un palimpsesto cultural de constantes paródicas que se remontan a la sátira colonial del siglo XVI, la originalidad de la zona preliminar de este libro lo singulariza para frente a la tradición de sátira paratextual que he presentado.

Este material empieza con un título que, leído retroactivamente, exhibe la ambivalencia que se impregnará en todo el libro. “Museo de limeñadas” está compuesto por dos palabras muy significativas. La primera nos remite a los lugares destinados a la exhibición y la preservación de objetos culturales que son ordenados espacial y simbólicamente de acuerdo con su relevancia. La autoridad de un museo consiste en ser un archivo ordenador que indica qué objetos entran en su colección y cuáles son excluidos. Esta función archivística fue de especial relevancia en las primeras décadas de las repúblicas latinoamericanas, años en los que la necesidad de institucionalizar la cultura llevó a la creación de museos, gabinetes y escuelas (Ramos 36).

Esta idea de “museo” como archivo institucional que preserva objetos valiosos se mantiene en el texto de Rojas y Cañas para aquella costumbre que expresa la

singularidad de la cultura limeña (el uso de la saya y el manto); una costumbre que, a pesar de su valor tradicional, empezaba a ser considerada residual. No obstante, para la mayoría de las costumbres presentadas, el uso del término “museo” es trastocado para referirse al archivo de las prácticas anticuadas y ridículas de los limeños. El “museo” sería entonces, una colección de antiguallas, de objetos anticuados que, lejos de ser preservados, deberían desaparecer. A pesar de esto, no estamos simplemente ante una burla de los intentos de institucionalizar y preservar la cultura, ya que la defensa de la saya y el manto apunta, más bien, a aplicar esos intentos a una manifestación cultural que estaba siendo relegada. Se percibe, entonces, una ambivalencia entre el intento de rescatar e institucionalizar la singularidad de la cultura y una vena satírica que pretende denunciar el ridículo.

Esta ambivalencia se plasma también en la bisemia que Jorge Cornejo Polar ha detectado en la segunda palabra del título: “limeñadas” (“Estudio preliminar” 29). Las limeñadas se refieren a usos de Lima que deberían desaparecer; pero, en el caso de la tapada, se refiere a la costumbre que debería mantenerse. Si, como sostengo, la ambivalencia es un rasgo que puede distinguirse en los diversos niveles y planos en este libro, esta aparece desde el título mismo.

Luego del título, sigue una cadena de textos prologales, compuesta por un “Prólogo”, un “Vice Prólogo”, un “Sub Prólogo” y un “Contra Prólogo”, que no se origina en el interior del libro mismo, sino que proviene de una publicación periodística y quiebra así la división entre las categorías de “epitexto” y “peritexto”²⁸. Esta cadena empieza en el exterior epitextual, continúa en el interior peritextual, y se extiende hasta los intersticios del texto mismo. El material epitextual es un aviso publicitario que apareció entre el 6 y el 11 de octubre de 1853 en la primera página de El Comercio, bajo el título de “Bibliografía Nacional” en el que se define al texto como un “pobre almacigo de costumbres” (4259: 1), definición que reaparecerá en el “Prólogo” del libro como táctica para apelar a la benevolencia de los posibles suscriptores y lectores. Este aspecto remarca, en la línea de los textos de los otros autores costumbristas peruanos, la dependencia de este libro del soporte material de la prensa. Además, este aviso en un periódico mercantil anticipa el carácter de mercancía que, como trataré, tiene la naturaleza de este libro.

²⁸ Genette define llama “epitexto” al corpus compuesto por entrevistas sobre la publicación de una obra, anuncios reseñas, etc., y “peritexto” al material que aparece “alrededor del texto, en el espacio mismo del volumen y a veces inserto en el intersticio del texto” (Umbrales 10).

El “Prólogo” que se presenta como la primera de “algunas advertencias que no pueden ser desatendidas” (69). Ya Pardo y Aliaga había planteado en su “Prólogo” la necesidad de que su obra vaya precedida de un texto mediador. Lo particular del “Prólogo” del Museo de limeñadas es que en esta mediación se da el despliegue de una retórica para “blindar” su texto frente a los críticos. La “retórica del blindaje”²⁹ empieza por evitar cualquier presentación exterior a la que hará el mismo enunciador de su obra:

Otro autor más tímido o más escrupuloso que yo de seguro hubiera suplicado, a cualquier escritor de gran reputación, la ceremonia de un prólogo, que en tales casos, equivale a una carta de recomendación . . . He preferido escribir mi prólogo yo mismo, porque tengo la certidumbre de que las más elocuentes recomendaciones, no podrán encarecer tanto mi modesta publicación, pobre almacigo de costumbres, como las circunstancias que han obligado a darlo a la luz (69). (Los subrayados son míos).

En contra de la práctica común de autorización discursiva de la época, se descarta la necesidad de un elocuente preliminar alógrafo³⁰, es decir, de que un autor consagrado presente la obra. Un indicador de la importancia que tenía en la época la validación alográfica es la publicación, un año después de libro del Rojas y Cañas, de los Ensayos poéticos precedidos de varios juicios críticos del poeta y dramaturgo Manuel Nicolás Corpancho. Los juicios críticos eran las presentaciones elogiosas remitidas desde extranjero por chileno Miguel del Carpio, el argentino José Marmol³¹, y los españoles Andrés Avelino de Orihuela, Ignacio Noboa y José Casimiro Ulloa. Frente a ese reconocimiento que proviene de autores extranjeros, aquí el mismo “autor” desarrolla una retórica para erigirse como la autoridad de un texto sobre la realidad social de Lima³². Vemos, entonces, cómo la “retórica del blindaje” empieza por oponerse a otras formas discursivas, en específico, al discurso elocuente de una autoridad exterior a la que construye discursivamente el “enunciador autoral”³³, aquel efecto de sujeto que

²⁹ Término que he acuñado para referirme al mecanismo con que el enunciador autoral pretende proteger a su texto frente a cualquier ataque de la crítica.

³⁰ Los preliminares se dividen en “autorales”, cuando son escritos por el mismo autor, y “alógrafos”, cuando son encargados a una tercera persona (Genette 14).

³¹ Sobresale, en particular, el elocuente preliminar de José Marmol, quien considera que en la escritura de sus poemas, Corpancho “se ha encontrado . . . en un centro de meditación y de grandeza revelada con el sello invisible de la Providencia” (37).

³² Como ha notado Oswaldo Holguín, este gesto sería imitado un par de años después por Ricardo Palma al ridiculizar, en la hoy perdida edición de sus Poesías, a aquellos autores que van a la caza de prologuistas (255).

³³ Genette ha planteado la categoría de “prefacio autoral” (Umbrales 137) para referirse a los prefacios escritos por el mismo autor del libro, pero los distingue de los prefacios “actorales”, donde el autor ficcionaliza su lugar de enunciación. Considero que esta oposición es reduccionista y desconoce que en todo texto debemos identificar más a un sujeto enunciador (cuya existencia es textual) que a una persona concreta, por más que el sujeto enunciador aparente ser la misma “voz” del autor. No obstante,

produce la “metalepsis del autor”³⁴. El “blindaje” tiene que ser autónomo y consiste en que este enunciador confiese sin ambages las motivaciones que lo han llevado a publicar.

Se enfatiza la aparente transparencia de esta confesión, pues aunque su autor concede que su obra no sea buena, afirma que su mérito reside en “la humilde franqueza . . . la ingenuidad” (69) con que se va a expresar; cualidades que presenta como extrañas entre los limeños, quienes se “morirían de vergüenza” (69) antes de hablar sobre ciertos temas que conciernen a sus necesidades económicas. La confesión, la exhibición de las circunstancias que lo obligan a publicar, es esta:

No la vanidad de conceptuarme un escritor; no el deseo de fama, ni tampoco la sed de alcanzar una reputación, me obligan a sentar plaza de publicista. Es otra ley material la que arma mi mano de la pluma . . . es la necesidad, es el deseo de procurarme algún dinero sin recurrir a los infames recursos de petardearlo, es el poderoso instinto de sufragar las necesidades de la vida, sin tomar por agentes los bajos arbitrios que otro cualquiera adoptara en una estrecha posición. Posición tanto más negra, cuanto que por más gestiones . . . por más méritos que he hecho valer, por más capacidad y honradez que he acreditado, no he podido alcanzar un lugar en el Estado, siendo peruano, siendo honrado y siendo apto (69-70). (Los subrayados son míos).

El blindaje autónomo de una confesión parte de oponerse a las motivaciones que llevan a publicar a otros autores. La alusión a estas motivaciones es muy significativa dentro de las coordenadas culturales de la época y requiere un comentario extenso. A mediados del siglo XIX, entre 1848 y 1860, hubo un grupo de escritores reputados pertenecientes a la emergente clase media, los bohemios de la generación romántica, a los que el Estado buscó insertar en su seno y dar una función pública. De tal modo, las “demandas” que hace el enunciador por ocupar un puesto en el Estado no son meros delirios de un joven de veintiséis años, sino un reclamo por no haber sido incluido en la política estatal de la que se beneficiaron otros miembros de una generación en la que “la literatura deja de ser vista como vano oficio de proscritos de la sociedad” (Oviedo 155).

soy consciente de la posición ambivalente de todo prólogo autoral, pues, a pesar de que no escapa del proceso por el cual todo trabajo con los significantes hace de quien los emplee un sujeto; también hay un acuerdo implícito que podríamos llamar “pacto prologal”, a través del cual este tipo de prólogos es considerado por los lectores la zona privilegiada para la manifestación de la voz autoral. La expresión de “enunciador autoral” da cuenta, a mi parecer, de la posición ambivalente desde la que es enunciado todo prólogo autoral. En otros momentos, por razones de mera economía textual, abreviaré y solo escribiré enunciador.

³⁴ El mismo Genette ha planteado en Metalepsis. De la figura a la ficción, uno de sus últimos trabajos, que la “metalepsis de autor” es la categoría que sirve para nombrar la inserción de la figura del autor dentro de un discurso. Así, esta figura se da cuando la figura del autor “transgred[e] el umbral de [su] representación” (16) para insertarse en ella como el productor de aquello que representa, cuando en el fondo, esta figura autoral es un producto ficcional más de la representación (10-22).

Así se gestó toda una burocracia literaria, que podría ser leída como una rearticulación de la ciudad letrada en la realidad poscolonial³⁵. No obstante, estos intelectuales estuvieron muy lejos de querer intervenir significativamente en su realidad político-social para cambiarla; sino que, según Francesca Denegri, formaron parte de “una generación literaria que se veía a sí misma como agradecidas y gráciles mascotas de quienes detentaban el poder, y como tales, inaptos para impugnar el status quo desde sus obras” (El abanico y la cigarrera 22).

La imposibilidad de imaginar cambios significativos a través de la administración pública se expresó en sus novelas mediante una poética de la domesticidad decepcionada de las intrigas de la política que concebía a la literatura como “un refugio tranquilo, ordenado, consolador y poético, en donde el escritor podía protegerse de los avatares de la vida pública” (Denegri 23). Así, el refugio blindado y apolítico de la literatura se convirtió en uno de los lujos que se permitían aquellos a quienes la bonanza estatal les garantizaba suficiente tranquilidad económica³⁶. Un lujo que fue posible, como la diversificación del mercado limeño de mediados del XIX, gracias al mecenazgo estatal y al crecimiento de la demanda interna relacionados con los ingentes ingresos del guano (Gootemberg 65 ss.).

A pesar de esto, las plumas de estas mascotas intelectuales eran muy útiles para el Estado Peruano y, en general, para las emergentes repúblicas latinoamericanas. De tal modo, en otros países de la región también se desarrollaron políticas para insertar a los literatos en el aparato estatal; lo cual se debía, según Julio Ramos, al prestigio que tuvo la literatura, sobredeterminada por la retórica de la elocuencia, como un “saber decir”, es decir, como un “depósito de formas, medios para la producción de efectos no literarios, no estéticos ligados a la racionalización proyectada de vida” (41). En el caso peruano, Ricardo Palma recordó en La Bohemia de mi tiempo el gran prestigio que tuvo la literatura a mediados del XIX en toda la sociedad: “De 1848 a 1860 se desarrolló, en el Perú, la filoxera literaria, o sea, pasión febril por la literatura” (3).

Tenemos, pues, dos hechos complementarios: el Estado asimilaba a los literatos como servidores públicos y los literatos correspondían al Estado con el depósito de mecanismos retóricos que proyectaban a través de sus actividades burocráticas,

³⁵ A pesar de esto, no se debe entender la categoría del letrado como una entidad fija, ya que, como sostiene Julio Ramos, las distintas rearticulaciones decimonónicas de la figura del intelectual pasan un redefinición constante de su lugar en la sociedad (69).

³⁶ Martín Adán, por su parte, escribió en su tesis De lo barroco en el Perú que la generación romántica “no emprendió nada grande, ninguna revolución de espíritu: atendidos a todas las resueltas, enviados con su estilo y evasiva, no procuran sino estar en el Estado” (178).

configurando el “saber decir” al que debían recurrir todos los miembros de la república de las letras. Como para esos años era aún desconocida la fragmentación del saber, todos los campos de especialización de la república de las letras –burócratas, médicos, políticos- estaban sometidos a “la autoridad común de la elocuencia” (Ramos 41). El “saber decir” de la elocuencia literaria era “condición previa de posibilidad de cualquier práctica intelectual” (42).

En esa línea, el prólogo elocuente de un autor consagrado serviría de límite de acceso a la ciudad letrada poscolonial. El rechazo que he detectado en el texto de Rojas y Cañas a ese tipo de prólogo sería, entonces, un rechazo a los mecanismos retóricos de acceso a la ciudad letrada. Los supuestos méritos que el autor habría hecho valer no pasarían por someterse al marco de enunciación autorizado por y para la burocracia estatal. Rojas y Cañas escribe sus propios prólogos para establecer las limitaciones y las condiciones de posibilidad de un régimen propio de producción discursiva que no se someta a la autoridad externa de la elocuencia. Tampoco se sometió a esta autoridad un considerable grupo de escritores de clase media ligados a la prensa, costumbristas y satíricos activos a mediados de siglo que no lograron insertarse dentro de esta versión romántica de la ciudad letrada.

A diferencia de la ambivalencia que tenían los satíricos coloniales frente al poder, al reproducirlo y neutralizarlo simultáneamente; este grupo de satíricos poscoloniales marcó un hito en la prensa peruana y la llevó a uno de sus niveles más altos de agresividad (Gargurevich 72). Como aquellos periodistas no obtuvieron puestos burocráticos bien remunerados, fueron más conscientes de que su clase “no tuvo la posibilidad de cambiar por sus propios medios la estructura económica y social del Perú” (Watson, El cuadro de costumbres en el Perú decimonónico 56), y “canalizaron sus frustraciones a través de una sátira amarga y de tono moralizante” (56-7). Al margen o en la periferia del aparato estatal, la sátira moralizante de estos periodistas se filió de manera retórica a la plebe urbana del demos criollo-limeño que no logró participar activamente de la bonanza del guano y que permaneció ajena a los proyectos de modernización estatales³⁷.

En suma, la poética apolítica de la domesticidad y la sátira agresiva fueron dos respuestas diferentes a una misma imposibilidad de agencia política que se diseminó en la clase media, tanto dentro como al margen de la burocracia estatal. Empleando las

³⁷ Como analizaré en el segundo capítulo, la sátira costumbrista produjo frente a este demos un régimen ambivalente de identificación y rechazo asociado a los estereotipos sobre lo criollo.

categorías que Peter Sloterdijk propone para su teorización sobre el cinismo moderno, en la respuesta burocrática de la ciudad letrada poscolonial encontramos el cinismo de la falsa conciencia ilustrada, es decir, una conciencia que, desde el refugio de una posición acomodada, tiene acceso a un saber pesimista³⁸ sobre el orden político-social que la lleva a aceptarlo como el orden natural de las cosas. Así, no solo se considera desengañada de la política, sino que tampoco cree en la posibilidad de un acto que subvierta el orden establecido.

Por otra parte, la sátira periodística, heredera de la sátira colonial, estuvo más ligada a lo que Sloterdijk denomina quinismo, “la insolencia que proviene de la posición inferior” (188), una posición asociada a los sectores populares y menos favorecidos de la clase media que, a través de las demandas de sus textos, mostraban sus reclamos por no recibir atención por parte del Estado. Al no conseguir un lugar en el Estado³⁹, Rojas y Cañas pretende, como este grupo de satíricos, filiarse retóricamente a un quinismo popular, pero busca darle a su texto el blindaje especial de un lugar privilegiado de enunciación que proviene de la sinceridad con que confiesa el carácter mercantil de su escritura.

Sobre este último aspecto, se debe notar que, si bien Lizardi y Segura ya planteaban de manera irónica ideas sobre el valor económico de su escritura, sigue resultando extraño que a mediados del XIX alguien vea en la publicación de un libro un medio de subsistencia. Cornejo Polar ha notado que lo interesante de este planteamiento es la inversión que realiza del tópico común del escritor que se queja de que no puede vivir con lo que gana por su escritura (“Ramón Rojas y Cañas...”, 733). Esta idea haría depender a la escritura del mercado de consumo, lo cual contrastaría con la pretendida autonomía de un lugar de enunciación blindado. No obstante, lo inesperado que resulta concebir su publicación como un medio mercantil para ganarse la vida le sirve al enunciador para resaltar los extremos de su posición. En esa línea, es interesante ver cómo opera el enunciador desde los extremos en los que se ubica, cuya exhibición revestiría a su obra de una protección especial:

Mi pequeña obra tiene como un Aquiles de papel impreso, su baño invulnerable contra la hiel mortífera de la crítica. Porque ¿cuál sería el crítico que por más juicio que acredite al censurar este libro, no se pondría en soberano ridículo,

³⁸ Luis Alberto Sánchez ha señalado que el pesimismo de los románticos era un tedio disfrazado de melancolía que se refugió en la literatura para producir “una suerte de antología del lamento, del lamento erudito, del lamento leído” (90).

³⁹ Rojas y Cañas recién logró un el puesto ad honorem de cónsul en Chile en 1868 (Zanutelli 313), cuando la política cultural de la bonanza del guano ya había terminado.

después que acaba de oír al autor que hace esta confesión? (70). (Los subrayados son míos).

Aquí vemos que la confesión no es un caso típico de la captatio benevolentiae, porque este enunciador autorial no busca simplemente ganarse a su público con un desborde testimonial; sino que el mérito de su confesión opera como lo que Genette llama la “autocrítica preventiva” (Umbrales 193), al adelantarse a las objeciones de sus futuros críticos y erigir el texto del enunciador como un punto de excepción frente a la crítica y, como veremos más adelante, operar desde ahí para criticar las costumbres y los vicios de Lima. La “retórica del blindaje” parte, pues, de haberse colocado al margen de las pretensiones de un escritor público de su época. El postulado que subyace a esta estrategia es que cada obra debe ser juzgada respecto de la finalidad que el autor persigue con su publicación. Como su obra tendría la finalidad de responder a “la ley natural de la necesidad” (69), no debería ser enjuiciada según los códigos de la elocuencia imperantes en el sistema literario⁴⁰.

Se debe considerar que el artículo o cuadro de costumbres era una literatura inferior dentro del sistema literario de la época. Sin embargo, el simple hecho de haber recurrido al soporte letrado del libro coloca al texto de Rojas y Cañas en un contexto de enunciación ambivalente: por un lado, ingresa al circuito letrado del libro; por otro lado, en el texto encontramos estrategias para exceptuarse frente a los criterios de la crítica literaria del sistema letrado.

A pesar de esto, la “retórica del blindaje” no es suficiente para proteger a un texto frente al público limeño, pues hay un tipo de protección aún mejor que está fuera de los alcances del enunciador autorial. Sobre este blindaje especial trata la segunda de las instancias prologales del libro, el “Vice Prólogo”. El texto empieza con una reflexión sobre lo desprotegido que se haya quien lo enuncia:

Quando se escribe en un país cuyos habitantes son tan aficionados a la punzante crítica, y cuando a más de esto quien escribe tiene para ese país la peor

⁴⁰ Domingo Faustino Sarmiento hace un reclamo del mismo tono en la carta de respuesta a Valentín Ansina que es incluida como instancia prologal en el Facundo. Ahí encontramos una contraposición a los discursos formales de la época para defender un tipo de saber diferenciado enfáticamente del saber europeo (Ramos 24). Así, Sarmiento construye su lugar de enunciación erigiéndose como representante de una singularidad que no puede ser articulada por la cultura europea: “¡Oh! La Francia, tan injustamente erguida por su suficiencia en las ciencias históricas, políticas y sociales; la Inglaterra, tan contemplativa en sus intereses comerciales; aquellos políticos de todos los países, aquellos escritores que se precian de entendidos, si un pobre narrador americano se presentase ante ellos con un libro para mostrarles, como Dios muestra las cosas que llamamos evidentes. . .” (52-3). En esa línea, Sarmiento plantea que “(h)ay una justicia ejemplar que hacer y una gloria que adquirir como escritor argentino: fustigar al mundo y humillar la soberbia de los grandes de la tierra, llámense sabios o gobiernos” (54).

recomendación que considere su primer arrojó, su ensayo primigenio o acaso su aventura de inauguración, como una partida de azar y sueño, en la que sometido al capricho de un golpe de los dados [;] va a poner la terrible parada de su futuro crédito (72).

Presentar su primer arrojó como una “partida de azar y sueño” es la manera de remarcar el lugar desprotegido en el que se hallará el discurso de este enunciador por carecer de la recomendación de un prólogo escrito por un autor elocuente. Frente al blindaje que se había exhibido en el “Prólogo”, el “Vice Prólogo” empieza por develar la posición subalterna que tiene para los limeños un autor nacional frente a los escritores extranjeros:

. . . es tan cierto como indispensable convenir en una cosa: . . . Mientras vemos algunos extranjeros, tomando nuestros sucesos históricos para explotar con ellos el naciente mercado bibliográfico, desfigurando nuestros hechos tradicionales . . . , ellos encuentran mil suscriptores. En tanto que si un limeño escribe los acontecimientos de su país, . . . las costumbres de la sociedad, sus mismos conciudadanos le escarnecen tornándolo en una víctima injusta de la más brutal reprobación, de la más execrable ignorancia (72).

Más adelante afirmará que “[e]l extranjerismo es en Lima el único preservativo contra la feroz crítica” (73). Frente al extranjerismo como el preservativo eficaz al que recurría posteriormente alguien como Manuel Nicolás y Corpancho, el “Águiles de papel de papel impreso” (70) es insuficiente. Para entender las dimensiones de esta “demanda insatisfecha”⁴¹ hay que considerar cómo eran percibidos los extranjeros en la Lima de entonces.

Natalia Sobrevilla sostiene que a mediados del XIX Lima fue un espacio de apertura para diversos políticos emigrados e intelectuales extranjeros (Mc Evoy, 289). Muchos de estos intelectuales se consideraron compatriotas de los peruanos y ocuparon cargos públicos importantes. Algunos escritores extranjeros, empero, llegaron a eclipsar a los peruanos. Tal es el caso de Julio Roset, autor de Misterios de Lima que, según el enunciador del “Vice Prólogo”, es una obra de teatro llena de “cuadros grotescos, exagerados e insultantemente estúpidos”, a pesar de lo cual, a su autor “se le llenaba el teatro de gente, se le llenaron los bolsillos de dinero y nadie osó criticarle” (73). Sobre Roset, Alberto Varillas opina que “[e]s posible que no. . . fuera un dramaturgo destacado pero es evidente que era un autor de éxito que opacó a sus colegas peruanos” (199).

⁴¹ En el segundo capítulo plantearé que las “demandas insatisfechas” son las partículas elementales en la constitución discursiva de la identidad del demos criollo-limeño.

La crítica a los escritores extranjeros ya aparecía, como he planteado, en Pardo y Aliaga. Este elemento reaparece en la prosa de Rojas y Cañas y se engarza con una crítica general al prestigio social que tenía el ser extranjero en Lima y la imitación que hacen los criollos de los modos europeos de comportamiento. Ambas posturas se dan en el marco de la articulación de lo que Marie Lousie Pratt ha denominado “el sujeto criollo poscolonial”, quien “se constituyó relacionamente, con respecto...a los españoles, los europeos del norte y los no blancos americanos” (328). Así, el aparente rechazo a los extranjeros suele cubrir intercambios relaciones de apropiación, transculturación y de influencia directa e indirecta.

Hay que añadir, además, que la crítica al extranjero también aparece en los cuadros de Segura. Entonces, Rojas y Cañas recogerá los rasgos xenofóbicos de la prosa de Pardo y Aliaga y de Segura, y los desarrollará enfáticamente en sus textos. Lo que específicamente se critica en el “Vice Prólogo” sobre el estilo de la escritura de los extranjeros es la mirada exterior y desfigurante con que representan las costumbres de Lima.

Frente a este estilo, la siguiente instancia prologal, el “Sub Prólogo”, se propone como una exposición sobre el estilo propio del enunciador. Esta nueva “advertencia”, empieza con una reflexión sobre la inadecuación entre forma y contenido:

Cuando para resolverme a dar luz la presente colección, mi conciencia me auguraba que en ella había algunas regulares ideas, necesito confesar que me ha faltado el estilo para desarrollarlas con felicidad. No tengo, pues, estilo, por mejor decir, tengo mi estilo peculiar, característico, exclusivo. Tengo un estilo particular si el cual, tal vez, mis artículos serían más sosos que un mal potaje de calabaza sin sal ni grasa . . . Muchos hombres de pluma opinan que el lenguaje debe ser sometido al encajonamiento o yugo de ciertas leyes de redacción . . . ese mezquino espíritu de imitación me desazona, porque nos hace parecer a los vendedores de Lima . . . , que todos pregonan sus efectos en la misma entonación (74). (Los subrayados son míos).

En este pasaje la “retórica del blindaje” también opera como una “autocrítica preventiva”, al adelantarse a las objeciones de los críticos mediante la manifestación de la falta del talento necesario para encontrar el estilo preciso que exprese en el libro las ideas del autor. La peculiaridad de este caso es que aquí la falta de talento no busca la piedad de los críticos, sino que apunta a singularizar al texto frente las necesidades impuestas por la crítica de la época. Así, el texto no cumpliría con los requisitos retóricos del “saber decir” porque su singularidad expresiva excedería los límites impuestos por los marcos elocuentes de tal saber. De tal modo, las limitaciones del texto

de Rojas y Cañas (el hecho de no poder cumplir con las convenciones retóricas del “saber decir”) brindarían las condiciones de posibilidad de un discurso singular que se presente a sus lectores como un texto exclusivo.

Se debe resaltar, asimismo, la manera en que es ridiculizada la retórica del “saber decir” imperante en la ciudad letrada de la época. La sujeción a un modelo fijo de normas gramaticales es comparada con la manera monocorde en que hablan los sectores de Lima con menor instrucción. Las leyes de redacción se equipararían al habla del vulgo en el sentido en que ambas operan por mimesis de modelos, en lugar de renovar el lenguaje. Si bien la generación de intelectuales a la que perteneció Rojas y Cañas estuvo, según Ricardo Palma, arrasada “por lo novedoso del libérrimo romanticismo” y desdeñaba “todo lo que a clasicismo tiránico apestará” (*La bohemia de mi tiempo* 5); muchos de ellos, como he tratado anteriormente, formaron parte de la política cultural del Estado porque su escritura era vista como un modelo de formas retóricas que podían ser proyectadas a los distintos ámbitos del saber. En esta posición ambivalente, entre la crítica de las normas establecidas y el establecimiento formas discursivas modélicas para el Estado, se desarrolló la generación romántica de mediados del XIX⁴².

Rojas y Cañas, aunque es considerado miembro de esta generación, no puede ser calificado como un romántico más que mediante un *tour de force*, pues la filiación de su prosa costumbrista está más bien ligada a una larga tradición satírica que se remonta a la colonia⁴³. Sin embargo, en su pretensión de singularidad no se puede dejar de leer el rechazo de los románticos por las convenciones establecidas. En la definición del estilo de Rojas y Cañas tenemos, en realidad, una deterritorialización⁴⁴ de la retórica del romanticismo: por un lado, encontramos una defensa de la singularidad expresiva en la línea libérrima del romanticismo; por otro lado, se pone en jaque la alianza existente

⁴² Según José Miguel Oviedo, el fracaso de la escuela romántica se debió, en gran medida, a esta ambivalencia, ya en el romanticismo, la crítica al clasismo fue de la mano de “[l]a conservadora defensa del ambiente intelectual a favor de la disciplina y el orden estéticos” (360).

⁴³ La filiación de Rojas y Cañas a la generación de los bohemios románticos se basa en que cuando Ricardo Palma se refiere a los miembros de su generación, en “La bohemia de mi tiempo”, consigna dentro de ella a Rojas y Cañas y lo caracteriza como uno de los “limeño[s] de más sal criolla que he conocido” (33). Asimismo, añade una nota a pie de página en la que brinda la siguiente información: “Rojas y Cañas fue periodista y escritor de costumbres. Su estilo, un tanto desaliñado, era chispeante y con frecuencia cáustico. El más notable de sus opúsculos es el “Museo de limeñadas”, 200 páginas en 8. publicado en 1853. Murió en 1881”. (33). En base a esa mención y a distintas fuentes históricas, Oswaldo Holguín incluye a Rojas y Cañas dentro de la bohemia de la generación de Palma (145).

⁴⁴ Deleuze y Guattari emplearon el término “deterritorialización” a las líneas de fuga de sentido que quiebran la idea de plenitud dentro de un texto que aparentemente está “estratificado, organizado, significado. . .” (15).

entre los románticos letrados y la retórica del “saber decir” al comparar la sujeción a las normas gramaticales con la monocorde habla del vulgo⁴⁵.

En consecuencia, el blindaje que el enunciador busca darle a su libro reproduce, neutralizándolas, las coordenadas del lugar privilegiado de enunciación del cinismo de la ciudad letrada poscolonial. La marginalidad es utilizada, entonces, como un mecanismo de autorización discursiva para un lugar alternativo de enunciación que pretende desplazar el lugar hegemónico ocupado por el “saber decir” de la burocracia estatal. Rojas y Cañas reproduce las coordenadas de enunciación del cinismo letrado desde una perspectiva pretendidamente marginal y plebeya que, si bien neutraliza las convenciones de autorización del discurso romántico, no deja de aspirar, mediante sus reclamos y sus demandas insatisfechas, al lugar privilegiado que ocupa el saber decir. En la ambivalencia entre la desautorización del cinismo letrado desde una perspectiva plebeya (química en términos de Sloterdijk), y la reproducción de su misma pretensión de hegemonía, la estrategia de Rojas y Cañas se articula como la bisagra que permite el paso del quinismo popular al cinismo letrado.

Después del “Sub Prólogo”, el enunciador nos presenta una instancia prologal más: el “Contra Prólogo”. En ella se hace mención a la broma que les ha jugado a sus lectores con la serie de prólogos:

Ya explico los motivos de esta *poli-nominación*. Yo necesitaba hacer al público algunas advertencias . . . Lo que me ha sido necesario aducir, no era posible haberlo hecho en dos páginas a más de que yo también detesto los eternos prólogos . . . y sé muy bien, que al haber escrito el mío de un tirón, nadie lo habría terminado de leer . . . Con esta patraña de Prólogo, Vice Prólogo, Sub Prólogo y Contra Prólogo, engañando al lector y jugando con la curiosidad de las lectoras, tal vez lo han recorrido hasta el final (75). (Los subrayados son míos).

Aquí encontramos una justificación sobre a la proliferación de prólogos que se basa en tomar en cuenta los hábitos de lectura de sus posibles receptores. Esta reflexión sirve para formular una de las estrategias que empleará Rojas y Cañas en sus artículos: “jugar” con las expectativas del lector para sorprenderlo con un tema diferente. En este pasaje tal estrategia se muestra como exitosa más allá de la diferencia sexuada de los hábitos de recepción textual. Aquí no se trata de imaginar a un lector ideal asexuado y de jugar con sus prejuicios previos a la lectura; sino de emplear las instancias

⁴⁵ Oviedo ha señalado que una de las principales carencias del romanticismo peruano fue la falta de conciencia de las contradicciones de su producción literaria, a lo cual se sumó “la pobreza imaginativa, el desorden, el incontenible mal gusto. . .” (361).

paratextuales para conducir la atención de los lectores y las lectoras hacia un determinado punto y luego desviarlos con la presentación de un tema diferente.

Por otra parte, los lectores también somos engañados al pensar que con esta última instancia prologal termina la cadena de prólogos, ya que lo que sigue es una zona liminal compuesta por un grupo de textos que podrían considerarse prólogos, pero no llevan ninguna marca titular que los identifique como tales. Me refiero a los siguientes textos: “Este libro es bueno”, “¡El desnaturalizado! ¡El simplón!”, “¡Parte seria!” y “¡Es un aplanador! ¡Es un ocioso!”.

En “Este libro es bueno”, aparece una mención a otro elemento que se añade al texto; un elemento que será para muchos de sus lectores será el único mérito de su libro: los grabados que realizó su hermano para ilustrar los artículos del libro. Para aquellos que piensen que el verdadero valor de un libro está en las imágenes visuales que contiene, el enunciador plantea que su hermano será el verdadero autor del libro. Este texto es utilizado para satirizar los hábitos de lectura de aquellos limeños que son incapaces de imaginarse el mundo representado en los libros a través de palabras y que requieren de imágenes que fijen el significado de los artículos⁴⁶. Al incluir imágenes en su libro, Rojas y Cañas no solo cede ante los hábitos de lectura de ciertos limeños y fija el significado de sus cuadros en imágenes para que su público incluya un sector más amplio de “lectores potenciales”⁴⁷, sino que tal complicidad viene de la mano de una burla hacia esos analfabetos funcionales. Por otra parte, para los verdaderos lectores del libro aparece una reflexión que refuerza la idea que encontramos en el “Contra Prólogo” y que aclara hasta cierto punto cómo operará el procedimiento de jugar con las expectativas creadas en los lectores:

Pláceme jugar con las emociones del lector sensato, forzándolo a concebir una idea resultante de mis palabras escritas, para dentro de un momento gozar del júbilo que experimenta todo aquel que tiene en su mano el arbitrio de hacer cambiar esa misma idea, en otra totalmente distinta, como me va a suceder o , mejor hablado, como nos va a suceder al indulgente lector y a su humilde servidor (77). (Los subrayados son míos).

⁴⁶ Watson ha planteado, al reflexionar sobre la importancia de las imágenes visuales en el costumbrismo, que “las obras de literatura y arte costumbristas del siglo XIX forman parte del mismo mundo cultural y se confunden a veces unas con otras. No se sabe claramente si el arte aspira a la literatura o si la literatura aspira al arte” (“Arte y literatura en el costumbrismo peruano decimonónico”, 62). A pesar de esto, la fijeza de los estereotipos de la prosa costumbrista se relaciona a la manera en que las imágenes convencionales directrices semánticas para los textos. Además, las constantes alusiones visuales de las imágenes estáticas que presentan los cuadros costumbristas refuerza la idea de las imágenes visuales son el punto que fija los significados de los cuadros.

⁴⁷ Según Isabelle Tauzin, las imágenes de los lectores insertas dentro de la prosa peruana del XIX muestran la ambigüedad de la búsqueda de un público popular (62).

De tal modo, los aparentes significados fijados por las imágenes son subvertidos por una escritura que introduce un “juego literario” en sus instancias preliminares e introductorias para crear falsas expectativas de sentido. Para impedir la posibilidad de que un significado detenga la diseminación de sus efectos de sentido, la escritura se inserta en las instancias encargadas de realizar esa fijación y las combate con el “juego” de proponer simulacros de directrices semánticas, poniéndolas en evidente ridículo. Si bien esta interpretación no se condice con la presentación del “autor” como quien controlaría ese juego (lo cual reinscribiría, aunque lúdicamente, la idea de un control semántico); es interesante que la persona del “autor” -en realidad la metalepsis del autor- aparezca del mismo lado del lector incierto, con el cual comparte su sorpresa. Esto evidenciaría que el “juego literario” abre una fisura en el control en la autoridad con que el autor controla su discurso. Este “juego” será clave en la última sección de este capítulo para entender el carácter irreductible de la retórica paratextual de este libro.

Siguiendo con la zona liminal, encontramos, luego, en “¡El Desnaturalizado! ¡El Simplón!” una postura similar a la de Pardo y Aliaga sobre la actitud que no debería asumir el público frente a las críticas de un escritor costumbrista. El proferir “palabras de abominación contra el crítico” (80) de costumbres se presenta como un síntoma de atraso social y es propio de ancianos llenos de “majaderías tan incoherentes al raciocinio, como remotas al espíritu del siglo” (80). La actitud que la ciudad debería adoptar ante sus hijos que la critiquen, como el enunciador expone en “Parte seria”, es la de percibir que la finalidad de la sátira del escritor costumbrista es la de ver a su ciudad “limpia y exenta de lunares” (81).

El énfasis en la finalidad moralizante de la escritura se debe entender, siguiendo el lindero establecido por Pardo, como un alegato por la capacidad que tendría este texto para intervenir en el tejido de las relaciones sociales que representa. La representación de las costumbres sociales no sería, entonces, una mera descripción, sino que iría de la mano de la prescripción moral que se inscribiría en el tejido social formalizado por la representación costumbrista. No obstante, esta capacidad intervencionista y moralizante desaparece en “¡Es un aplanador! ¡Es un ocioso!” donde se encuentra una reflexión sobre el lugar que ocupan todos aquellos intelectuales cuya labor “se ejecuta sin testigos” (83), en el ámbito privado de sus bufetes y escritorios. Como la comunidad no percibe materialmente en qué consiste la labor de estos intelectuales, los considera ociosos.

Lo interesante de este texto es que va contra el prestigio que la producción intelectual había adquirido a mitad del XIX y se anticipa a lo que tendrían que afrontar los intelectuales en el último cuarto de siglo, cuando el prestigio de la retórica de la elocuencia había perdido su lugar privilegiado dentro de la república de las letras (Ramos 86). De tal modo, este texto se adelanta a un período en el que la escritura literaria pierde su capacidad de participar en la configuración de la realidad social y es relegada a un espacio secundario.

Luego de estos textos, encontramos una diseminación de prólogos dentro de los mismos artículos. El segundo artículo, “Porquerías y adefesios”, empieza con un prelude en que el enunciador justifica el título del texto y calma a aquellos que creían que van a leer un texto sobre temas repugnantes: “No hay que alarmarse amables limeñas; ni empiecen a lanzar, con gesticillos de repugnancia, menudas salivitas de asco” (88); pues, a pesar del título puesto, este será “un artículo hipócrita, que dice cosas distintas de las que aparenta, de las que promete en su programa titular” (88). Este contraste es otro ejemplo de la técnica del “juego” con las expectativas de recepción. También encontramos otros prólogos dentro de “Los médicos de Lima”, “Ranfañote”, “El limeño criollo y el afrancesado”, etc. Además, los artículos que no cuentan con un prólogo propiamente dicho, contienen epígrafes (como en “Los disfuerzos”), exordios o largas reflexiones que anteceden a la presentación de los cuadros.

La proliferación de estas instancias preliminares puede ser entendida como la necesidad de definir un principio ordenador para el archivo-museo que componen los artículos de costumbres. La dinámica de un principio ordenador, es propia, según Roberto González-Echevarría, a la lógica que desde la prosa colonial ha seguido el archivo de la narrativa latinoamericana. Este archivo narrativo no solo está compuesto por una serie de tópicos y personajes recurrentes, sino, esencialmente, por formas discursivas que, desde la prosa colonial, han encontrado sus condiciones de posibilidad y sus umbrales de existencia al delimitar un sistema de enunciabilidad, distinguiéndose y oponiéndose a otras formas discursivas (64).

El hecho de que González-Echevarría no coloque el cuadro de costumbres como una pieza maestra de su archivo, a pesar de la importancia que tuvo este género en el Perú y en el resto de Latinoamérica⁴⁸, es una evidencia del lugar marginal que este género

⁴⁸ El costumbrismo fue, según Cornejo Colar, el género al que recurrieron muchos escritores latinoamericanos para expresar la peculiaridad de las costumbres de sus respectivas naciones (El Costumbrismo en el Perú 25).

ocupa en los intereses de crítica literaria latinoamericana. Este género ha sido una de las piezas más reprimidas del archivo nuestra narrativa, especialmente en el caso peruano, donde ha sido asociado con el fracaso de la escuela romántica⁴⁹ y se le ha considerado un estorbo que retrasó el desarrollo del cuento moderno.

Esta resistencia a reconocer al cuadro de costumbres como parte del archivo se debe, en parte, a que los orígenes periodísticos de este género se contraponen a la prescripción del formato archivador o libresco que ha sido, desde la colonia, una constante en los sistemas de enunciabilidad prestigiosos de la narrativa latinoamericana. Por eso, el mismo hecho de haber recurrido al soporte del libro, frente a los costumbristas anteriores que publicaron en periódicos, es una muestra de que la publicación de El Museo de limeñadas es un hito en la literatura peruana: es el momento en que un género que había circulado bajo el soporte material efímero del periódico (en la periferia del archivo letrado), trasciende la inmediatez de su contexto al publicarse bajo el soporte más perecedero del libro⁵⁰. Entonces, con este libro el cuadro de costumbres peruano, siguiendo otros ejemplos de Latinoamérica⁵¹, ingresa al sistema del archivo libresco.

Ahora bien, en el caso del libro de Rojas y Cañas, este ingreso no significa que se someta pasivamente a las convenciones externas del enunciabilidad del archivo libresco, sino que este libro busca instaurar su propio sistema de enunciabilidad al reproducir las convenciones de encuadernamiento paratextual librescas. En ese sentido, la proliferación de prólogos que encontraremos se debe, en parte, a la necesidad que definir un marco de enunciación autónomo para el primer libro de artículos de costumbres publicado en el medio. Aunque el género del cuadro o artículo de costumbres solía implicar que cada cuadro tenga una instancia de justificación prologal, esa instancia era explicable porque su soporte material de difusión era el periódico. El carácter esporádico de las publicaciones periodísticas hacía que los cuadros de costumbres funcionaran como producciones únicas que debían definir autónomamente su lugar de enunciación. Lo interesante es que, al recolectar estos artículos bajo el

⁴⁹ Luis Alberto Sánchez le ha reprochado al costumbrismo el ser uno de los factores que impidió el fortalecimiento del romanticismo peruano (79-100).

⁵⁰ Para otro contexto discursivo, el de los orígenes de la novela en el Perú, Marcel Velázquez ha estudiado cómo el sistema letrado del libro absorbió la producción novelística que había empezado con el soporte material del periódico (“Los orígenes de la novela en el Perú: folletín, prensa y romanticismo” 20-1). No es mi intención proyectar de manera idéntica esa relación para el contexto discursivo del costumbrismo, pero el haber recurrido al sistema letrado del libro hace que el Museo de limeñadas represente un momento significativo en la producción costumbrista peruana.

⁵¹ Existen los precedentes latinoamericanos de las recopilaciones colectivas de cuadros de costumbres en Los cubanos pintados por sí mismos (1852) y Los mexicanos pintados por sí mismos (1843-1844).

formato de un libro, la acumulación de los preliminares autónomos de estos artículos disemina una textualidad ambivalente y fragmentaria que pone en crisis la unidad del sistema textual de un libro.

El carácter fragmentario de esta textualidad intenta ser controlado con las constantes, aunque irónicas, referencias que encontramos en los artículos al libro en el que son publicados⁵²; lo cual nos hace pensar que no estamos solo ante una mera recopilación de artículos, sino ante textos que, al menos en su redacción final, han sido pensados con miras a formar parte del sistema textual de un libro; lo cual recuerda las pretensiones librescas de la sátira paratextual colonial.

A pesar de la unidad y la estabilidad que otorgan el sistema textual de un libro, estas no cancelan la ambivalencia de esta textualidad, ya que tal cantidad de instancias preliminares en un libro relativamente pequeño muestra que en el establecimiento de su propio marco de enunciación, el texto corre el peligro de quedarse entrampado en ese marco, limitándose a proferir un discurso autorreferente. Por eso, la diseminación del material paratextual no se limita a ser una cobertura exterior, sino que se inserta en la textualidad misma como una zona intermedia y metadiscursiva⁵³ que desestabiliza la oposición entre el texto del libro y sus umbrales. Tanto es así, que el libro se acerca a ser ese paratexto sin texto ulterior o ese monumento/museo sin ejecución (como la estatua ecuestre de Bolívar), que eran, para Pardo, metáforas del proyecto de patria en ciernes que no se llegaba a ejecutar. Sin embargo, ni el libro de Rojas y Cañas está compuesto solo de prólogos ni, con el pasar de las décadas, la estatua de Bolívar se quedó sólo como proyecto⁵⁴. Por el contrario, el libro se libera de quedar entrampado en el marco de sus propios preliminares al presentar sus artículos de costumbres.

Ahora bien, si por un lado el libro se libera de las trampas de su propio enmarcamiento; por otro lado, sigue enmarcándose en los mecanismos de parodia preliminar de la sátira colonial. La diseminación de estas instancias de enmarcamiento y la pretensión de formar parte de un libro se relacionan con la manera en que las parodias paratextuales coloniales se posicionaban frente a la tradicional función de

⁵² Por ejemplo, en “Porquerías y adefesios”, leemos: “-¿Qué tal es el *Museo de limeñadas*?! -¡Una porquería cabal!” (90).

⁵³ El carácter eminentemente metadiscursivo del *Museo de limeñadas* ya ha sido notado por Roy Tanner al calificar este libro como un metacostumbrismo (65-81). Sin embargo, al preocuparse más por extraer las estrategias discursivas que prefiguran, a su criterio, las *Tradiciones* de Ricardo Palma, este crítico no llega a extraer ninguna conclusión interesante sobre la retórica metadiscursiva del libro.

⁵⁴ El proyecto de la estatua de Bolívar fue rescatado del olvido por el Presidente Echenique, quien ordenó su construcción en 1852 (un año antes de la publicación del *Museo de limeñadas*), pero la obra fue recién inaugurada en 1859 (Majluf, *Escultura y espacio público* 11).

encuadernamiento y archivamiento libresco que se les asignaba a los textos preliminares. Desde esta perspectiva, en el texto de Rojas y Cañas la diseminación y la parodia de las instancias enmarcadoras y encuadernadoras apuntaría a ser una parodia de su mismo soporte material de impresión: el libro. Esta parodia adquiriría un especial sentido burlesco si tomamos en cuenta que es enunciada por un autor poscolonial, quien implícitamente estaría ridiculizando el aura de autoridad que tenía el formato libresco durante la colonia. Esta burla y desautorización poscolonial seguiría, sin embargo, los mecanismos de parodia que existían durante la colonia.

A pesar de esto, existe una diferencia fundamental: mientras que la sátira colonial del formato del libro circulaba en pliegos volátiles; el soporte material en el que aparece la parodia libresca de Rojas y Cañas es el formato libresco mismo. Como he planteado, la parodia paratextual colonial desencuadernaba al encuadernamiento, reproduciéndolo fuera del soporte material letrado. En la sátira colonial quedaba la distancia material entre el formato del libro y la reproducción paródica de sus límites de acceso en pliegos sueltos. Esta distancia era la brecha material necesaria para que al reproducir las convenciones de autorización del poder, la sátira no quedara atrapada por ellas.

La estrategia de Rojas y Cañas, por su parte, se mantiene dentro del soporte material del libro y, desde ese interior, reproduce una diseminación de encuadernamientos (la cadena de prólogos). Al desentenderse de esta brecha material, el libro de Rojas y Cañas quedaría –aparentemente- atrapado en las convenciones de autorización discursiva que parodia. Sin embargo, más allá de las apariencias, este libro lleva a sus extremos la estrategia colonial de desautorizar y neutralizar, desde dentro, los límites de acceso de la ciudad letrada, y la adapta a sus propias coordenadas históricas y discursivas poscoloniales. Si la sátira paratextual del libro de Rojas y Cañas se inserta al interior de esos límites y los reproduce paródicamente sin ningún alejamiento material, es porque esta brecha no es necesaria en un período de libertad de prensa, en el que la censura y el control asociados al formato del libro perdieron el gran poder institucionalizado que ostentaban durante la colonia. Si estos paratextos satíricos poscoloniales pueden insertarse en los límites de acceso a la ciudad letrada y reproducirlos sin ninguna distancia material es porque, tal como lo sugiere el título del libro, se posicionan frente a ellos como frente a un "museo" de convenciones retóricas anticuadas, de prácticas caducas de autorización discursiva que, si bien fueron útiles dentro del marco de la censura institucionalizada de la colonia, ya no deberían tener la misma aura letrada en la realidad discursiva poscolonial.

No estamos, empero, ante una mera desautorización retroactiva de los umbrales de la ciudad letrada colonial; ya que, en la época de la escritura y publicación de este texto, la rearticulación de los límites de acceso a la ciudad letrada –proyecto ilustrado en los textos de Pardo– se había consolidado en la generación de los burócratas románticos. En esas circunstancias, y a pesar de la libertad de prensa, la idea misma de una “censura pública” se había reinscrito en la realidad poscolonial. Para ese entonces, la censura, que empezaba a institucionalizarse, se había convertido en un mecanismo de control de prácticas culturales ligadas a educación de los ciudadanos, como el teatro romántico⁵⁵. En consecuencia, las parodias paratextuales de Rojas que ridiculizan y neutralizan las convenciones de acceso a la ciudad letrada poscolonial, también alertarían, implícitamente, contra el control que el régimen republicano intentaba imponer sobre las prácticas discursivas de la época.

En resumen, las estrategias con las que la sátira de Rosas de Oquendo y de Caviedes neutralizaba los límites de acceso a la ciudad letrada colonial aparecen en el texto de Rojas y Cañas como un mecanismo retórico de crítica a los límites de producción discursiva de la ciudad letrada poscolonial, límites que ya se venían articulando en el “Prólogo” de Pardo, pero que recién se llegaron a consolidar mediante el “saber decir” y la retórica de la elocuencia de la burocracia romántica. Al quedar al margen de estos límites, Rojas y Cañas desarrolla una retórica de blindaje autónomo basada en la confesión de su difícil posición económica; la cual lo lleva, siguiendo a Lizardi y Segura, a una concepción mercantil de su producción discursiva. Si bien esta concepción lo hace depender de las leyes del mercado, Rojas y Cañas la utiliza hábilmente, en el marco de la retórica autónoma de su confesión, para garantizar el blindaje de su texto.

1.4 Los paratextos y la imposibilidad de controlar directrices de sentido

Hasta ahora he ido escarbando en ciertas constantes de la tradición colonial y poscolonial de sátira paratextual y, a partir de ellas, he articulado líneas de interpretación para el material preliminar de libro de Rojas y Cañas. Estas líneas de lectura no han buscado fijar el significado del material en cuestión, sino proponer

⁵⁵ Sobre este punto, resulta instructivo el siguiente pasaje del Diccionario Republicano (1856), de Juan Espinoza, en el que se reflexiona sobre cómo la censura se había institucionalizando para las piezas de teatro: “¿Será posible que estando abolida la censura previa, para toda emisión del pensamiento por la prensa, subsistan aún los censores de teatro? Puede cualquiera dirigirse a todo el pueblo por la prensa, sin censura previa, y no puede dirigirse a la parte más escogida e ilustrada de ese pueblo en el teatro, sin sufrir la censura” (205).

efectos de sentido a través de una comparación tentativa con ciertos elementos que he seleccionado de la tradición. He reservado para este apartado final la reflexión crítica que activará un elemento que apareció en el “Prólogo” de Pardo: la paradoja temporal y textual inherente a todo prólogo o prefacio, el hecho de que, a pesar de que aparezca al inicio del libro, cuando el texto anunciado está en el grado cero de su presentación, todo pre-facio asuma una perspectiva temporal posterior al fin de la de la escritura del texto. Desde esta perspectiva posterior se intenta establecer las directrices semánticas que fijen el significado de un texto, cuando los efectos de sentido que se operan en ese texto todavía no han empezado a producirse.

Autores de otras tradiciones y de otras épocas han percibido perspicazmente esta paradoja y la han replanteado conectándola con problemas específicos de producción y recepción textual. Uno de estos autores es Jacques Derrida, quien, al deconstruir la animadversión que Hegel tenía contra los preliminares –la cual, para variar, se manifestaba en sus mismos preliminares- Derrida insiste en que

“para el prólogo, que vuelve a formar un querer-decir la cosa hecha, el texto es un escrito –un pasado- que, en una falsa apariencia de presente, un autor oculto y todopoderoso, con pleno dominio de su producto, presenta al lector como un futuro suyo... [E]l pre del pre-facio hace presente el porvenir, lo representa, lo aproxima, lo aspira y adelantándolo lo pone delante. Lo reduce a la forma de un presencia manifiesta” (La diseminación 12-13). (Los subrayados son míos).

Para Derrida, la paradoja temporal y textual de todo prólogo va de la mano de la pretensión autoral-autoritaria irrisoria de extraer un principio o directriz que fije el significado de un texto y lo coloque como una presencia plena antes de la madeja de los significantes, interrumpiendo de saque cualquier diseminación los efectos de sentido. Según Derrida, esta operación es imposible por el “el exceso irreductible de lo sintáctico sobre lo semántico” (332), es decir, por la asimetría constitutiva entre el nivel del significante y el nivel del significado. Este carácter es inherente a todo texto y se evidencia en la manera en que, a través de ciertos puntos de fuga, un texto excede las directrices de sentido que intente imponer un(a) autor(idad)⁵⁶.

⁵⁶ Algunas versiones la deconstrucción se basan en este exceso para negar radicalmente la dependencia de un texto a su autor y las circunstancias históricas y culturales de su producción y obvian así partir de cualquier vinculación de un texto a su “contexto”. Sin embargo, los detenidos análisis derridianos de los textos de Rosseau, Levi-Strauss y otros autores, muestra más bien que este pensador era consciente que para dar cuenta del carácter irreductible de un texto frente a la textualidad de su momento histórico de producción es necesario partir de un conocimiento de esa textualidad histórica para ver cómo el texto se aparta de ella. Del mismo modo, he tratado de no asumir en mis análisis la ahistoricidad irreductible del texto como un principio sino de llegar a ella luego de ver cómo el texto, a través de sus márgenes, se resiste a ser fijado por la autoridad de la historia o de la tradición.

En el libro de Rojas y Cañas, la figura de un(a) autor(idad) se infiltra aparentemente en la del “enunciador autorial”, aquella instancia ambivalente en la que el enunciador pretende identificarse directamente con la persona del autor. Como ya ha planteado Cornejo Polar, en los artículos de Rojas y Cañas “el autor asume directamente y en primera instancia la función de narrador (procedimiento común en los costumbristas) y así entabla en ocasiones diálogo directo con los lectores” (“Estudio Preliminar” 35). Esta observación expresa correctamente que la estrategia de la identificación entre el narrador y el autor pretende establecer una suerte de voz directa para dialogar con los lectores; sin embargo, Cornejo Polar no logra distanciarse de los efectos que busca producir la estrategia que describe. La observación de este crítico está enunciada desde el punto de vista de un lector que ha sido captado por la retórica de esa estrategia y por eso afirma que el autor asume la posición de narrador. En realidad, lo que ocurre es exactamente lo opuesto: es el narrador-enunciador quien asume la posición del autor: la figura del “autor” es una construcción retórica del enunciador, una metalepsis de autor para producir el efecto de que el texto está siendo enunciado directamente por un interlocutor que pretende dialogar con sus lectores y controlar los sentidos de sus lecturas.

Sin embargo, los puntos de fuga que evidencian un exceso frente a de este control se dan, paradójicamente, en el mismo nivel de los prólogos, el nivel donde supuestamente se debería fijar el sentido. La técnica del “juego literario” que detecté en el empleo de las instancias paratextuales para conducir al lector hacia un determinado punto y luego sorprenderlo con la presentación de algo diferente, evidencia –como ya he planteado– un trabajo altamente retórico y lúdico con que el enunciador trata de controlar el impasse que tiene para fijar el sentido de aquello que presenta. Al reflexionar retroactivamente sobre cómo le place jugar con las expectativas de los lectores, la figura del autor estaría afirmando su control sobre este juego y sobre los efectos que con él busca producir en los lectores. Si bien esta es una condición general a todo proceso deconstructivo, ya que la crítica de todo intento de fijación semántica termina dependiendo en mayor o menor medida de ese mismo proceso; lo que se puede objetar a esta lectura es que, al vincular directamente esta condición general con los subterfugios a los que recurre la figura del autor, deja de lado la manera en que este “juego” escenifica la textualidad irreductible de todo texto.

La figura del autor puede recurrir a subterfugios textuales y lúdicos para intentar controlar la diseminación de sentidos de su texto; pero estos mismos subterfugios no

escapan a la diseminación en la que se pierde, junto con el significado fijo del texto, la autoridad del autor. Desde esta perspectiva, el cortocircuito entre lo anunciado en los paratextos y lo que exhiben los cuadros también puede leerse como la manera en que el tejido de la escritura se revela ante todo intento de fijar una directriz semántica que la controle y así muestra el absurdo de estos intentos. En consecuencia, la apertura constante al “juego” traería consigo la diseminación de estas instancias patentemente absurdas, lo cual daría como resultado una mecánica de escritura que no solo consiste en la postergación de la presencia del texto que está por venir, sino en su diferimiento constante respecto de aquello que es anunciado.

Algunos ejemplos del libro de Rojas y Cañas que muestran cómo opera este “juego” de diferimiento frente a lo que anuncian las instancias paratextuales, en particular, frente a lo que anuncian los títulos, son los siguientes:

a) Sobre el artículo “Porquerías y adefesios”, el enunciador afirma que :

“[p]ueden leerlo con confianza, pues aunque el título es así, medio sucio, el curso de su argumento no lo es.

Quiere decir que será un artículo hipócrita, que dice cosas distintas de las que aparenta, de las que promete[n] en su programa titular” (88). (Los subrayados son míos).

b) En la misma línea de la desconexión entre el “programa titular” y lo que presentan los artículos, aparece, en el artículo “Ranfañote”, una reflexión sobre el carácter arbitrario de la instancia paratextual titular y sobre cómo la poca autoridad que tiene el “autor” sobre sus escritos se limita a la de nominarlos con un título necesariamente arbitrario:

“Al tomar un título tan grotesco, he querido cometer un abuso, por decirlo así, de la única autoridad que se ha reconocido a un autor: la de bautizar sus producciones con el título que quiera. ¿Dónde iríamos a parar si hasta ese mísero privilegio se nos quisiera coactar? (101). (Los subrayados son míos).

Para analizar cómo opera este “juego” en las expectativas que genera la nominación de los paratextos titulares, debemos tener en cuenta que, como ha señalado Slavoj Žižek, el acto de la nominación de un objeto no es una acción descriptivo-pasiva; sino que, a pesar de su carácter arbitrario, tiene repercusiones “ontológicas” en el objeto: el acto nominativo crea retroactivamente la unidad y la identidad del objeto nominado, y oculta su naturaleza radicalmente arbitraria con la fantasía de una conexión anterior, natural y necesaria entre el objeto y su nombre; y, como parte de esta fantasía, tal

conexión habría sido simplemente explicitada –más nunca creada- con el acto nominativo (126-175).

Teniendo en cuenta esta reflexión, se puede proponer que, en los “juegos” de los títulos en el libro de Rojas y Cañas, la fantasía de una conexión entre el objeto (los artículos) y su nombre (los títulos) es suspendida para poner en primer plano la arbitrariedad del acto nominativo, vinculándola con la autoridad y la autonomía que tendría la figura del autor para nominar sus textos a su gusto. La desconexión se hace patente cuando los artículos difieren de sus paratextos titulares, es decir, cuando presentan “cosas distintas de lo que aparentan, de lo que prometen en su programa prologal” (88). Debe señalarse, empero, que al resaltar esta desconexión y esta arbitrariedad, se opera en desmedro de la autoridad misma del acto de nombrar: hacer depender los títulos del gusto arbitrario y autónomo de su “autor” desvanece las implicaciones ontológicas de la nominación y la convierten en un mero dispositivo irónico de “juego”. Por el sendero de diferimientos de los programas titulares, la débil figura de un(a) autor(idad) que emerge de este “juego” subvierte la idea de una instancia que, al fijar una directriz semántica, controle los efectos de sentido.

Por otra parte, para obtener consecuencias aún más interesantes del análisis de este diferimiento, se puede recurrir a la categoría derridiana del “suplemento”. En De la gramatología, Derrida plantea que el “suplemento” opera un doble movimiento que corresponde al doble significado que tiene la palabra: el suplemento es una añadidura a una presencia plena, pero también es algo que la suple, que está en lugar de esa presencia y la desplaza: “[e]l suplemento no se añade más que para reemplazar” (185-6). Este doble movimiento del suplemento está también vinculado a la temporalidad paradójica de toda instancia prefacial: la suplemento requiere de un punto de vista que asuma como pleno -como ya presentado- aquel objeto al cual se le añade; no obstante, en el orden temporal en que aparece, el suplemento desplaza la presencia de ese objeto, como un vicario que anuncia y posterga una venida.

Lo peculiar del Museo de limeñadas es que la técnica de “jugar” con las expectativas de lectura hace que la cadena de prólogos no solo opere como una sucesión de suplementos que se añaden a una futura plenitud textual, la anuncia y la desplaza; sino que este “juego” hace que los artículos mismos operen como suplementos de suplementos, ya que reemplazan y suplen aquello que había sido anunciado por los prólogos. Si los preliminares deberían funcionar como los suplementos de una presencia; lo singular de este libro es, entonces, que esta presencia (los artículos) opera

como suplemento que reemplaza y suple lo anunciado por los prólogos (suplementos). En ese sentido, los artículos de este libro son suplementos de suplementos, lo cual disemina la lógica suplementaria como una metástasis generalizada.

La metástasis de suplementos sería, pues, el rasgo en el que reside la singularidad de este libro. En ese rasgo reside también la radicalidad de su carácter irreductible a cualquier interpretación: al escenificar en su textualidad misma la imposibilidad de fijar una directriz de sentido, el texto se muestra irreductible no solo ante las posibles líneas de sentido que buscó controlar el autor o el enunciador autoral; sino también ante aquellas que cualquier autoridad pretenda fijar. La textualidad lúdica del Museo de limeñadas es, en realidad, un museo suplementos que archiva y neutraliza los intentos de fijar el significado de un texto. Toda línea de sentido que se teja sobre la madeja de significantes de este libro debería tomar en cuenta esto por dos motivos: en primer lugar, para no proponer una interpretación fija, sino para ser consciente del necesario carácter tentativo de toda aproximación; y, en segundo lugar, para articular esta interpretación tentativa en el marco de la neutralización de las directrices semánticas que propone la textualidad del libro.

En mi interpretación he planteado que la neutralización de los límites de acceso a la ciudad letrada puede leerse como la manifestación peculiar de una constante que aparece desde la tradición satírica colonial; pero, para articular mi lectura más estrechamente con lo que libro escenifica en su textualidad, también puedo leer esta neutralización como un efecto más de sentido que se desprende de la neutralización y desautorización generalizada de las directrices semánticas que este libro escenifica en su textualidad. Se puede plantear, entonces, que en este libro la estrategia de neutralización de los mecanismos retóricos de la burocracia estatal poscolonial puede entroncarse con las constantes de una tradición que neutralizaba de los mecanismos de acceso a la ciudad letrada; pero esta estrategia materializa la forma específica en que una textualidad no se deja someter a la autoridad de ninguna directriz de sentido, ni siquiera –paradójicamente– a la directriz que proviene del estudio de las constantes de la tradición o de la historia.

Esto incluiría a las mismas líneas de sentido que yo he ido tejiendo a partir de un diálogo con las constantes de la tradición satírica paratextual. Lo que prevendría a mi perspectiva de quedar atrapada en las pretensiones hermenéuticas de fijar un significado, es su explícito carácter tentativo y hecho de que reproduce, de cierto modo, el “juego” que he detectado. A pesar de mi viraje hacia una perspectiva teórica ha sido

anunciado desde las líneas introductorias de este capítulo, las primeras secciones de mi análisis parecen operar bajo la idea de que el enmarcamiento en las constantes retóricas de la sátira (pos) colonial y en las circunstancias históricas aludidas por el texto ofrecen la clave para fijar el significado de los paratextos del libro a partir de sus referencias histórico-literarias y su dependencia a la tradición de sátira paratextual. No obstante, mi análisis ha ido derivando por derroteros deconstruccionistas que me han permitido apartarme de la fijeza de mi primera perspectiva. Si bien esto ya había sido prescrito en las líneas introductorias de este capítulo, solo se puede comprender ahora cómo este viraje entre diferentes perspectivas (y las expectativas de análisis que estas generan) se conecta estrechamente con la naturaleza de mi objeto de estudio.

Ahora bien, este viraje hacia una perspectiva deconstruccionista no tiene porque cancelar definitivamente las tentativas de hacer dialogar al texto con las constantes de la tradición. De cierto modo, estas constantes operan de manera similar los umbrales de un texto literario, al antecederlo y brindar las directrices de sentido para entenderlo. Tal es el caso que estos dos tipos de instancias han sido subsumidas bajo una misma categoría más abarcante que hace patente la relación según la cual todo texto existe siempre vinculado con otros textos⁵⁷. En consecuencia, toda lectura debería utilizar los paratextos y las constantes de una tradición como suplementos que se añaden a un texto para guiar su lectura. Sin embargo, las peculiaridades del texto y su independencia frente a los efectos de sentido que genera la tradición desplazan y suplen a lo propuesto por estos suplementos. En consecuencia, estas peculiaridades operan como suplementos de suplementos.

En el Museo de limeñadas, la escenificación del carácter irreductible de toda textualidad también alude a esta condición inherente a todo texto. En consecuencia, la metástasis de suplementos del libro no se restringe a la manera en que este texto se posiciona frente a sus propios umbrales, sino también se disemina a la manera ambivalente en que el texto se relaciona con constantes de la sátira anterior, con los umbrales de sentido que ofrece su misma tradición. De tal modo, las innovaciones más interesantes de este libro, las innovaciones más interesantes operan también como suplementos de suplementos, y son vicarios de otras innovaciones por venir: al desplazar y suplir a los suplementos (las constantes de la tradición), estos suplementos

⁵⁷ Tanto los paratextos como las constantes de la tradición que aparecen dentro de un texto son parte de la amplia categoría de la transtextualidad, o trascendencia textual del texto, una condición universal de la literatura, gracias a la cual todo texto siempre existe en relación con otros (Palimpsestos 9-20).

de suplementos se adelantan a los hilos que seguirán las estrategias discursivas de la literatura posterior, hilos que retroactivamente nos pueden servir para leer estas innovaciones como “prácticas emergentes”⁵⁸ que se anticipan a los desencuentros con el capitalismo que tendría la literatura finisecular y a la crisis de toda autoridad textual en la literatura contemporánea. No es que el Museo de limeñadas sirva para leer la literatura posterior; sino que, por el contrario, ciertas estrategias de posicionamiento que serán comunes en los textos literarios posteriores nos permiten percibir más claramente ciertos problemas puntuales que aparecen en la escritura de Rojas y Cañas.

Así, varias décadas después de la publicación de este libro, el universo discursivo finisecular latinoamericano se vería invadido por una diseminación de prólogos que registra, según Julio Ramos, “la disolución de los códigos que hasta entonces habían garantizado el lugar paradigmático de la escritura en el tejido de la comunicación social” (8) y del prestigio del letrado dentro de la sociedad. Esta crisis de las directrices semánticas de los códigos sociales tiene su origen en las condiciones generales del lenguaje (en el exceso del nivel del significante sobre el del significado); pero en este período se encarna en la proliferación de paratextos que reflexionaban “sobre los problemas de producción e interpretación de textos literarios en una sociedad inestable, propensa a la fluctuación de los valores que hasta entonces habían garantizado . . . el sentido y la autoridad social de la escritura” (7).

Por otra parte, en el revés de la fragmentación de la ciudad letrada, esta proliferación paratextual también articula, como cité en el epígrafe de este capítulo, “una especie de metadiscurso, un mapa en que la emergente literatura iba rehaciendo y trazando los límites de su territorio” (10). Esta cartografía prologal estuvo llena de territorializaciones y deterritorializaciones, de tejidos y destejidos, de filiaciones y desafilaciones, que fueron configurando “los límites de una autoridad, un lugar específicamente literario” (8) autónomo frente a los condicionamientos estatales. Sin embargo, las aspiraciones de esta autonomía se vieron limitadas por la emergencia de una producción literaria propiamente mercantil, ligada a la escritura de crónicas, folletines y noticias para la prensa capitalista (Ramos 85). A diferencia del caso de Lizardi, en estos años la concepción mercantil de la escritura no era un proyecto descabellado, sino una práctica a la que tuvieron que recurrir para vivir muchos autores.

⁵⁸ Según Raymond Williams, las prácticas emergentes se manifiestan en un eje sincrónico junto con prácticas dominantes y residuales, pero su peculiaridad consiste en que manifiestan formas alternativas de producción cultural (190).

En la topografía finisecular de preliminares se manifiesta, entonces, la ambivalencia entre el lugar pretendidamente autónomo de la literatura y su dependencia a la lógica mercantil del capitalismo. Esta ambivalencia entre autonomía y dependencia mercantil aparece ya inscrita en el Museo de limeñadas en la tensión entre la pretensión de un blindaje autónomo y la paradójica necesidad de depender del mercado. Así, la metástasis de paratextos suplementarios en el Museo de limeñadas opera como la configuración emergente de un metadiscurso que sobre los problemas mercantiles que tendría que enfrentar la literatura para erigir un lugar de enunciación blindado y autónomo, ya sea una torre de marfil o un Aquiles de papel impreso.

Llegó, finalmente, el punto terminal de este capítulo, en el que ha quedado aclarada la relación con el epígrafe con que lo empecé. No obstante, este punto de cierre es también un punto de anticipación que anuncia lo que será desarrollado en el siguiente capítulo. Como trataré en buena parte de él, la imaginación mercantil sirve para intentar fijar la tensión social y moral producida por complejos problemas de la Lima de aquella época y de la perspectiva blindada que busca representarla. Se verá en estos casos que la aparente fijeza de la codificación mercantil de la realidad social y la escritura que emerge del capitalismo no logran cancelar la ambivalencia y el carácter irreductible de la escritura de Rojas y Cañas.

Capítulo 2: La representación del demos criollo-limeño

Al analizar la definición que Pardo daba del cuadro de costumbres, resalté la capacidad que se le otorgaba a la escritura costumbrista para intervenir moralmente en la representación y la formalización del demos criollo-limeño. Lejos de ser una mimesis pasiva de los hábitos de la sociedad limeña, este proceso buscaba estandarizar el tejido inestable de la Lima decimonónica a través de la afirmación y la crítica de sus costumbres. Para galvanizar tal labilidad social, las costumbres eran representadas con la estabilidad –y la aparente fijeza- de los estereotipos sociales⁵⁹. Sin embargo, con la finalidad de que esta fijeza sea más efectiva y se presente como una característica esencial del tejido social y no como un producto discursivo; estas representaciones pretendían esconder su trabajo de sutura, y presentarse, como se alude en el título imposible del periódico de Pardo, como meros “espejos” de una identidad social originariamente estable. Sin embargo, esa “originalidad” y esa “estabilidad” son, en realidad, los efectos de “reconocerse” en esas representaciones. Se podría señalar, entonces, que de manera similar a la imagen especular en el estadio del espejo, estos “espejos criollo-limeños” constituían retroactivamente una identidad, necesariamente enajenada y ortopédica, para los supuestos “originales” que se reflejaban en ellos⁶⁰.

Ante semejante escenario, ¿cómo existían esos “originales” antes de su formalización discursiva como una realidad positiva, estereotipada y ortopédica? Ciertamente, la representaciones costumbristas no constituyeron a un demos criollo-limeño de la nada, sino a partir de una frágil red de partículas elementales que, como explicaré más adelante, eran las “demandas insatisfechas” que provenían del sector de la plebe urbana. Tales demandas, por no ser reconocidas ni tomadas plenamente en cuenta por la restringida positividad de social definida por el régimen institucional hegemónico en la

⁵⁹ En esa línea, Susan Kirkpatrick sostiene para el caso español que la prensa costumbrista fue el medio discursivo en la que se reconoció -y mediante la que se formalizó y unificó- una emergente clase burguesa y mercantil, diferente de la aristocracia del antiguo régimen, compuesta de elementos heterogéneos (28-51).

⁶⁰ Según sostiene Jacques Lacan en “El estadio del espejo como formador . . .” para los procesos primarios de la constitución de la identidad imaginaria, la imagen narcisista del “yo” que se obtiene en el estadio del espejo refleja una identidad constituida para un “yo” que todavía se siente fragmentario. Así se da un “drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación” que brinda la matriz de las “fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad – y [esta] armadura por fin asumida de una identidad enajenante . . . va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental” (90). En una línea muy similar a estas ideas de Lacan, Homi Bhabha sostiene que la identidad que producen los estereotipos sociales registra la cara totalizante de una identidad rígida y la cara metonímica que reniega frente al carácter ortopédico de la totalidad enajenante. Me remitiré a esta teoría de Bhabha para analizar los estereotipos de los textos de Rojas y Cañas.

época⁶¹, tenían una existencia más negativa que positiva: existían en tanto opuestas al régimen⁶². Sin embargo, este carácter negativo no resta el que hayan sido claves para entender las pretensiones del costumbrismo criollo poscolonial de filiarse a una plebe popular que anhelaba la plenitud de aquella promesa de igualdad, inclusión y progreso para todos los ciudadanos que, como ya he planteado a partir de Basadre, acompañó a la independencia y permaneció -aún permanece- incumplida en el período republicano. Ante esta ausencia, el costumbrismo jugó, como ha señalado Marcel Velázquez, “un papel fundador en la transformación discursiva de la plebe urbana en pueblo y, posteriormente, en ciudadanos” (El revés del marfil 37)⁶³. En consecuencia, en el trabajo con esas demandas de la plebe (el grupo de los menos favorecidos) es donde se articula una identidad “popular”, “criolla” y pos-virreinal que pretende ser el único y verdadero demos de ciudadanos con su aspiración a la plenitud social ausente.

El estudio de esta articulación requiere un análisis cualitativamente diferente al que me servirá para tratar sobre la engañosa transparencia con la que los estereotipos fetichizaron discursivamente el tejido de la realidad limeña: mientras que las demandas operan desde su negatividad, los estereotipos asumen una realidad social positiva. Estamos, en realidad, ante dos aristas del proceso de la representación del demos criollo que aparecen en la escritura de Rojas y Cañas, y que son el soporte que estructura, en contacto con aspectos mercantiles y morales, la posición emergente que el enunciador de estos textos asume frente a las coordenadas sociales, morales y económicas del demos limeño.

En estas líneas trataré, en primer lugar, sobre la ambigüedad “popular” de lo limeño-criollo, tomando en cuenta los alcances de la constitución de una “identidad popular” en

⁶¹ Para el período de la producción de Rojas y Cañas que me interesa analizar, el régimen institucional hegemónico es el del estado modernizador durante la política cultural del guano que, como ya expuse en el capítulo anterior, respondía a las demandas sociales de la clase media, neutralizando cualquier participación política significativa.

⁶² En este aspecto seguiré a Laclau, quien propone -en su análisis de la lógica de los populismos- un modelo altamente retórico para la constitución discursiva del pueblo, basado en demandas insatisfechas que no son reconocidas por el poder hegemónico y que, al tener en común su oposición al régimen hegemónico, desarrollan entre ellas una lógica equivalencial que hace posible el surgimiento de la categoría del “pueblo”, como un sistema estable de significación que apela a la plenitud social ausente en el régimen establecido (99). Vale señalar que las primeras teorizaciones de Laclau sobre el populismo ya han sido utilizadas de manera crítica para el análisis de la ambigüedad de lo popular en textos decimonónicos por Doris Sommer en su análisis sobre el romance nacional de República Dominicana (253-270).

⁶³ Velázquez hace esta afirmación luego de hacer un balance sobre las aproximaciones de la crítica literaria peruana al costumbrismo, en el que sostiene que “pese a la importancia asignada a dicho movimiento (el costumbrismo) en la constitución de la literatura nacional, subyace en los críticos (salvo las opiniones de Jorge Cornejo Polar y Maida Isabel Watson Espencer) una visión empobrecedora del costumbrismo (una visión extrema de esta menosprecio es la opinión de Loayza” (37).

el Museo de limeñadas. Seguidamente, trataré sobre el fetichismo y la ambivalencia moral que sigue la representación de la realidad social poscolonial a través de los estereotipos presentados en este libro. Luego, pasaré al análisis de un aspecto interesante en la escritura de este autor: la fijeza que aparece en su escritura para intentar controlar la ambivalencia moral y textual y que sirve para definir la naturaleza de las costumbres de Lima y la concepción que el escritor tiene de su oficio. Finalmente, propondré una zurcida que, a través de las estrategias de posicionamiento del cínico moderno, explique la lógica que siguen las diferentes posiciones asumidas por el enunciador del Museo de limeñadas y de los artículos periodísticos.

Si bien el análisis de los cuadros de Rojas y Cañas es el objetivo principal de este capítulo, la reflexión teórica que despierte este análisis me permitirá desarrollar herramientas para entender, en diálogo con otras teorizaciones recientes sobre el tema, la ambivalencia del criollismo limeño pos-virreinal y la función que cumplió el costumbrismo decimonónico en su formalización.

2.1 Los umbrales de una identidad popular

Desde sus instancias paratextuales, un rasgo que caracteriza al libro de Rojas y Cañas son sus protestas constantes contra los vicios de Lima y las demandas con que reclama un cambio moral en la sociedad limeña. Estas demandas están formuladas de una manera altamente retórica que sirve para enfatizar su carácter insatisfecho, su filiación a la ambigua categoría del “pueblo”, y la posición desprotegida en la que se halla el demandante (el enunciador) como agente moral del demos criollo. Tal carácter retórico no debe entenderse aquí como un artificio, sino como un proceso discursivo inherente a la constitución de los ciernes de una identidad popular para los sectores que formulan demandas sociales que no son reconocidas por el régimen institucional del poder. Así, la articulación retórica del “cuerpo” demandas insatisfechas que aparecen en este libro está estrechamente ligada al proceso retórico en que se configuran los umbrales una identidad popular.

Como sostiene Ernesto Laclau en La razón populista, un texto muy aplicable a las polarizaciones típicas de la política decimonónica, las demandas sociales insatisfechas son las unidades básicas de toda constitución discursiva de un pueblo que se articula en su oposición al régimen institucional del poder (98). A partir de los reclamos de los sectores menos favorecidos por el poder institucional (la plebe), esta articulación aspira a la plenitud del ser social ausente en el demos representado por el régimen

institucional. En oposición al demos institucional, Laclau denomina “populares” a estas demandas sociales insatisfechas y sostiene que la constitución de una identidad popular se inicia cuando la incapacidad del régimen institucional de satisfacer las demandas sociales hace que estas, a partir del común carácter oposicional que tienen frente al régimen, dejen de operar de manera asilada y empiecen a desarrollar entre ellas una lógica metonímica de contigüidad equivalencial (112). Esta lógica se cristaliza cuando el cuerpo de todas las demandas insatisfechas deja de ser una pléyade de reclamos particulares y es representado por una demanda que, lejos de seguir operando una parte más del todo de las demandas, encarna el “cuerpo” de las demandas como una aspiración a la plenitud mítica del ser social ausente en el estado actual del sistema institucional del poder, y, por esa encarnación, tal demanda es objeto de una investidura afectiva especial⁶⁴.

El costumbrismo peruano, ligado generalmente a los sectores menos favorecidos de la clase media⁶⁵, expresó las frustraciones de estos sectores como demandas no satisfechas por los regímenes liberales que, bajo la apariencia de una falsa prosperidad económica, dependían cada vez más del capital extranjero y traicionaban la promesa de la vida próspera para todos los peruanos que acompañó a la Independencia. Frente a este escenario, las demandas populares de la prosa costumbrista buscan encarnar y representar la aspiración por la igualdad y la plenitud social ausentes, y pretenden filiarse a estos sectores menos favorecidos para articular discursivamente los preliminares de su identidad popular. Esta aspiración se expresa muy bien en una serie de demandas insatisfechas del Museo de limeñadas.

⁶⁴ Según Laclau, esta encarnación tiene un carácter único por dos elementos: la nominación y el afecto. En primer lugar, la nominación se da cuando el significante que nombra a una demanda de la pléyade de demandas se desliga parcialmente de aquello particular a lo que refiere y es empleado, en un acto de investidura radical, para nombrar y darle unidad a la heterogeneidad de las demandas particulares. Así, Laclau sostiene, siguiendo planteamientos teóricos de Žižek, que, en la demanda popular que encarna y representa el todo de las demandas populares, “la unidad del objeto es un efecto retroactivo del hecho de nombrarlo” (140). En consecuencia, el representante constituye retroactivamente el objeto representado. En segundo lugar, el afecto se da porque, al encarnar la plenitud ausente de lo social, la demanda que globaliza el cuerpo de las demás adquiere una dignidad especial frente a las otras que implica “una discontinuidad radical entre un objeto y el que le sigue, y esta discontinuidad solo puede ser concebida en términos de una catexia diferencial” (152). En ese aspecto, Laclau sigue una perspectiva psicoanalítica y compara la manera en que los objetos parciales encarnan y aspiran a la totalidad mítica y pérdida de la díada madre/hijo con la manera en que las demandas investidas con una catexia diferencial aspiran a la plenitud ausente de lo social (147). En esta exposición de la teoría de Laclau he tenido que simplificar al máximo el complejo y ecléctico marco conceptual que emplea este autor. La explicación detenida de estas categorías conceptuales la hace el autor en el capítulo “La construcción del pueblo” (89-216) de su ya mencionado libro.

⁶⁵ La excepción fue Pardo, quien, como he planteado, pertenecía a un sector heredero de la aristocracia colonial.

En primer lugar, está la demanda que detecté en el “Prólogo”, mediante la cual el enunciador se queja, en el marco de la presentación de su “estrecha posición”, por no haber sido empleado por la burocracia estatal, ya que

cuanto que por más gestiones que h[a] verificado, por más méritos que h[a] querido hacer valer, por más capacidad y honradez que h[a] acreditado, no h[a] podido alcanzar un mísero empleo en el Estado, siendo peruano, siendo honrado y siendo apto (70). (Los subrayados son míos).

Esta demanda queda insatisfecha porque, a diferencia de otros autores de la clase media, Rojas y Cañas no recurrió a la retórica de la elocuencia; sino que, como planteé en el capítulo anterior, articula su propia retórica del blindaje. Este acorazamiento discursivo tenía sus imperfecciones (sobre todo frente al extranjerismo), pero cumplía con la función de excepcionalizar la publicación del autor frente a las demandas de la crítica. Así como las demandas de Rojas y Cañas por obtener un lugar en el Estado no son satisfechas por el orden social hegemónico, el texto de Rojas y Cañas tampoco responde a los requisitos que este orden planteaba para poder ingresar en él.

El blindaje de la posición del enunciador es también, entonces, un arte de ataque, ya que abre una grieta en la correspondencia entre la demanda de pertenecer al aparato estatal de los escritores de la clase media y las expectativas del régimen institucional. Esta fractura en la capacidad del régimen institucional para satisfacer las demandas es presentada, en la escritura de Rojas y Cañas, junto con otras demandas igualmente insatisfechas, como la protesta ante el extranjerismo, pues

[r]ecúrrase a la experiencia y se obtendrá por un amargo resultado que, un extranjero cualquiera que sea, es más atendido y más considerado que un limeño. No sólo en las casa particulares, mas también en el Gobierno mismo (116). (Los subrayados son míos).

El gobierno del país, lejos de garantizar un orden justo, es presentado como el garante institucional de la injusticia con que son tratados los nacionales del país frente a los extranjeros. Ante esta situación, la “demanda nacional” que formula el enunciador es similar a su demanda ser parte de la burocracia estatal, en la medida en que ambas se oponen al régimen institucional que ocupa el poder. Entre estas demandas insatisfechas empieza a generarse, entonces, una lógica de contigüidad equivalencial, en la que el rasgo común es el hecho mismo de no ser satisfechas por el régimen.

Otra de las demandas que ingresa a esta lógica se da en la reacción del enunciador ante la pervivencia de ciertas prácticas racistas y excluyentes del Virreinato que ya

deberían haber desaparecido con el cambio de régimen, pero que son validadas por el ceremonial y los bailes oficiales del orden republicano:

“Sin duda ninguna, que los rancios hidalgos de antaño, tan acartonados y tiesos como salidos de un baño de goma, y tan prosistas como el mismo caballero andante (amo de Sancho), estaban en su cabal derecho y plena autoridad para manejarse con aquella majestad y rigorismo heráldico que observaban hasta en su actos más familiares.

¡Ya se ve! Entonces también dominaban en Lima esas ya sacudidas formas monárquicas, despóticas e inadaptables a unos seres como nosotros nacidos para ser tan libres como ave para volar. Más hoy que gozamos del dulce título de República, sinónimo de igualdad y fraternidad, ¿no sería un anacronismo y hasta un contrasentido estupendo observar todas aquellas quijoterías de dominación y de vasallaje?

... Cada uno de nosotros, ¿no es cierto que somos por línea recta, tan descendientes de Adán y Eva, como el que más...

Pues entonces, ¿qué cosa más grata que encontrarnos todos juntos mezclados y abrazados en el salón de baile, como en una tortilla social?” (Rojas y Cañas 86). (Los subrayados son míos).

Aquí encontramos una protesta ante la continuidad del acartonamiento y la rigidez de las prácticas virreinales en el régimen institucional de la República. Ya que el orden republicano parece incapaz de cumplir la gran promesa de igualdad que acompañó a la Independencia; las demandas insatisfechas son las que tienden lazos equivalenciales entre sí para articular cierta igualdad en la heterogeneidad de sus fines particulares. Entonces, así como todos deberían “abrazarse” y “mezclarse” en una misma “tortilla social”, la lógica equivalencial de las demandas insatisfechas debería apuntar a los ideales republicanos de igualdad y fraternidad ausentes en el régimen institucional que usurpa el nombre de “República” y no cumple con la gran promesa que es su razón de ser .

Tal lógica iría de la mano de una escritura que une y mezcla elementos diversos para producir un tejido social inclusivo, como una “tortilla social” que refleje y le dé un sentido orgánico a la heterogeneidad social de Lima. Este aspecto se evidencia en otro artículo de Rojas y Cañas llamado “Ranfañote”, cuyo “título tan grotesco” (101) proviene del nombre de un dulce en el que se mezclan pan, pecas y nueces con empalagosa miel de chancaca. Tal dulce es presentado como oriundo de Lima, pues no hay “limeño (viejo o niño) que no conozca lo que es Ranfañote, aunque no sea más que por haber probado algunas veces esta castiza y enciclopédica compota” (101). Esta manjar es descrito como un “grotesco dulce” y sirve para poner el título del artículo porque ese texto se presenta como “una porción de artículos en revoltijo, a manera de

una ensalada literaria” (101). Estamos ante un escrito que, como un “cuerpo grotesco”, contiene partes heterogéneas y está en apertura, en un proceso de constante de inclusión, crecimiento y renovación⁶⁶.

La comparación entre esta compota grotesca y la escritura costumbrista-satírica de este artículo recuerda la asociación tradicional que liga el origen etimológico de la palabra “sátira” a lanx satura (un plato romano preparado de la mezcla de los alimentos más heterogéneos). A partir de esa asociación, se suele sostener que, lejos de identificarse con un género literario en particular, la sátira se define por la manera en que incluye y parodia a los géneros más heterogéneos (Griffin 6). Del mismo modo, la escritura de Rojas y Cañas buscaría insertar diversos elementos heterogéneos como un signo de la capacidad inclusiva y expansiva de su perspectiva enunciativa satírica. Por otra parte, la vinculación de este tejido social y textualmente grotesco con una comida típicamente limeña sigue la línea costumbrista de la identificación entre la comida local y lo auténticamente nacional⁶⁷. Así, La constitución de una identidad popular, basada en una escritura inclusiva y grotesca que articula en un mismo tejido a las demandas sociales insatisfechas, va de la mano de la afirmación de una identidad nacional-limeña.

En esa misma línea, otra demanda importante que ingresa en la lógica equivalencial es la queja ante la falta de una recepción crítica y selectiva de las ideas de modernización, moda y progreso promovidas por el régimen institucional. Estas ideas podrían poner en crisis la singularidad cultural de Lima, con la que se identificará el enunciador. Dos casos interesantes, cuyos estereotipos analizaré en la siguiente sección de este capítulo, son las posturas del enunciador ante la desaparición de los teatros de títeres coloniales y ante el desuso de la saya y el manto. En ambos casos se ridiculiza a los aparentes adelantos sociales, así al referirse a los escenarios de títeres, el enunciador sostiene que:

⁶⁶ Como señala Mijail Bajtín, “el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está asilado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites” (30).

⁶⁷ Maida Watson señala en “La función de la comida en la literatura costumbrista peruana” que “[d]urante el siglo XIX peruano, las comidas se van a identificar con los extranjeros, sobre todo con los ingleses, y con la identidad nacional peruana” (323). Así, la comida local empieza a funcionar como metáfora de lo nacional, mientras que la comida extranjera representa la subordinación de la República a las potencias extranjeras. Esta vinculación debe entenderse como uno de los intentos de esa época de “dotar de contenido históricos y simbólicos a la nación” (Velázquez, “Notas sobre los usos y sentidos de la nación en la ciudad de Lima (1780-1848)” 124).

Hasta ahora dos o tres años, existían en Lima unos solares, dentro de los cuales se construían unos teatros muy originales . . .

Hoy que el año de 53 nos ha venido trayendo, como también nos traerá el 54, el 55 y sucesivos, cada uno con contingente o escote (a guisa de nuestros saraos) de adelantamiento social y de aquella perfección del siglo, que se pregona ya, hasta por los mismo labios de los que pregonan tamales, ya han desaparecido estos prosenios a la rústica, constituidos por una tosca mesa despernacada, del tiempo de los virreyes, donde los bastidores eran mugrientas sobrecamas, ponchos o pañolones . . . (91). (Los subrayados son míos).

Si bien la postura del enunciador frente a los títeres criollos es también bastante crítica, resalta que ridiculice los “contingentes” de “adelantamiento social” al ponerlos en los labios de los pregoneros de tamales. Más adelante, las lamentables consecuencias de plegarse a esos contingentes afectan a la única limeñada que según el libro debería conservarse, la saya y el manto. Las causas que este vestido haya caído en desuso

[s]on bien ridículas a fe. Es que las limeñas contagiadas ya, quieren imitar la monería de los limeños con respecto a la moda. Estos por demasiado esclavos de la moda, aun cuando sean más flacos que Don Quijote y aun cuando sus piernas sean dos flores, han de usar pantalones estrechos, porque los han visto así en el diario de Modas que el extranjero nos trae para burlarse de nosotros. . .

Si queréis imitar las costumbres de la culta Europa, que a lo menos sean aquellas, buenas sobre las que versa el verdadero progreso, pero no en abandonar lo único bueno que tenéis por cualquier cosa (145).

Lo que subyace aquí es una demanda por una postura crítica que sepa distinguir entre aquello del extranjero que se debe imitar y aquello que se debe evitar en la constitución de las costumbres limeñas. Implícitamente, esta postura también debería poder distinguir entre aquellas prácticas de la colonia que se deben conservar (el uso de la saya y el manto) y aquellas que deberían desaparecer (el acartonamiento de las distinciones sociales). Esta postura, obviamente, es la que presupone la perspectiva desde la cual el enunciador de los textos de Rojas y Cañas critica los vicios de Lima y formula las otras demandas. No obstante, otros aspectos de esta perspectiva contrastan con la manera en que se presenta el punto de vista del crítico moral en el epígrafe que se coloca al inicio de un artículo:

El ojo del crítico es como un lente de microscopio, muy fino para descubrir los átomos, los granos y las partículas muy menudas; pero sin extensión bastante para comprender el todo, comparar sus partes y descubrir su armonía (114).

La fuente original de esta cita sobre la mirada microscópica del crítico no es consignada en el artículo y sería inútil hallarla en la diseminación relaciones intertextuales explícitas y veladas de un texto que se apropia de los referentes de otros

textos y que borra la operación misma de su apropiación; apropiación y borramiento que son, por lo demás, inherentes a todo texto. Además bien podría ser una cita acuñada por el mismo autor y por eso no se requiera consignar una fuente externa. En todo caso, lo interesante es que, al presentarla sin ningún distanciamiento, el enunciador hace suya esa frase y presenta la mirada microscópica como condición inherente a cualquier perspectiva crítica, pues luego afirma que lo descrito en ese párrafo “nos ocurre a todos inexcionalmente” (114). La mirada microscópico-parcial que debe concentrarse en aspectos puntuales en lugar de percibir la totalidad está en sintonía con la mirada que se define desde el siglo XIX, según Jonathan Crary, por su capacidad de asilarse de su entorno para solo percibir detenidamente un reducido número de estímulos (3-35). Sin embargo, este tipo de mirada debería ser incompatible con ojo del crítico del enunciador, quien debería ser el depositario de las demandas populares y desarrollar su lógica equivalencia, pues la mirada microscópico-parcial se define por su incapacidad para colocarse en un punto de vista que le permita una visión panorámica e inclusiva.

No obstante, en otro pasaje se sostiene que para obtener una visión real de Lima debemos “[c]olo[car] un par de ojos imparciales en el verdadero punto de vista, en nuestro *prima social* . . . [y] nos anunciará lo que somos” (125). Al aproximarse al tejido social como un compuesto que puede refractarse, reflejarse y descomponerse, la mirada prismática del crítico supera la incapacidad para percibir el todo de la mirada microscópica. Si, como se plantea, esta incapacidad es inherente a toda mirada, la única manera de superar tal impasse entre parcialidad y totalidad, es si el objeto observable reúne ambas características, es decir, si es al mismo tiempo una parte y un todo, o, mejor dicho, si no es una simple parte cualquiera, sino una parcialidad especial que encarna metonímicamente a una totalidad.

De manera similar, una identidad popular se decanta, como sostiene Laclau, cuando una de las demandas insatisfechas, una parte del cuerpo de las demandas, deja de ser una parte más del todo y empieza encarnar, sinecdóticamente, el cuerpo total de las demandas como una aspiración a la plenitud social ausente. Así, la particularidad de la perspectiva crítica y demandante de Rojas y Cañas, depositaria del todo de las demandas insatisfechas tiene que encarnar ese todo de manera sinecdótica como la oposición generalizada al régimen institucional y la aspiración por la igualdad social ausente.

No obstante, aquí empiezan a percibirse las limitación de Rojas y Cañas y de los demás costumbristas para articular una identidad popular, ya que la igualdad que estos

escritores reclamaban se restringía a la del demos criollo-limeño de la clase media, cuya objetividad social era representada y constituida en sus textos. Como ha señalado Maida Watson, los costumbristas ignoraron “los niveles bajos de la sociedad, negros e indios, o los retrataban con un criterio idealizante” (59). Además, Watson plantea que “Rojas y Cañas ignora a los negros y a los indios, y menciona las razas solamente cuando ataca a las clases altas por su falta de espíritu democrático” (60). El todo que logra encarnar la particularidad de la perspectiva crítica de Rojas y Cañas se limita, entonces, a la clase media limeña mayoritariamente; pero los sectores subalternos que incluye no van más allá de los sectores menos favorecidos de esa clase social.

Al respecto, es muy revelador el siguiente pasaje del artículo “Independencia, libertad, igualdad”, que, tres años después de su libro, Rojas y Cañas publica en El Comercio el 2 de agosto de 1856:

[Independencia, libertad e igualdad] son unas sonoras y humildes palabras, no hay como dudarlas. El hombre goza y la boca se le endulza al pronunciarlas: todos aspiramos a la libertad, a la igualdad; pero réstanos saber cómo comprende cada uno la libertad y la independencia. El vulgo que es la parte mayor por desgracia, cree que la igualdad consiste en no respetar jerarquía de ninguna especie, que la independencia estriba en no depender de nada y que la libertad es el derecho de hacer cada uno lo que le dé su antojo sin que nadie pueda tomar cuenta” (206)⁶⁸. (Los subrayados son míos).

La aspiración a la igualdad de la masa del vulgo es presentada con desprecio como una amenaza que atenta contra el orden institucional. Así, la escritura posterior de Rojas y Cañas revela que su articulación de una identidad popular para el demos criollo no incluye a las demandas de igualdad del vulgo, sino solo las demandas insatisfechas de la clase media a la que él pertenece. Un desprecio similar por las masas populares ya estaba presente en la crítica a la incapacidad del vulgo para generalizar que detecté en Pardo. Este tipo de opiniones eran comunes en los autores letrados del XIX y se cristaliza hacia finales del siglo en la Psicología de las multitudes de Gustave Le Bon, quien plantea que todo lo asociado al vulgo cae dentro del campo de la manipulación retórica⁶⁹ y de lo patológico⁷⁰. La similitud con esta postura despectiva evidencia, así, que cuando se trata de la aspiración a la plenitud ausente en el régimen, la comunidad

⁶⁸ Citaré todos los artículos publicados por Rojas y Cañas después de su libro a partir del anexo de la producción periodística que aparece en la edición del Museo de limeñadas de Jorge Cornejo Polar (2004).

⁶⁹ Le Bon sostiene que “[las masas] se vuelcan instintivamente –como los insectos buscan la luz- a los retóricos que les conceden lo que ellos quieren” (128).

⁷⁰ “Las ideas, sentimientos, emociones y creencias poseen en las masas un poder contagioso tan intenso como el de los microbios . . . Los desordenes mentales, como la locura, son también contagiosos” (Le Bon 148).

imaginada para esa plenitud se restringe, en la escritura de Rojas y Cañas, al demos criollo-limeño de su clase social y no logra incluir al vulgo.

Según Laclau, la demanda que articula y consolida a una identidad popular sigue una lógica o “razón” que hace que esta identidad sea “cada vez más plena desde un punto de vista extensivo, ya que representa una cadena siempre mayor de demandas” (125), pero que a la vez sea “intensivamente más pobre, porque debe despojarse de contenidos particulares a fin de abarcar demandas sociales que son totalmente heterogéneas entre sí” (125). Desde esta perspectiva, se puede sostener que la “razón costumbrista” de Rojas y Cañas, como la de otros autores costumbristas, se queda en los umbrales de la “razón populista”, es decir, que la identidad social que esta escritura articula se queda en los ciernes de una identidad popular, ya que la “demanda criolla-limeña” de la perspectiva del enunciador no logra despojarse de sus contenidos de clase y sólo se hace extensiva al demos de la clase media que discursivamente constituye. Aquí se vislumbra, en consecuencia, el sentido preciso en que el libro de Rojas y Cañas materializa la imagen de la patria peruana como un umbral textual sin texto ulterior o como un monumento/museo de papel: la identidad popular de lo criollo que se articula en este libro se queda solo los “umbrales” de la gran promesa de igualdad entre todos los peruanos que acompañó a la Independencia⁷¹. Frente a esta gran promesa (y demanda), la perspectiva crítica de Rojas y Cañas es mucho más limitada. Ahora bien, ¿cuáles son los contenidos particulares de esta demanda y cómo logra volverse extensiva al demos criollo?

En primer lugar, queda claro que la postura de Rojas y Cañas representa a los escritores de la clase media que no fueron incluidos en la burocracia estatal. Si bien las demandas por ser parte del Estado formuladas por muchos intelectuales románticos de la clase media fueron satisfechas por la utilidad del “saber decir” de sus discursos; el costo de esta satisfacción para los románticos fue el de renunciar de antemano a la toda posibilidad de un verdadero agenciamiento político. Se debe notar que esta satisfacción fracturaba la cohesión social de la clase media, ya que la dividían entre los que estaban arriba (dentro de la burocracia poscolonial de la ciudad letrada) y los que estaban abajo (agenciándose medios alternativos para sobrevivir).

⁷¹ Tal como sostiene Joseph Dager, este problema fue el de la misma República, “[e]l sistema republicano . . . se enfrentó . . . con una élite que no siempre incluyó en su imagen de nación a las comunidades subalternas, la mayoría social del país. La “ficción fundacional”, usando la figura de Doris Sommer . . . tuvo como parte integrante esa fricción, la fractura de la que habla la teoría poscolonial, lo que explica los constantes alegatos contra las promesas incumplidas por la utopía republicana” (85-86).

Dentro de esas coordenadas, la “demanda criolla insatisfecha” está investida de un afecto particular, ya que, al abrir una grieta entre el “saber decir” y las demandas por formar parte de la burocracia estatal, representa una frustración y una aspiración más hondas que los lamentos de los románticos: por un lado, la frustración ante la incapacidad de intervenir de manera significativa en el ordenamiento político; por otro lado, la aspiración a una igualdad y una plenitud social entre los miembros del demos de la clase media. La grieta que abre “demanda criolla insatisfecha” de Rojas y Cañas en la burocracia estatal apuntaría soldar la escisión de la clase media. Por aspirar a la unidad del demos de esta clase social, la demanda es investida, entonces, de la afectividad especial que tienen las demandas que apuntan a la plenitud mítica de la igualdad y la unidad social. Por otra parte, en el libro de Rojas y Cañas, el afecto de esta plenitud mítica perdida no solo se manifiesta en el trabajo con las demandas insatisfechas; sino también en el marco de los estereotipos ambivalentes sobre lo criollo, cuya lógica analizaré a continuación.

2.2 Los estereotipos de los cuadros de costumbres y el fetichismo de lo criollo

Uno de los artículos del libro, “El limeño crioyo y el afrancesado”, empieza enunciando un deseo que es muy revelador sobre las pretensiones de la escritura costumbrista de su autor: “Gustárame en demasía poder confeccionar un artículo enteramente crioyo y con y griega. Un artículo limeño de todo punto” (119). Estas palabras manifiestan explícitamente la voluntad cultural y geográficamente localizada de articular un discurso plenamente “criollo”. Asimismo, ellas expresan un aspecto que se irá articulando a lo largo del libro: la asociación entre lo “criollo” y lo “limeño”. Si bien este aspecto llega hasta tal punto de que la obra bien podría llamarse “Museo de criolladas”; se debe resaltar que la contigüidad semántica entre estos dos términos no es una peculiaridad de este autor, sino que expresa la localidad limeña del criollismo decimonónico que fue representada y consolidada a través de diversos textos, entre los cuales resaltan el corpus costumbrista y la obra de Ricardo Palma. Para que el análisis de las “limeñadas” de Rojas y Cañas sea ilustrativo sobre este proceso de representación y consolidación, es necesario tomar en cuenta las implicancias culturales y territoriales de lo “criollo” en esta época.

Con ese fin, vale la pena una aclaración sobre los diferentes usos de tal término en la realidad peruana. “Criollo”, palabra que etimológicamente significa “los polluelos que en casa . . . americana les nacen a los inmigrantes venidos del Viejo Mundo” (Arrom

15), fue utilizada en estas tierras desde mediados del siglo XVI para referirse a los hijos de los primeros conquistadores que, por las nuevas disposiciones legales del Imperio Español, vieron peligrar los privilegios que demandaban heredar de sus padres. En este escenario de sospechas y demandas, los criollos eran vistos como “individuos levantísticos” y se ponía “abierto en juicio su fidelidad a la corona” (Bernard 18). No obstante, la evolución del término durante el virreinato devino en un uso vindicativo que buscaba el reconocimiento de un lugar de enunciación americano que operaba dentro de lo permitido por el Imperio Español⁷².

Ya en el siglo XIX, con la formación de las nacionalidades y la fragmentación de la comunidad política continental, “criollo . . . vino a significar no lo americano esencial, sino lo nacional y particular” (Arrom 24). En la realidad poscolonial peruana, el término fue utilizado para nombrar, especialmente en Lima, un proyecto discursivo de constitución de lo nacional en el que la prensa, las novelas, los folletines y los cuadros de costumbres desempeñaron un papel importante⁷³. Asimismo, lo “criollo popular” sirvió para nombrar el tipo de vida de una cultura popular que, heredera de muchas costumbres de la plebe colonial, “desarrolla una identidad cultural común entre los pobres de la ciudad, que reclaman por primera vez desde el pueblo ser al expresión de lo auténticamente peruano” (Panfichi 37)⁷⁴.

Por otro lado, el término también se utiliza, sobre todo desde finales del XIX, para referirse a las costumbres abyectas de la plebe limeña⁷⁵ y para nombrar, del mismo modo, a las transgresiones morales que son obscenamente admiradas y que definen un goce social particular. Como señala Gonzalo Portocarrero,

“... lo criollo se asocia con la alegría, el ingenio y el humor, y resulta para muchos peruanos, lo propio, lo entrañable, lo que nos identifica y podemos asumir a “boca llena”. No obstante, para estos mismos peruanos, lo criollo es también

⁷² Este uso se puede rastrear en diversos intelectuales de Nueva España y del Perú. Por ejemplo, durante las primeras décadas del XVIII, fue utilizado por la élite intelectual limeña para indicar su lugar de enunciación americano culturalmente diferenciado del peninsular que, lejos de cualquier ánimo levantístico, buscaba sutilmente un pleno reconocimiento dentro del Imperio (Rodríguez Garrido 249-265).

⁷³ Al respecto, es muy interesante el análisis que hace Daniel del Castillo sobre el proyecto nacional criollo a partir de su estudio de *La Revista de Lima* (99-191).

⁷⁴ Según Panfichi, lo criollo popular “elaboró una jerga propia, antihéroes idealizando a los bandidos, una sátira burlona de la formalidad de la aristocracia, . . .” (37). No obstante, Luis Millones señala que estas manifestaciones carecen de cualquier sentido subversivo o contestatario, por los valores serviles de la plebe colonial que hereda lo criollo popular (41-44).

⁷⁵ Una de las posturas más críticas al respecto es la planteada por Sebastián Salazar Bondy en la sección “El criollismo como falsificación” de su clásico ensayo *Lima la horrible*, en el que el criollismo se define, sobre todo, como “viveza criolla”, como “una mixión, en principio, de inescrupulosidad y cinismo”, es decir, como “la flexibilidad amoral con que un hombre deja su bandera y se alinea en la contraria, y en el provecho material que saca, aunque defraude a los suyos con el cambio” (31).

sinónimo de lo repudiable, de lo abyecto, de aquello que debe ser rechazado si uno quiere pasar por persona seria y respetada.” (189).

Esta ambivalencia entre la exaltación cultural y el repudio moral es también la posición que se asume en los artículos de Rojas y Cañas frente a las costumbres criollo-limeñas y es propia de una actitud poscolonial de afirmación de lo nacional, según la cual ciertas costumbres locales deberían mantenerse por expresar la singularidad cultural de Lima y otras deberían ser proscritas por evidenciar la dependencia a lo más abyecto de la colonia o del extranjero. No obstante, el vínculo entre lo censurable de las costumbres criollas poscoloniales a lo heredado de la colonia no llega a captar la ambivalencia simultánea entre goce y repudio que lo criollo empieza adquirir en el escenario pos-virreinal.

Por eso, dentro los estudios sobre la (in)moralidad el criollismo peruano, Portocarrero abrió un sendero de aproximaciones psicoanalíticas que, explorado por Juan Carlos Ubilluz, ha dado como resultado lecturas que permiten comprender que es en lo más repudiable de lo criollo, en el comportamiento abyecto de las transgresiones morales, donde se articula una moralidad suplementaria y obscena en la que se funda el goce que estructura la subjetividad criolla. Sin embargo, ni la transgresión como forma específica de goce que unifica y da sentido de comunidad al mundo criollo (Portocarrero 189-212), ni las asociaciones del sujeto criollo contemporáneo con el cinismo y el capitalismo tardío (Ubilluz 35-62), llegan a explicar cabalmente los sentimientos ambivalentes y encontrados que, desde hace más de un siglo, despierta la palabra “criollo” entre peruanos, especialmente entre los limeños.

Para entender el carácter antagónicamente bisémico que este término ha mantenido durante larga parte de nuestra etapa independiente es necesario un tipo de lectura que, sin caer en ningún folklorismo, reconstruya el régimen de producción y reproducción de los estereotipos y las costumbres de lo “criollo” que se consolidó en el siglo XIX. En esa línea, propondré, a partir del análisis de los estereotipos costumbristas en el Museo de limeñadas, que la identificación y la renegación frente a lo criollo son las dos respuestas posibles a un mismo proceso de subjetivación que simultáneamente sostiene y rechaza la idea de una identidad cultural originaria y estable.

En primer lugar, la ambivalencia de lo limeño-criollo en este texto se inicia con el doble sentido que, siguiendo a Cornejo Polar, he señalado en el segundo término del título. La palabra “limeñada” encierra una bisemia porque alude tanto a “una costumbre típica de Lima que al autor le parece censurable y de mal gusto,...y que debe suprimirse

o corregirse” (29) como a “una manifestación peculiar del genio limeño, una seña de identidad que debe preservarse” (29). Por un lado, el enunciador recurre a la crítica moral de las costumbres y del habla de los limeños para denunciar la corrupción moral y lingüística del demos criollo; por otro lado, despliega estrategias para expresar y defender la particularidad cultural y lingüística de la comunidad limeña.

La crítica moral sigue mecanismos de ridiculización propios de la sátira, como los que aparecen en “Bailes en Palacio”, el primer texto del libro que podemos considerar propiamente un artículo. Este texto es, además, el primero de una serie que critica la continuidad de las costumbres coloniales en el demos criollo republicano, lo cual hace evidente que el comentario moral sobre la Lima pos-virreinal necesita empezar con señalar la incompatibilidad entre ciertos elementos del orden cortesano de la colonia y la realidad republicana. Como ya he señalado respecto de las prácticas (pos)coloniales de autorización discursiva, los primeros artículos de este libro operan, respecto de las costumbres ceremoniales de la Lima colonial, como un “museo” que las archiva y las exhibe de tal forma que denuncia su ridículo y anacronismo. Se manifiesta, así, una actitud que busca cancelar el vínculo con el orden anterior y que se opone, por cierto, a la recuperación de la historia colonial que caracterizaría a la literatura de la segunda mitad del XIX (Moreano 8-10). Por otra parte, esta actitud es muy similar a la retórica independentista con que los autores poscoloniales contemporáneos del siglo XX pretenden olvidar y parodiar su pasado colonial⁷⁶ (Gandhi 4-5). Con ese tipo de retórica, las primeras líneas evocan paródicamente las supuestas fuentes testimoniales de la época virreinal:

Según la crónica de varios señores y señoras que han tenido ocasión de vivir más que yo sin más fundamento o causa que por haber nacido muchos años antes, he adquirido la noticia de que antes de ahora también se había introducido en esta corte, el ceremonial alegre de dar bailes en Palacio (85). (El subrayado es mío).

En este pasaje, se ridiculiza el respeto basado en la longevidad de las personas y ese carácter ridículo se proyecta por contigüidad sobre el período histórico del que aquellos individuos fueron testigos. Ni tales personas ni la colonia merecerían una especial estima por el simple hecho de pertenecer a un período que ha durado muchos años o siglos, pero que ya ha terminado. Sin embargo, la realidad pos-virreinal no ha cancelado

⁷⁶ Debe notarse que esta actitud fue común en el cuadro de costumbres de la clase media limeña, género en el que “la Lima del presente se convirtió en protagonista indiscutible. Deliberadamente se borró el pasado de los espacios de la escritura, reservados para la representación de la actualidad en un discurso moralizante que garantizara la prosperidad del mañana” (Valero 18).

definitivamente su vínculo con este pasado: el uso del determinativo “esta” y no “esa” al referirse a la corte remarca la pervivencia de la estructura cortesana del virreinato. El texto continúa con una escena de baile en un salón animando con el “flemático vals alemán, lleno de calma” y de la “vetusta contradanza española” (85). Los adjetivos sirven para remarcar el carácter calcificado y repetitivo de estos aristocráticos salones. Por contraste, se plantea que esos ritmos antiguos han sido desplazados por “el torbellinoso vals galopa, la abrazadora polka y la turbulenta cuadrilla” (85), cambios que ya habían sido registrados por José Victorino Lastarría en 1850⁷⁷. Con esos “ritmos” se dejó de lado el arraigado gusto por la contradanza española que había pervivido en los bailes limeños hasta una década antes⁷⁸. Este nuevo gusto es significativo, ya que la contradanza era asociada con España y la colonia, mientras que el “torbellinoso vals” podría ser una imagen que represente el carácter agitado y cambiante del período republicano. A pesar de tales cambios en los gustos, en este artículo se menciona que no se ha alterado a una costumbre que ha permanecido intacta desde el virreinato:

toda la sangre que se reunía en los salones de la casa de Gobierno era. . . tan azul como el firmamento... ¿Es ahora lo mismo? ¡También! ¡También! ¡También! (85-6).

Si bien hay testimonios de la época que dan cuenta de que las listas de los invitados a los bailes de palacio estaban siendo rearticuladas para incluir a los nuevos ricos de la clase exportadora dirigente y para excluir o poner en segundo lugar a familias herederas de la aristocracia colonial⁷⁹; también es cierto que los sectores populares eran marginalizados con barreras simbólicas y materiales aún más explícitas con las que se los excluía en la colonia, como da cuenta Ricardo Palma en el “Baile de la Victoria”, una de sus tradiciones más conocidas sobre Lima⁸⁰. Para plantear la continuidad de esta

⁷⁷ Lastarría señala que “en los salones elegantes del presidente de la república . . . y de otros altos personajes, alternan la polka, el vals y las cuadrillas” (103).

⁷⁸ Heinrich Witt, un viajero alemán, menciona que en esa época fue organizada en su casa una fiesta en la que se bailaron los vals y las contradanzas españoles (257).

⁷⁹ Como señala Alicia del Águila, en el baile organizado en palacio en 1847, “la lista (en total 847 los invitados) parec[ía] confeccionada con criterios diversos, incluyendo los personales –es decir, los del propio presidente . . . [S]e decía que había personas “encimadas” a las que, como es obvio, no se les reconocía precedencia. Descendientes de la élite colonial, como los Pardo, comerciantes y ricos hacendados, como Manuel Ferreyros y Domingo Elías . . . aparecían a la mitad de la lista” (118).

⁸⁰ En esta tradición (1097-1103), se recrea el baile organizado en 1853 por Victoria Tristán, la esposa del presidente Echenique. En este texto se plantea que si bien entre las viejas y las nuevas ricas había una lucha simbólica por exhibir sus joyas, esta pugna de lujos se daba al interior de un espacio blindado y privado que no dejaba el ingreso de los miembros de la plebe. Gabriel Ramón Joffré ha analizado esta tradición y señala que el lugar en el que se da el baile, una casa de campo de las afueras de

práctica colonial excluyente en el presente republicano, se recurre a una pregunta retórica (“¿Es ahora lo mismo?”, 86) seguida de exclamaciones afirmativas que se repiten en tono de denuncia eufórica. No obstante, esta euforia se detiene inmediatamente:

Quédese este artículo conforme está; que cuando Dios se sirvió dotar nuestro físico con dos ojos y una sola boca, fue por imponernos un precepto muy elocuente aunque mudo. Esto significa que debemos ver el doble de lo que debemos hablar; o bien que debemos hablar la mitad de lo que veamos, lo cual es mucho todavía. Y aun cuando podían argumentarme, para hacerme continuar, que esta no era cuestión de hablar, sino asunto de escribir, me someto a la misma ley de proporción, puesto que cuando la naturaleza nos ha concedido la facultad de no poder manejar la pluma sino con una de las dos manos, es para los mismos fines. Con que así, me atengo al precepto *ut supra*, atendiéndome también al cuidado que todo lector tendrá de “atenerse” a sus dos ojos, para ver bien lo que yo no puedo, ni debo, ni quiero decir; y ojalá que fuera tuerto para no teniendo más de un ojo, tener entonces el derecho de hablar lo mismo que el mirar con arreglo a tal precepto (86). (Los subrayados son míos).

En este pasaje metadiscursivo, cuyos efectos retóricos comenté parcialmente en mi introducción, encontramos un ejemplo del juego con las expectativas de los lectores que había sido anunciado en el material prologal. Con la pregunta retórica “¿Es ahora lo mismo?”, el enunciador induce a los lectores a esperar una representación sobre cómo se dan en el presente republicano los bailes de palacio; pero lo que efectivamente se representa es la escenificación del acto de guardar silencio para producir, así, una interpelación metatextual que capte el interés de los lectores con una respuesta que, lejos de contestar a la pregunta, dejaría abierta la “incógnita”. En ese sentido, este silencio es bastante más elocuente y afirmativo que las exclamaciones que lo preceden. Sin embargo, se debe notar que el acto de guardar silencio no encubre, en realidad, un enigma que vaya a resolver si se continúa con la lectura o leyendo más detenidamente.

Tampoco estamos ante una “retórica particularista”, propia también de los escritores poscoloniales que escenifican secretos y zonas infranqueables para denunciar la discontinuidad y la asimetría entre las historias que narran y el acceso a ella a través de una experiencia de lectura (Sommer, Abrazos y rechazos 21-62). Por el contrario, lo que se postula aquí es justamente una simetría entre la mirada del enunciador y la del lector, basada en que ambos comparten la misma perspectiva cultural por el hecho de ser ambos del mismo demos. Hacer evidente esta pertenencia es parte de la supuesta meta-representación que opera en este pasaje: el enunciador representa el supuesto

Lima que era propiedad de los descendientes de la aristocracia colonial, era una modalidad eficiente de segregación de la plebe (44).

precepto bajo el que representa aquello que ve y las condiciones de lectura que deberían cumplir los lectores frente a sus artículos (complementar con su propia mirada la aparente falta que él deja). Tal falta, entonces, no puede ser llenada con cualquier complemento creativo puesto por cualquiera, sino que debe ser llenada por aquellos lectores limeño-criollos que, respondiendo a la interpelación, tengan la capacidad de ponerse en el punto de vista desde el cual es enunciado el artículo.

Vale la pena notar que la fijeza con que es concebida la posición del lector se corresponde con el cierre efectivo que el enunciador realiza de su discurso con las tres exclamaciones. La interpelación al lector es posterior a la respuesta que el enunciador da sobre si se siguen manteniendo las costumbres aristocráticas de los bailes. La apertura del discurso es, entonces, posterior al cierre efectivo. El cierre se da dentro del espacio de la diégesis, pero la apertura se da en otro nivel, el metatextual. Aunque el pasaje donde se da la apertura no pertenece a los prólogos, es enunciado bajo la instancia del enunciador autoral, con la metalepsis retórica que pretende hacer presente a la figura del autor (en este caso a través de su mirada).

En este artículo, la relación entre el cierre y la apertura del discurso está vinculada con el problema que Dustin Griffin llama la “clausura satírica”. La crítica tradicional sobre la sátira plantea que este género opera sobre normas morales que son relativamente claras y que, en consecuencia, el discurso satírico tiene formas expresivas fijas. A pesar de esto, Griffin sostiene que la finalidad de la sátira es llegar, a través de una retórica de cuestionamiento y provocación, a la apertura del discurso. Para Griffin:

Satire is often an “open” rather than a “closed” form, that it is concerned rather to inquire, explore, or unsettle than to declare, sum up, or conclude. Elements of playfulness and performance likewise shift our attention from satire’s ostensible end to its means. “End”, like “open “ and “closed”, here refer to the satirist’s rhetorical purpose (95). (Los subrayados son míos).

En el cuadro de Rojas y Cañas, el propósito retórico de la apertura del discurso a través de la interpelación es lograr una complicidad entre el lector y el enunciador, basada en que el primero llegue a acceder al punto de vista del segundo. No obstante, para producir esa complicidad es necesario que el enunciador lleve a sus límites el ocultamiento de su discurso. Según el precepto formulado de que uno debe hablar o escribir solo la mitad de lo que ve, el enunciador preferiría ser tuerto para que, siguiendo esa proporción, solo tuviera que escribir la mitad de lo que ve un solo ojo.

La referencia dentro del discurso a la existencia de un objeto excedente que solo es percibido plenamente con la mirada, es reveladora de un repliegue al plano de la

aparición de la mirada. Este repliegue pone en crisis la diégesis del artículo y es un síntoma de la incapacidad de seguir narrando. Estamos, pues, ante una tensión entre la reconstrucción del plano de la enunciación y la posibilidad de continuar con la diégesis⁸¹. De tal modo, la aparición del marco de la enunciación dentro de los enunciados tiene como consecuencia la aparición de una mirada esquiva y antinarrativa.

A pesar de esta clara intención de ocultamiento, el enunciador suele ser más explícito en el resto de sus artículos, como en “La procesión del encontrón”, otro de los textos destinados a la sátira de costumbres coloniales que se mantienen en la Lima criolla republicana. Las procesiones cumplieron un rol fundamental dentro del orden de símbolos de la colonia, sobre todo la del Corpus, en la que se solía escenificar representaciones que reafirmaban las jerarquías del orden social y divulgaban la religión y la cultura cristianas. Sin embargo, “las imágenes irreverentes y paródicas del carnaval irrumpían en las ceremonias oficiales” (Rojas Rojas 40) y los actos religiosos públicos. Así, las escenificaciones sacras de las fiestas religiosas oficiales como la de Corpus venían acompañadas de una teatralización carnavalesca que no debe leerse como una subversión, sino en el marco de la incorporación de lo popular en la contrarreferencia barroca. Sin embargo, durante la misma colonia, autores como Mateo Rosas de Oquendo y Juan del Valle Caviedes satirizaron el carácter sacro de las escenificaciones oficiales al compararlas con un entremés carnavalesco (Lasarte 99-145).

Por otra parte, en el contexto poscolonial, las procesiones eran, según el testimonio del viajero Jacob von Tschudi, “el pasatiempo favorito de los habitantes de Lima . . . [tanto así que] se puede afirmar que es raro que los limeños se divirtían tanto en una fiesta mundana como en estos actos religiosos” (129). En una perspectiva crítica similar y entroncándose a la sátira colonial de las fiestas religiosas, la sátira de Rojas y Cañas sobre las procesiones recurre a compararlas con los divertimentos de los teatros de títeres. En el texto se nos refiere que en un pasado

“existían en Lima unos solares, dentro de los cuales se construían unos teatros muy originales. Los actores eran unos muñecos de trapo, y siempre con los mismos nombres ejecutaban los mismos dramas, todas las noches, en todos esos teatros de carácter criollo” (91).

⁸¹ Joan Copjec explica que todo intento de un enunciador de volver sobre su mirada produce un efecto antinarrativo que resalta la relación antinómica entre el nivel de la enunciación y el del discurso. Esta antinomia está peculiarmente marcada cuando “un objeto excedente aparece en el campo (del enunciado) mientras se anuncia a sí mismo como no-parte de lo representado, como un ser de orden diferente a aquel en que se muestra” (Imaginemos que la mujer no existe 115).

Se plantea que “ya no hay títeres, y si los hay, será una cosa bien rara...” (91) porque han sido proscritos por las nuevas autoridades⁸². La proscripción no había logrado que desapareciera totalmente la costumbre peculiarmente criolla de los teatros de títeres: “no hay, pues, títeres profanos, pero los hay religiosos” (92). El enunciador se refiere a la teatralidad de las procesiones religiosas, cuyo carácter sacro ha sido contaminado por el carácter cómico de los títeres. Los muñecos de yeso (estatuas de santos) desfilan en las procesiones como en “una comedia... que se hace representar a... dos santos amigos” (93) sostenidos por “los cargadores de las andas, que a su vez están representando el papel de tramoyistas” (93) o titiriteros.

Si bien la comparación de la escenificación sacra con una escenificación burlesca ya era un tópico en la sátira colonial, lo interesante es que en este artículo la infiltración de lo burlesco en lo sacro se presenta como el resultado de la represión y la proscripción de los divertimentos populares. De tal modo, si las regulaciones republicanas hacen que lo que debería ser proscrito se mantenga (la pompa de las procesiones) y que lo que debería mantenerse se proscriba (los títeres), este cuadro da testimonio de cómo lo que debería mantenerse se infiltra en lo que debería ser proscrito: los títeres proscritos emergen como una presencia espectral reprimida que efectúa un cortocircuito carnavalesco dentro del carácter sacro que deberían tener las procesiones. El carácter animado y dinámico con que operaban los teatros de títeres emerge tras el carácter monótono y repetitivo de las procesiones, que son presentadas como un desfile de muñecos. Así, la repetición de la maquinaria ceremonial sacra del poder colonial, fuera del contexto político y social de la colonia, es presentada como la persistencia de una práctica cultural residual que ha sido corrompida por una práctica criolla y popular (la de los títeres), que se resiste a desaparecer. El enunciador, por su parte, es ambivalente frente a esta resistencia: critica el carácter titiritero de las procesiones como una corrupción de lo sagrado, pero se reafirma en que los teatros de títeres eran una manifestación peculiar del carácter criollo que debería preservarse.

Una ambivalencia similar se presenta frente al habla criolla. Así, en “Porquerías y adefesios” encontramos una crítica al carácter equívoco que tienen en Lima las palabras “porquería” y “adefesio”. El enunciador detecta un uso excesivo de estos términos: “Todo es en Lima porquería. No es esto decir que todo es puerco en Lima, sino que a todo le dan la calificación” (90). Aquí cabe señalar dos aspectos: a) el uso comodín de

⁸² Como sostiene Rolando Rojas Rojas, las disposiciones legales en contra de prácticas culturales profanas del pueblo eran una manera de negar los vicios del pasado colonial (51).

estos términos devela una pobreza de vocabulario, una miseria léxica en el habla limeña, y b) el uso excesivo de estos términos hace que se devalúen semánticamente, perdiendo la especificidad de su capacidad referencial. No obstante, el enunciador opera lúdicamente desde esta ambigüedad referencial; así presupone para su título una carga referencial peyorativa en el horizonte de expectativas de sus lectores; pero se aparta de este horizonte en las primeras líneas del prólogo interno del artículo para tranquilizar a sus lectores, pues “aunque el título es así, medio sucio, el curso de su argumento no lo es” (88). El miniprólogo continúa, refiriéndose al texto como a “un artículo hipócrita, que dice cosas distintas de las que aparenta, de las que promete en su programa titular” (88). Aquí vuelve a aparecer el recurso de crear falsas expectativas en los lectores. La modalidad retórica de este artículo consiste en deslizarse estratégica y semánticamente en el carácter equívoco de estos términos. Así, el texto se cierra con una ironía que utiliza de manera ambivalente esas palabras:

Bajo tales conceptos, nadie me reproche la insustancialidad de mis artículos porque entonces yo sabría contestar que a un país de porquerías un escritor de adefesios le viene como pedrada en ojo de tuerto (90). (Los subrayados son míos).

De tal modo, el enunciador hace que el equívoco semántico de estos términos opere a favor de la estrategia retórica con la que se presenta. El enunciador se compara a sí mismo con una “pedrada” y al “país de porquerías” para el que escribe con un “ojo de tuerto”. No me parece casual que dicho país, que alude a la comunidad para la que escribe, sea ahora el que aparezca como tuerto. Es productivo leer el final de este artículo en contrapunto con el pasaje de “Bailes en palacio” en el que me detuve. En ese artículo anterior la ceguera parcial era una estrategia de ocultamiento discursivo a través de una ley de proporción de dos a uno entre la mirada y lo expresado lingüísticamente. En este artículo, la ceguera –tópico tradicional para aludir a la falta de razón o saber– alude a la falta de corrección lingüística en el habla de los limeños. Lo interesante es que el enunciador parta de esta falta de saber o corrección lingüística para articular un saber lúdico sobre esa falta. Partir la ceguera es, entonces, parte de una estrategia en la que se opera un deslizamiento semántico. Este deslizamiento es fruto de un saber práctico, satírico y estratégicamente retórico. En realidad, esta operación es estrechamente contigua de la “retórica del blindaje” que he detectado en el “Prólogo”. Así como en una instancia prologal se argumentaba que una obra no debe ser juzgada según los criterios de la elocuencia literaria, sino tomando en cuenta la finalidad que el autor persigue; en esta operación aparece un criterio alternativo que consiste en tomar

en cuenta que el texto debe identificarse con el nivel del habla de los destinatarios para los que se escribe.

Esta identificación se muestra de manera clara en el artículo “El limeño criollo y el afrancesado”. En este texto se oponen las costumbres de un limeño criollo llamado Manongo y un limeño extranjerizado que desprecia su ciudad natal, Matías. A pesar de que juntos “son una antítesis, lo que se llama un contraste perfecto” (119), ambos son amigos. La amistad entre ellos es explicada por “la simpatía de los contrastes, por una ley desconocida, excéntrica e inaveriguable de la naturaleza” (119). En la segunda parte del artículo se teatraliza un diálogo entre ambos. En él podemos ver a Matías como alguien que se ha asimilado al extranjerismo de los limeños, a aquel “preservativo” que en el “Vice Prólogo” se nos presenta como más efectivo que los blindajes retóricos del texto. Sin embargo, sus costumbres exageradas no hacen más que develar la impostura de sus poses. Por su parte, Manongo es un personaje ligado a las costumbres populares de Lima, es un representante de lo criollo popular, de “un estilo de vida donde juega un papel importante el sentido de la gracia, la picardía y el espectáculo” (Panfichi 38). Por esta razón, a pesar de que ambos personajes aparezcan estereotipados, el estereotipo de Matías es acartonado y calcificado, mientras que el de Manongo es una representación de un carácter popular jocoso y alegre, en cuya habla se ponen en escena expresiones que invierten y carnavalizan el tono serio y solemne con el que habla Matías. En las inversiones que realiza Manongo aparecen representadas resistencias de la cultura popular a los objetivos modernizadores y extranjerizantes que el Estado tenía a mediados de la década de 1850 (Rojas Rojas 69).

Lo criollo-limeño aparece, entonces, como una singularidad cultural y lingüística que se resiste a los esfuerzos racionales de sistematizarlo. Respecto a esta singularidad, el enunciador asume una estrategia propia de lo que Julio Ramos llama “saber del otro”, es decir, el empleo de un “lugar... marginal que... se convierte en el mecanismo de autorización de un trabajo intelectual alternativo, que enfatiza su diferencia del saber europeo” (24). Este mecanismo es llevado a sus extremos por la “retórica del blindaje”, pues en ella se opera una inversión del lugar subalterno, para convertirlo en un lugar no solo alternativo, sino pretendidamente privilegiado de enunciación que, como he planteado, reproduce desde una posición inferior las coordenadas enunciativas del saber letrado cínico; a pesar de esto, el enunciador es consciente de que la comunidad de sus destinatarios privilegia otros mecanismos de autorización.

Así, la expresión de una singularidad lingüística no es recompensada por la comunidad de limeños; sino que, tal como se titula otro de los artículos, “Lima es madrastra de los limeños”. Este hecho es presentado tan cierto como que “Lima será y ha sido una madre muy amorosa para todos los extranjeros” (116), incluso para aquellos extranjeros que critican a esta ciudad, mientras que

si un limeño maldice su propio país y le apostrofa: “¡Ciudad ingrata!, ¡cruel sociedad la mía! Donde no puedo ser nada, valar nada, obtener nada ni merecer siquiera las consideraciones que merece el último pulpero enriquecido”, ¡contente el que pueda! (116). (Los subrayados son míos).

Frente al extranjerismo no es posible una “retórica del blindaje”, sino que solo se puede formular una “demanda criolla”, que más que estar dirigida a los lectores concretos, es formulada frente a Lima imaginada como un país, lo cual revela los límites de la identidad nacional del demos criollo en el texto de Rojas y Cañas, y, en general, los alcances de la nación peruana imaginada por un limeño de mediados del XIX. Si la nación moderna es, como sostiene Benedict Anderson, “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (23), la comunidad imaginada por los limeños está inherentemente limitada a Lima. Esto no es una peculiaridad de Rojas y Cañas, sino que este autor sigue el proyecto costumbrista limeño de crear “modelos fragmentarios de comunidad que informarán decisivamente el proyecto nacional-limeño criollo” (Velázquez 37). La apropiación del término “limeño” para designar la territorialidad de una nación imaginada como específicamente capitalina se enmarca, entonces, dentro de los proyectos fragmentarios de comunidad que eran imaginados para la Lima poscolonial. Lima es, entonces, concebida como la localidad que soporta una identidad cultural y territorial para ese para este proyecto de nación. En el marco de estos proyectos, lo que caracteriza a Rojas y Cañas frente a los demás costumbristas reside, según Maida Watson, en que él fue el primero en “usa[r] el lenguaje [de los criollos] no solo para lograr efectos de caracterización y de colorido local, sino que éste deviene asunto principal y foco de interés en sus cuadros” (117). Entonces, la temática del habla peculiar de los limeños se convierte en una estrategia discursiva para expresar un modelo de comunidad criolla-limeña.

Por otra parte, es interesante que en el libro de Rojas y Cañas la ambivalencia frente a esta comunidad se muestre en el mismo símbolo que es elegido como representante de lo más positivo de las costumbres criollas: la saya y el manto. Así, en el último artículo del libro, “Una verdad como un templo”, el traje compuesto de saya y manto es

considerado como la única “limeñada perfecta, la cual debería mirarse con cierto respeto como que es el traje completamente característico del país” (145). Como los símbolos nacionales en la Independencia, ese símbolo poscolonial de lo propiamente criollo-limeño, “evidencia cierta continuidad respecto de la realidad que pretendía superar” (Dager 81), lo cual muestra que, tras la aparente renegación del pasado colonial, hay en realidad una ambivalencia entre la filiación y el rechazo.

Esta limeñada perfecta es descrita en el artículo como un “gracioso vestido que anima los paseos con la familiaridad y franqueza del incógnito” (Rojas y Cañas 146). Suprimir la “franqueza del incógnito” sería, para el enunciador, suprimir el más grande atractivo de las mujeres de la ciudad, pues “sin la saya y el manto las mujeres no tienen cómo ejercitar aquella viveza de imaginación y jocosidad de pensamientos que tanto se celebra aun en la Europa misma” (146). Por eso, el enunciador se lamenta de que las limeñas hayan sucumbido al extranjerismo imperante en Lima e imiten las modas de Europa. Se plantea que si se quieren imitar las costumbres europeas, estas deben ser aquellas “sobre las que versa el verdadero progreso, la verdadera civilización” (146), pero estas no deben llevar a “abandonar lo único bueno que tenéis por cualquier cosa” (146). En realidad, para el momento en que se produce este elogio de la saya y el manto, “este ambivalente traje, que por tres siglos se había mostrado impermeable a la moda europea” (Denegri, “La burguesa imperfecta” 422), ya había empezado a entrar en desuso en las élites femeninas de Lima por imperativos del vestir que, lejos de ser meras modas, respondían a los modelos burgueses de comportamiento femenino (Denegri 433) que se tornaron incompatibles con el uso que tenía la saya y el manto⁸³.

Antes de esta colonización burguesa a través de prendas como el miriñaque, la saya ceñía y contorneaba el cuerpo de las limeñas haciendo visibles sus curvas para los hombres; pero el manto cubría sus rostros, dejando al descubierto un solo ojo con el que las tapadas coqueteaban con los transeúntes de su elección⁸⁴. A pesar de su aparente simpleza⁸⁵, este traje brindaba a las mujeres “la posibilidad de conciliar dos exigencias

⁸³ A pesar de esto, Alicia del Águila plantea que “[o]bligadas por sus maridos, seducidas por la moda francesa . . . las mujeres [limeñas] . . . buscaron inicialmente prendas europeas que, combinadas, asemejaran al manto. Una transición híbrida, que trataba de conjugar los deseos de estar a la moda, acorde con la estética francesa, y de gozar las ventajas y las comodidades del traje de la tapada” (134).

⁸⁴ En su testimonio de viajero, Max Radiguet afirma que “las tapadas son, generalmente, las que toman la iniciativa; sobre todo si un extranjero ha inflamado por cualquier motivo su curiosidad, averiguan todo lo que concierne: por pocas confidencias indiscretas que haya tenido, no dejará de sorprenderse al oír una voz desconocida revelarle íntimas peculiaridades de su vida . . .” (33-34).

⁸⁵ En una curiosa observación en contra de la supuesta simpleza de este traje, Flora Tristán señala: “Ya oigo a nuestras elegantes parisienses lazar exclamaciones sobre la sencillez de este vestido. Pero están muy lejos de pensar el partido que de él puede sacar la coquetería” (491).

que de otra manera debían convivir en permanente conflicto: la de la libertad personal y la del honor, . . . el atuendo permitía la seducción sin tener que revelar para nada la identidad de la seductora” (Denegri 425). La visibilidad de las curvas y del único ojo que mostraban las tapadas estaba en complicidad con la invisibilidad de su identidad. La visibilidad de la tapada es, pues, posterior al aseguramiento de un marco de exhibición en el que su identidad quedaba como un misterio. El precio de ese misterio es una visión parcial, ya que la tapada tiene que cubrir uno de sus ojos. La relación entre visibilidad y ocultamiento que llega a obtener la tapada es expresada en el texto de Rojas y Cañas como la “franqueza del incógnito”, y se refiere a una estrategia de visibilidad parcial que consigue simultáneamente resguardar la identidad y la honra de la mujer.

Este elogio del estereotipo de la mujer limeña tradicional se contrasta en el Museo de limeñadas con el personaje de “Ricarda”, un estereotipo femenino que tampoco encaja con las demandas burguesas del recato, pero que expresa los extremos del goce de la mirada burguesa femenina. Esta niña “sabe bien que es preciosa, lo cual es un motivo para que desee parecer mejor” (105). El personaje de Ricarda sigue el modelo común en los tipos costumbristas hispanoamericanos de la “coqueta”, en el cual “la coquetería [se presenta] como práctica social, como práctica de sociabilidad protagonizada por la mujer burguesa” (Cuvardic, “La construcción de tipos sociales...” 43). Se afirma que cuando Ricarda va al teatro necesita

que todo el mundo la mire, que todo el mundo se asombre y que todos los anteojos dirijan su puntería hacia donde ella. Ricarda no se está quieta un solo momento: ya se mira los hombros (blancos o emblanquecidos), ya tuerce la mirada, ya la eleva, ya se toca el lazo de la derecha, ya compone el de la izquierda... Pide el antejo y aunque no sabe guardarlo, ¡no importa! El caso es que la vean a ella viendo con él . . . ¿A esta niña le dan de comer azogue? ¿Qué tiene que no para quieta? . . . (106).

Según Jacques Lacan, la satisfacción de la mirada femenina consiste en saberse objeto de una mirada, siempre y cuando el que la mire no se entere de que la mujer se sabe mirada (Los cuatro conceptos fundamentales 83). Para ocultar este saber, la mujer tiene que asegurarse un marco de visibilidad en el que se oculta el verdadero objeto de su mirada: puede dejar a la luz su rostro, su cuerpo y los demás datos que sirven para reconocer su identidad; pero lo que no puede exhibir es su deseo de ser mirada, porque esto sería lo que verdaderamente la expone ante los ojos de quien la mira. Habría que notar que tal caracterización de la mirada femenina no es una construcción atemporal sino que se consume en el recato que se les exige en el mirar a las mujeres burguesas. En este tipo de mirada recatada no encaja la tapada, pero Ricarda tampoco cumple

cabalmente con él, sino que su exhibicionismo es tan extremo que devela el deseo de ser vista. La tapada, por su parte, no oculta su deseo de ser mirada y hasta se permite galanteos con los transeúntes, mas lo que sí oculta es su identidad. Este tipo de ocultamiento es imposible para la mirada de la mujer burguesa, quien tiene que exhibir su identidad, pero no se puede mostrar como un sujeto deseante.

Esa estrategia de visibilidad-invisibilidad puede entenderse en términos de una estrategia discursiva⁸⁶ y opera bajo una lógica relativamente similar a la relación entre la visión y la escritura que encontramos en “Bailes de Palacio”. En esa relación el enunciador plantea que su escritura solo da cuenta parcial de su mirada y captura la atención de los lectores al invitarlos a que reconstruyan su punto de vista a través de ese testimonio fragmentario. De modo similar, la tapada solo muestra parcialmente su mirada y, según el texto, captura el deseo de los transeúntes al hacer de su identidad “un misterio indefinible y grato a la vez” (Rojas y Cañas 145). No obstante, entre la seducción erótica de la tapada y la finalidad de la seducción textual del enunciador hay una diferencia fundamental. El éxito de la estrategia de seducción de la tapada depende de mantener efectivamente un misterio que el transeúnte no pueda descifrar (su identidad); en cambio, el éxito de la estrategia del enunciador depende de que el lector logre posicionarse en su mismo punto de vista. Así, mientras que el encuentro con el enunciador se debe dar para poder reconstruir su mirada, el encuentro con la identidad de la tapada siempre debe ser postergado. Tal es el caso, que el efecto producido por las tapadas en las calles es, como se menciona en el artículo, el de un “interesante dominó, con el cual se torna un paseo en una animada fiesta de mascarada” (Rojas y Cañas 145).

La diferencia se debe a que estamos ante dos estrategias sexualmente diferenciadas. La del enunciador opera desde una perspectiva masculina que asume su identidad como una totalidad, mientras que la de la tapada opera desde la identidad del no-todo femenino⁸⁷. El enunciador tiene que suplir la incapacidad de su diégesis con un

⁸⁶ En ese sentido, disiento parcialmente de Francesca Denegri, quien sostiene que “[l]a estrategia [de la tapada] permitía evadir . . . un control masculino sofocante pero a costa de su libertad a largo plazo como mujer y como sujeto discursivo capaz de articular sus propias demandas y de representar sus propias experiencias” (*El abanico y la cigarrera* 85). Considero que esta crítica de las “limitaciones discursivas” de las tapadas es fruto de una mirada que implícitamente las compara con el agenciamiento discursivo que tendría la primera generación de escritoras mujeres en la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, en una concepción más amplia de la categoría del discurso, como prácticas que se inscriben para lograr determinados objetivos, la estrategia de la tapada puede leerse como un discurso cuya escritura son las prendas mismas usadas por esas mujeres y cuyo objetivo es la libertad femenina para el galanteo y la coquetería.

⁸⁷ Según Copjec, “no hay totalidad femenina. La imposibilidad de una totalidad de ser que manifiesta el ser femenino es negada o reconfigurada en la masculinidad mediante una prohibición que

subterfugio que alude a una mirada plena, mientras que la tapada no requiere de subterfugios sino que utiliza la mascarada para hacer de su identidad un misterio que es grato por su mismo carácter secreto.

Además, en esta estrategias de ocultamiento hay una diferencia de orden secuencial: el ocultamiento del narrador es posterior a la exhibición de suficientes datos para que los lectores nos imaginemos una reconstrucción de lo que calla; en cambio, en el estereotipo de la tapada el ocultamiento está en el origen: antes de exhibir la franqueza de sus ceñidas curvas, la tapada se debe asegurar un marco de visibilidad en el que su identidad quede como una incógnita. Mientras que en el enunciador hay un voluntad de ocultamiento porque algo ya ha sido exhibido; en la tapada hay un voluntad de exhibición porque algo inaccesible ha sido ocultado en el origen de su estrategia de seducción. Esto coloca la identidad de la tapada en un plano tan inaccesible como el de la enunciación, aquel que no puede ser representado plenamente dentro de los enunciados. Es interesante que la tapada sea elevada a este plano al final de libro, cuando la diégesis está a punto de detenerse. Es también interesante que la tapada sea elevada a un plano casi sagrado frente a las demás limeñadas. El título mismo del artículo, en el que aparece este personaje característico, “Una verdad como un templo”, es revelador respecto de este carácter sacro. Lo que tenemos es, pues, un aura que eleva a la costumbre de la saya y el manto por encima del resto de costumbres criollas.

Esta “aura criolla” puede ser caracterizada como un “fetiche”. Este término, que en la modernidad ha sido utilizado de manera comodín para nombrar la propiedad mágica o sobrenatural de un objeto, significaba etimológicamente aquel orden que estructura un sistema cultural en el que era posible esa aura mágica. Por eso, según Jean Baudrillard, el fetichismo se debería entender como “la pasión por el cifrado que, regulando y subordinando a la vez objetos y sujetos, los destina juntos a la manipulación abstracta” (92). El trabajo específico de esta manipulación consiste, entonces, en un trabajo de ocultamiento en torno al cual se estructura de una red simbólico-social⁸⁸. Por su parte, la

pretende instalar el ser en otra parte, en un más allá (Imaginemos que la mujer no existe 163). Siguiendo a Lacan, la misma autora plantea en “Sex and the euthanasia of reason” (16-45) que la diferencia sexual de estas dos posiciones (masculina-femenina) no es una diferencia cultural que pueda ser deconstruida, sino que es una diferencia ontológica fundamental que la lugar a dos posiciones universales de enunciación, es decir de producción de textos y de estrategias discursivas.

⁸⁸ Existen divergencias sobre las distintas posturas teóricas al respecto: “en el marxismo, un fetiche oculta la red positiva de relaciones sociales, en tanto que para Freud, un fetiche oculta la falta (“castración”) en torno a la cual se articula la red simbólica” (Žižek 81). A mi parecer, la postura freudiana es la más acertada ya que, lejos de negar el carácter positivo de la red de relaciones sociales que estructura el fetichismo, sirve para detectar la falta constitutiva que sostiene el cifrado de esa red.

sacralización de la saya y el manto oculta la falta de una identidad originaria de lo típicamente criollo, falta en torno a la cual se articula la posición moralmente ambivalente del enunciador frente a las limeñadas. De tal modo, a pesar de la diferencia sexuada entre las estrategias de ocultamiento del enunciador y de la tapada, la asociación profunda que se puede plantear entre las dos es que en ambas el ocultamiento sirve para estructurar una red de estereotipos moralmente ambivalentes en torno a lo criollo. Así, lejos de encubrir una red de relaciones de relaciones positivas, el fetichismo de lo criollo oculta, en el objeto-fetichismo de la tapada, la falta en torno a la cual se estructura la red positiva de los estereotipos sociales en torno a lo criollo.

Para profundizar aún más este planteamiento, podemos recurrir a otra caracterización del objeto-fetichismo, según la cual Freud lo plantea como el “monumento recordatorio del horror de la castración” que simultáneamente opera como el “signo del triunfo sobre [su] amenaza . . . y de la protección sobre ella” (149). Al recordar el triunfo y la protección sobre ella, el objeto-fetichismo también hace presente su amenaza y la angustia relacionada con ella, de tal modo, el objeto-fetichismo es una suerte de arco triunfal que hace presente la posibilidad de una derrota. Del mismo modo, el objeto-fetichismo de la saya y el manto, la pieza más preciada del Museo de limeñadas, concentra, sin ningún trastocamiento hacia el ridículo, todo el carácter monumental del libro (que es aludido desde la palabra museo) y lo hace operativo en relación opositiva a la amenaza extranjerismo. Así, la costumbre de la tapada, como sinécdoque monumental de este “museo” de papel, sería el signo del triunfo de lo tradicionalmente limeño sobre la amenaza de la “castración cultural” del extranjerismo, es decir, de la penetración de las modas y los usos europeos que se estaba efectuando a mediados de siglo en el gusto de los limeños y las limeñas. Simultáneamente, el monumento de la tapada también hace presente, al inscribir el ocultamiento de la identidad en el origen de su estrategia, el peligro de la pérdida de una identidad originariamente criolla por la influencia de los extranjerismos.

A pesar de esto, y como plantea Pratt, la identidad del sujeto criollo poscolonial se constituía de manera relacional frente a los extranjeros y no de manera simplemente antagonica. Frente a esta relación con los gustos extranjeros, el objeto-fetichismo sirve para plantear que hay un estereotipo criollo que sería, a pesar de sus documentados orígenes peninsulares, oriundamente limeño. Curiosamente, la costumbre de la saya y manto ya había sido objeto de una exaltación y exotización por numerosos viajeros de la época (entre ellos Flora Tristán y Max Radiguet). Así, el símbolo criollo de la tapada como lo

oriunda y “espiritualmente” nacional⁸⁹ es en gran parte una construcción decimonónica que se da en diálogo con las influencias de los extranjeros⁹⁰. En síntesis, no es posible mencionar este estereotipo/objeto-fetichismo sin hacer referencia a aquello que amenaza la idea de una identidad criolla originaria, la “castración cultural” que representa el extranjero.

Para explicitar la relación entre este objeto-fetichismo y los estereotipos de lo criollo podemos recurrir a la similitud estructural y funcional entre el fetichismo y los estereotipos sociales que plantea Homi Bhabha. Si bien Bhabha hace esta propuesta para entender el régimen ambivalente de producción de sentido en el discurso colonial, su tesis de que “el estereotipo... es una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está “en su lugar”, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente” (El lugar de la cultura, 91) se puede proyectar para otros contextos, como el de la búsqueda de una identidad peculiarmente criolla que realizaron los costumbristas decimonónicos. Bhabha justifica la relación isomórfica entre el estereotipo y el fetichismo freudiano, ya que todo estereotipo opera con los tropos de la metáfora narcisista y la metonimia recusadota con que el fetichismo opera sobre la amenaza de la castración. De tal modo, el estereotipo

es siempre un “juego” o vacilación entre la afirmación arcaica de la totalidad/similitud (en términos de Freud: “Todos los hombres tienen pene”; en los nuestros: “Todos los hombres tienen la misma piel/raza/cultura) y la angustia asociada con la falta y la diferencia (una vez más, para Freud: “Algunos no tienen pene”; para nosotros, “Algunos nos tienen la misma piel/raza/cultura”). Dentro del discurso, el fetichismo representa el juego simultáneo entre la metáfora como sustitución (enmascarando la ausencia y la diferencia) y la metonimia (que registra en forma contigua la ausencia percibida). El fetichismo o el estereotipo da acceso a una “identidad” que es percibida tanto en el dominio y el placer como en la angustia y la defensa, pues es una forma múltiple y contradictoria en su reconocimiento de la diferencia y su renegación (El lugar de la cultura 100). (Los subrayados son míos). (Los subrayados son míos).

⁸⁹ Como sostiene Partha Chatterjee en su crítica al modelo de las “comunidades imaginadas” de Anderson, los proyectos poscoloniales de nación generan su propia soberanía que se aparta del modelo europeo de la nación moderna en el campo de lo “espiritual” de la división de las instituciones sociales y culturales en “materiales” y “espirituales”: “[e]l [campo] material es un campo exterior de la economía y de lo estatal . . . En este campo la superioridad occidental ha sido reconocida y sus logros cuidadosamente estudiados e imitados. Lo espiritual, por el contrario, es un campo “interior” que soporta los aspectos esenciales de la identidad cultural” (91).

⁹⁰ En su texto introductorio a Nation and narration, Homi Bhabha sostiene, siguiendo a Anderson, que la ambivalencia de la idea de la “nación” (y de los símbolos que la constituyen como un sistema de significación cultural) se debe a que, a pesar de ser una construcción moderna, su temporalidad cultural pretende inscribirse en una temporalidad inmemorial (1). Del mismo modo, la tapada como símbolo de lo nacional es en gran parte una construcción republicana que pretende ser inscrita en un pasado colonial de más de tres siglos.

Dentro de la cara metafórico-totalizante del fetichismo habría que incluir la fijeza de una identidad criolla autónoma que enmascara el diferendo que la penetración de las modas y los gustos europeos insertó en el seno del demos criollo. Por su parte, el enunciador reproduce esa fijeza en sus estrategias discursivas con una “retórica del blindaje” que excluye cualquier mecanismo de autorización diferente al que construye él mismo al develar datos sobre sus propias circunstancias vitales. De tal modo, la afirmación de una identidad criolla cerrada a la influencia extranjera se corresponde con la identidad de un mecanismo de autorización cerrado a cualquier influencia exterior. Por otro, la cara metonímica agresiva del fetichismo se percibe en las críticas que reniegan de la manera en que los limeños abandonan sus propias costumbres por copiar las extranjeras. Esta renegación se expresa, como una de las caras de la demanda criolla, en la queja agresiva que el enunciador dirige a sus destinatarios criollo-limeños para increparles que lo hayan colocado en una situación angustiosa al preferir a otros autores.

En los estereotipos de los cuadros que he analizado, se puede detectar la manera en que operan las fuerzas metafóricas y metonímicas. Así, en “Bailes de palacio”, la cara metafórica es utilizada para presentar de manera calcificada y repetitiva la pervivencia de las costumbres excluyentes de las fiestas aristocráticas. Frente al carácter pétreo de esta costumbre, el enunciador reacciona con un intento metonímico de desplazar la fijeza de esta práctica al abrir su discurso y poner en manos del lector la función de continuarlo. No obstante, el carácter fijo en que es concebida la correspondencia y la complicidad entre la mirada del enunciador y del lector termina por reproducir la fijeza de la costumbre estereotípica que se intenta criticar. Así, antes de la clausura de la totalidad metafórica, aparece un deslizamiento metonímico; pero en la retórica de este deslizamiento se reintroduce subrepticamente la fijeza de la cara metafórica en la correlación entre las miradas del enunciador y del lector.

Por otro lado, en la “Procesión del encontrón”, la fuerza metafórico-totalizante es utilizada para afirmar el carácter sacro que deberían tener las procesiones y el carácter típicamente criollo que tenían los teatros de títeres; mientras que la fuerza metonímico-agresiva es aquella con la que el carácter cómico de los teatros de títeres proscritos se proyecta, por contigüidad, en el carácter teatral de las procesiones, develando así que lo típicamente criollo se resiste a desaparecer y contamina metonímicamente a aquella costumbre residual que pervive, a pesar de que en esos momentos carece del contexto colonial que le aseguraba un lugar importante dentro del poder.

En el caso de “El limeño criollo y el afrancesado”, Matías es representado en principio con la fuerza metafórico-totalizante, pero no para representar una identidad plena, sino un prototipo de alguien que se limita a imitar las costumbres extranjeras que lo convierten en un personaje acartonado. Es significativo que la oposición al extranjerismo se realice a través de un limeño europeizado y no a través de un europeo. Según Bhabha, el mimetismo en relaciones asimétricas produce el efecto de cuestionar no solo la identidad del imitador, sino también de quien es imitado, ya que el imitador le devuelve al imitado una imagen invertida y así éste percibe que su identidad es una construcción histórica, cultural y contingente que no puede ser replicada en un contexto diferente (El lugar de la cultura 111-119). Si bien en este artículo no aparece ningún “original” europeo, es interesante el efecto que se produce al colocar las costumbres europeas en los hábitos de un criollo. De tal modo, la fuerza metonímica se infiltra en el personaje de Matías para develar no solo la falta de una identidad auténtica en los criollos europeizados, sino también que la identidad europea es una construcción cultural que no puede ser proyectada sobre el contexto criollo sin producir una imagen deformada. Por su parte, Manongo es una metáfora de lo típicamente limeño, el estereotipo de aquel sujeto ligado a las fiestas populares y a un empleo carnavalesco del lenguaje. En el habla de Manongo prima la fuerza de desplazamientos metonímicos como capacidad popular de parodiar, de movilizar hacia la sátira los enunciados extranjerizantes de su amigo.

Finalmente, en “Una verdad como un templo”, se pretende hacer un cierre totalizante con el objeto-fetiché del traje de la saya y el manto hacia el final del libro, cuando termina la diégesis y el lector está por cerrar el libro. La saya y el manto, como todo estereotipo/fetiché, tiene una cara metafórico/totalizante que sirve para fijar la identidad criolla en una costumbre tradicional con tres siglos de historia que proyecta su densidad cultural sobre lo criollo. No obstante, también tiene una cara metonímica que registra la falta asociada a esa identidad: el hecho de que en la tapada la obliteración de la identidad esté en el origen. Así, la falta de una identidad plena queda registrada en el mismo objeto-fetiché que fija la identidad de lo criollo como el predominio de la cara metonímica del estereotipo. Este predominio impide la condensación en un objeto particular que fije de manera positiva, y no como falta, la esencia del demos criollo. En este objeto-fetiché, los dos tropos del estereotipo/fetiché son inseparables. La cara metonímica opera como la ausencia de identidad en la misma costumbre que es elegida para representar la fijeza que condense metafóricamente la identidad de lo criollo. La

apropiación de este traje como lo representativo de lo criollo produce, entonces, un discurso ambivalente en que él se dan simultáneamente las dos caras del fetichismo de lo criollo. El juego ambivalente de fijación y ocultamiento en aquella “limeñada” da como resultado un perfil de dos caras: el rostro de Jano de la identidad criolla.

2.3 De la aureola inestable al fetichismo de la mercancía: el aprendizaje del capitalismo en sus umbrales

Al fetichismo ambivalente de este rostro de Jano, se le añade un fetichismo suplementario que pretende una fijeza mayor a la del fetichismo de lo criollo y que erige su propio “museo” en la escritura de Rojas y Cañas. Lejos de plegarse como una tercera cara a este rostro complejo, este elemento entra en escena para suplir el carácter inestable del fetichismo de lo criollo con una fijeza de otro orden. Me refiero al hecho de que en el Museo de limeñadas las costumbres de Lima también son concebidas bajo otro tipo de fetichismo, que aparentemente no está asociado a ningún objeto particular, pero cuyo carácter es más fijo que el del criollismo: el fetichismo de la mercancía, aquella creencia que hace todo objeto que entre al orden de compra y venta del mercado se transmute “en cosa sensorialmente suprasensible” (Marx 86). Esta transmutación se debe a un falso reconocimiento de la relación entre una red estructurada socialmente y uno de sus elementos, el precio que fija el valor de la mercancía. Así, el valor del elemento-mercancía asume una estabilidad suprasensible que se presenta como independiente frente a la red de relaciones sociales que la que parte⁹¹.

El siguiente pasaje es revelador y representativo sobre cómo opera este tipo de fetichismo en la concepción mercantil de la escritura en el libro de Rojas y Cañas:

Lima actual es un vasto almacén abundantemente surtido de efectos, de costumbres sociales, en donde puede hacerse una buena mercancía para la edificación de un libro de costumbres raras y chocantes (124). (Los subrayados son míos).

Si la escritura sobre las costumbres de Lima es concebida como mercancía es porque la naturaleza misma de sus costumbres sociales es presentada como la de ser mercancías potenciales. El verdadero valor de las costumbres de Lima sería el mercantil, que se actualiza a través de la escritura. En esto consiste, pues, el falso reconocimiento entre la red estructurada por las costumbres sociales y uno de sus elementos, el mercantil, que

⁹¹ Por ejemplo, cuando la madera se convierte en la mercancía-mesa, asume un valor-precio que se presenta como una estabilidad independiente de las red de relaciones que la produjeron (las relaciones entre el leñador, el carpintero, el ebanista, etc.).

para esos años había experimentado una diversificación sin precedentes en la economía postcolonial peruana (Gootemberg 66). Además, la necesidad de consagrar este orden mercantil con actos que revistan un aura simbólica institucional ligada al trabajo de un “museo”, ya se había manifestado en octubre de 1848, cuando en una solemne ceremonia se colocó en el Museo Nacional la primera pieza de algodón limeña transformada en mercancía, envuelta en papel y atada con una cinta de seda (Gootemberg 74). Si bien la ceremonia del Museo Nacional fue solemne, mientras la escritura del Museo de limeñadas es irreverente, se puede plantear entre ambos actos una similitud de fondo: el libro de Rojas y Cañas presenta una concepción mercantilista de las costumbres limeñas con la cual estas son insertadas en el “museo” que el libro mismo. De tal modo, el Museo de limeñas opera también, entonces, como un museo que fetichiza el orden de las mercancías; es decir, se erige como un monumento de papel que, a pesar de su tono cáustico e irónico, inviste y consagra a las costumbres que presenta con un aura mercantil.

Sin embargo, este fetichismo mercantil está en tensión con el fetichismo de lo criollo, pues, como plantea Žižek, el fetichismo de la mercancía solo emerge en las sociedades donde las relaciones interpersonales no están claramente fetichizadas (52). En ese sentido, se debe recordar que el objeto-fetich elegido por Rojas y Cañas para condensar la esencia de lo criollo, la tapada, daba cuenta –metonímicamente- de una falta de identidad y de estabilidad en el origen de aquello que debería fijar la red de relaciones sociales dentro del demos limeño-criollo. En el marco de indeterminación asociado a esta falta, Rojas y Cañas recurre a otro tipo de fijeza, la que se obtiene de fetichizar el orden estable que define la naturaleza de las costumbres de Lima como mercancías.

Ahora bien, la relación entre los dos tipos de fetichismo aludidos no es sólo que el de la mercancía emerge ante el carácter inestable del de las relaciones sociales; sino también hay que considerar que el segundo tiende una pantalla de labilidad que matiza la fijeza del primero. Así, la crudeza de concebir a Lima como un almacén de mercancías-costumbres es moderada con la representación de la identidad cultural de lo criollo-limeño mediante la tapada, una figura tradicional y ambivalente que, hasta pocos años antes de la escritura del texto, había permanecido impermeable al paso de los siglos.

Además, hay otro punto que sirve para matizar el fetichismo de la mercancía: es la crítica que se realiza a la mercantilización amoral de los oficios de los médicos y de los

curas. En “Los médicos de Lima” se critica la ineptitud de los médicos que “trafican con la ignorancia y la credulidad de los inocentes que confían en ellos” (97) y están más preocupados en ganar dinero. Asimismo, en “Las mesas religiosas” se compara al Vaticano con una “casa de comercio fuerte y principal” (133) y se llama “mercachifles de la religión” (132) a los curas. Si bien estas críticas apuntan a una censura moral contra los médicos y los curas, la cual tiene como antecedentes la sátira de Rosas de Oquendo y de Caviedes; la crítica moral de Rojas y Cañas plantea un rasgo peculiar respecto de los curas: es interesante que no asuma el plano de un aura especial de respeto y veneración para luego contrastarla con sus prácticas concretas; por el contrario, lo que se plantea desde el principio es lo que Marshall Bermann denominó la “pérdida del aureola” para referirse al despojo del respeto reverente por el que pasan las profesiones burguesas (los médicos, los curas y los escritores) en la sociedad capitalista (112). Los curas son, pues, despojados de toda aureola sagrada, como los comerciantes menores que son parte de una gran casa de comercio, el Vaticano. Habría que señalar, sin embargo, que bajo la desacralización aureola sacra de la Iglesia, subyace la manifestación de una aureola propia del capitalismo: el orden de las mercancías erige su propio orden monumental, basado en la creencia implícita en un orden estable que define y fija la posición de la Iglesia en una sociedad mercantilizada.

Respecto de la profesión del escritor, como traté en el análisis del material paratextual, la posición del enunciador confiesa su dependencia del mercado, pero utiliza esta confesión como un mecanismo de autorización alternativa que apunta a un blindaje retórico de su texto. Este mecanismo se articula con la defensa de una singularidad criolla que el enunciador pretende expresar en sus textos. Así, la dependencia al mercado del escritor termina siendo sopesada por una pretendida finalidad moral que apunta tanto a “limpiar” a Lima de sus “lunares”, como a presentar un texto que sea expresión del habla de sus destinatarios: los miembros del demos criollo.

Es interesante comparar esta concepción ambivalente sobre el papel del escritor público en la sociedad con la que aparece formulada en los artículos publicados posteriormente en El Comercio. En ellos, se deja de lado la idea que una finalidad moral que sopesa la pérdida de la aureola del letrado, y más bien se exhibe una dependencia al mercado que está por encima de toda consideración moral. Para empezar el análisis de este corpus de textos, resulta muy productivo partir de “Rojas y Cañas escritor público

& a.”, artículo publicado sábado 3 de octubre de 1857, donde la concepción del oficio aparece en el marco de la parodia de un código legal:

Art. 1° A ningún ser nacido de hembra le redactaré sus pensamientos por su linda cara.

Art. 2° Los artículos escritos por amistad quedan enteramente prohibidos.

Art. 3° Toda persona que desee poner a contribución mi estilo bueno o malo, tonto o agudo, tendrá el deber de garantizar los pensamientos redactados por mí.

Art. 4° Aparte del requisito indispensable de que trata el artículo anterior, toda persona para quien yo escriba tendrá la precaución de manifestarse como ciudadano que haya leído el presente.

Publíquese y circule para sus efectos (216).

Si bien la parodia de una retórica legal ya aparecía en los textos costumbristas de Pardo y Aliaga, en ellos estaba asociada a la actualización de la categoría del intelectual dentro de la ciudad letrada, mediante el empleo “de la palabra escrita con funciones redentoras derivadas de la autopercepción de pertenecer a una clase ilustrada y educada para dirigir la *res pública*” (Velázquez, El revés del marfil 47). Rojas y Cañas, en cambio, utiliza la retórica legal para simular el establecimiento de un criterio regulativo para la comercialización de su escritura. Entonces, lo que subyace a esta parodia no es un intento de rearticular la categoría del servidor de la ciudad letrada y su función moralizante, sino la necesidad por formalizar de manera mercantil el oficio del escritor público. La dificultad para esa formalización también se asocia a la manera en que son estereotipados los escritores públicos. Este problema aparece en “Métase usted a escritor: ¡se gana mucho!”, texto publicado el lunes 30 de marzo de 1857:

hay bárbaros que se devanan los sesos estudiando para llegar a ser hombres de talento. Hay necios que aspiran a ser escritores públicos y tienen envidia a la noble misión de corregir abusos y reformar costumbres. ¡Insensatos!, no miran sino el lado blanco del oficio... Por mi parte, confieso que [se] me ocurren lances originales y como son dignos del público interés, los comunico a mis lectores (223). (Los subrayados son míos).

En este pasaje se cuestiona la idea de que la escritura sea una actividad meramente moralizante que se efectúe como la “noble misión” que tienen encomendada a ciertos servidores públicos. El problema de la concepción que fetichiza la tarea del escritor público con una finalidad moralizante es que opera como una representación que fija la identidad en el “lado blanco” del oficio, en la aureola que ya no es posible sostener en el orden mercantil-mercenario. Esta fijación enmascara el “lado oscuro” de su actividad, un lado que el enunciador pretende sacar a la luz. El enunciador reniega del modelo de la aureola y menciona un lado oscuro que no es explícitamente formulado, pero que es

asociado con la redacción de lances satíricos originales para un público ávido de consumirlos. En el artículo “Rojas y Cañas al público”, publicado el lunes 30 de marzo de 1857, encontramos más confesiones que pueden esclarecer la relación de este escritor con aquellos para quien escribía sus artículos:

Aún no he pensado en escribir para la fama, sino para dotarme de una profesión que no siendo deshonrosa, fuese lucrativa...

No me avergüenzo, pues, en decir a pleno grito que escribo para el público, al que ofrezco mis débiles servicios no más para la redacción, que lo que es la firma ya es cuestión que no me atañe (213).

Los servicios de redacción de este escritor satírico eran lances agresivos contra ciertos personajes limeños que eran escritos para satisfacer la demanda de quienes estaban interesados en ridiculizarlos. Por eso, Cornejo Polar considera que Rojas y Cañas fue “un mercenario de la pluma, un escribidor a órdenes de un cliente del que recibe un pago y cuyas órdenes debe cumplir” (25). De tal modo, el “lado oscuro” suspende toda finalidad moralizante, pero no está exento de la lógica de los estereotipos, pues termina fijando la identidad del escritor en el emergente estereotipo del mercenario de la pluma. Sobre este estereotipo se debe mencionar que, si bien para cuando Rojas y Cañas concibió esta identidad para el escritor público no era común encontrar ese tipo de prácticas profesionales, el mercenario de la pluma sería una figura común entre periodistas latinoamericanos durante el último cuarto del siglo XIX.

Ante la inminente fragmentación de la república de las letras y de la finalidad moralizante de la escritura del intelectual en la ciudad letrada, los intelectuales desvincularon su oficio del servicio al aparato estatal y tuvieron que recurrir a otros medios para ganarse la vida. Como testimonia Julián del Casal, a finales de siglo eran comunes los escritores que “entrega[ba]n sus producciones al público, no para obtener los aplausos, sino el dinero de éste, a fin de guarecerse de las miserias de la existencia y conservar un tanto la independencia salvaje” (148). Sin embargo, hay que considerar que, como plantea Ramos, la problemática de la profesionalización del escritor público fue parte del largo proceso de la mercantilización de la escritura que, debido al progresivo impacto del capitalismo en el periodismo latinoamericano, se manifiesta como una práctica emergente en los tres cuartos del siglo XIX⁹². De tal modo, los artículos de mediados de siglo de Ramón Rojas y Cañas anticipan de manera emergente

⁹² Según Ramos, “aunque es cierto que la incorporación de mercado de bienes culturales se sistematiza a fin de siglo, es indudable que desde comienzos del siglo XIX, con el desarrollo del periodismo, ya había zonas del trabajo intelectual atravesadas por las leyes de intercambio económico. (El capitalismo latinoamericano no nace a fin de siglo. . .)” (65).

la independencia de la escritura frente a la moral y la asimilación de la prensa a un capitalismo salvaje.

Volviendo a los artículos de Rojas y Cañas, cabe resaltarse que tal es la independencia que se pretende exhibir respecto de la moral que incluso cuando los lectores responden en los periódicos a las ofensas de sus artículos, el autor responde de manera aún más provocativa. Así, en “Rojas y Cañas a las personas razonables”, artículo publicado el 8 de octubre de 1855, leemos:

Ahora cuatro o seis años, recién comenzaba mi carrera de escritor, yo me enfermaba y me confundía, cuando me dedicaban un artículo en contra de cualquier anónimo que yo usaba. Hoy, cuando a mi nombre, a mi persona se dirigen terribles invectivas, me quedo tan fresco como si tal cosa. Esto prueba dos cosas: o que me he hecho más impávido, o que sé más que entonces. (202-3).

Rojas y Cañas afirma que mientras antes tenía reparos respecto de su actividad periodística para no comprometer su nombre y su reputación moral, aquí exhibe de manera “desnuda” que ya no tiene necesidad de apelar a una apariencia moral para que lo mercenario de su oficio no comprometa su nombre. Ya no encontramos, pues, las estrategias de ocultamiento que se podían vincular al encubrimiento de la identidad en el estereotipo de la tapada. Por el contrario, lo que se intenta ahora es develar sin ambages la naturaleza oscura de la actividad periodística y las consecuencias que esta produce en el nombre público del periodista-mercenario. Lo interesante es, como ya he sostenido, que este develamiento no escapa de la lógica de los estereotipos/fetiches, sino que Rojas y Cañas presentan el carácter amoral de su oficio con la fijeza totalizante que neutraliza toda posible diferencia. Así, el lado oscuro del oficio se exhibe como un saber que pretende neutralizar la careta de la moral y desnudar, así, la naturaleza mercantil-mercenaria de la escritura sin ningún subterfugio, como un desengaño pesimista frente a aquellos que viven en el engaño de concebir solo el lado moralizante.

Como ya he planteado en mi introducción, hay que ser cautos ante la desnudez de un pretendido saber pesimista, pues reproduce la estrategia cínica de una falsa conciencia ilustrada. En el caso de estos artículos, la finalidad de la confesión es asumir el carácter mercantil-mercenario como una característica natural de la escritura periodística. El carácter engañado de esta concepción aparentemente reveladora es que opera bajo la misma lógica del fetichismo marxista de la mercancía. En ambos casos se asume como natural aquello que en realidad es producto de una red de circunstancias contingentes. Respecto de este carácter falso, la función de nuestra mirada crítica debe ser detectar bajo la naturalización del carácter mercantil-mercenario de la escritura, el marco social

y económico, histórico y contingente, que hizo posible la concepción de un modelo de escritura periodística que recién sería común a finales de siglo.

Con este objetivo, lo primero a (re)tomar en cuenta es el posicionamiento marginal de Rojas y Cañas frente a la asimilación de intelectuales a la burocracia estatal. Así, es válido suponer que al margen de las prácticas culturales dominantes, se conciben ideas alternativas que son emergentes respecto de prácticas que en el futuro serán comunes. En ese sentido, no es extraño que la peculiar práctica periodística de Rojas y Cañas haya convivido en el mismo eje sincrónico que la práctica hegemónica de los letrados como una práctica emergente.

Es necesario, además, considerar que a mediados del XIX se vivieron en Lima una serie de reformas económicas que fueron posibles por la explotación del guano y que colocaron a esta ciudad en los umbrales de la modernidad capitalista. Junto con estas reformas, “las últimas corrientes del pensamiento europeo [que] inundaban el medio limeño” hicieron posible que las prácticas y las mentalidades también cambiaran (Gootenberg 66). Ya para 1852, la posición aislacionista del mercado peruano “había sido plenamente reemplazada por el orden comercial liberal más vigoroso de la región” (66). A pesar de que otros historiadores de la economía peruana piensan que “durante este periodo el desarrollo del mercado fue más bien formal que real” (Contreras 112), en esos años se dio el inicio del acondicionamiento del país al mercado. En ese sentido, si bien hubo una diversificación de mercancías por la política económica del libre cambio, las reformas mercantiles de estos años apuntaron más a un cambio formal, que se materializó en dos elementos: la publicación de los primeros códigos de comercio y en el cambio de mentalidades de los consumidores. Ambos aspectos se constituyen como los umbrales del aprendizaje del capitalismo en el Perú y se pueden reconocer tanto en la parodia del código legal que traza los límites mercantiles de su actividad como escritor público en “Rojas y Cañas escritor público & a.”, como la exposición de la naturaleza económica de su oficio y la concepción de Lima como una “ciudad mercantil”.

Por otra parte, si bien la concepción mercantil de la escritura de Rojas y Cañas es, como ya he mencionado, emergente respecto de lo que ocurriría con la prensa hacia finales del XIX; también se puede explicar por la mentalidad mercantil de la sociedad limeña de mediados de siglo. De tal modo, la relación entre este modelo de escritura y el marco histórico-económico de mediados de siglo demuestra que la relación entre la escritura periodística decimonónica y el capitalismo no puede ser aislada al último

cuarto de siglo, sino que debe rastrearse antes en el siglo XIX. Por cierto, la relación entre la mercantilización del oficio a finales del XIX y la concepción mercantil de la ciudad de Lima a mediados de ese siglo, también se puede entender como un proceso en el que la ciudad mercantil va extendiendo sus dominios sobre diversos aspectos de la producción intelectual y cultural hasta colonizarlos. En ese sentido, si bien la escritura de Rojas y Cañas es un ejemplo singular de marginalidad frente a la ciudad letrada, es también uno de los primeros umbrales de la asimilación del escritor a la “ciudad mercantil”. Así como la ciudad letrada, la “ciudad mercantil” requeriría de un trabajo ordenador en la codificación simbólica de la realidad social y los textos de Rojas y Cañas serían ejemplos tempranos de cómo esta codificación pasa por la fetichización del orden fijo de las mercancías.

Finalmente, a pesar de que he postulado que la fijeza de la concepción mercantil-mercenaria controla o intenta controlar la ambivalencia de la escritura costumbrista y de las costumbres de Lima, es momento de hacer un último esfuerzo crítico para cuestionar la posibilidad de tal control. ¿Acaso el orden de la mercancía brinda esa directriz semántica fija ante la que la escritura de este autor se había mostrado reacia? Detectar el intento mercantil de introducir una directriz que controle la escritura y que fije el sentido de aquello que esta representa puede conducir a una lectura pesimista que se lamenta de la manera en que estos textos cancelan su propio carácter irreductible y se subsumen a una perspectiva mercantil. Hasta ahora, mi lectura se ha aproximado cauta, pero peligrosamente, a este tipo de interpretación. Sin embargo, he sido cuidadoso al no afirmar definitivamente que la ambivalencia de esta escritura es efectivamente cancelada o controlada por la fijeza de la mercancía. Por el contrario, me he referido a los intentos y las pretensiones de establecer un orden fijo: en realidad, estos intentos son fallidos y se quedan en sus umbrales.

Para explicar este aspecto es útil traer a colación la reflexión que hice sobre el carácter irreductible del material paratextual del Museo de limeñadas y tratar de encontrar esta misma inconmensurabilidad en los artículos posteriores de Rojas y Cañas. En el caso del libro, la manera en que el nivel de los significantes se revela ante cualquier línea semántica fija es escenificada en la misma escritura mediante la técnica del juego con las expectativas paratextuales. Encontrar este carácter irreductible en los artículos puede parecer, a primera vista, una tarea mucho más difícil, sino imposible. No obstante, el mismo carácter fetichista de la concepción mercantil opera de manera ambivalente. El supuesto carácter mercantil de la ciudad de Lima se repite y se

intensifica en los artículos periodísticos hasta llegar a extremos amorales y mercenarios. Esto registra, por la misma ansiedad de su insistencia y su repetición, que la ciudad mercantil se ha levantado sobre una falta, sobre el hecho de que Lima todavía carece de todos los elementos necesarios para ser considerada una “ciudad mercantil”. Desde esta perspectiva, la falta constitutiva en torno a la cual se articula el fetichismo de la mercancía es el hecho de que la inserción de Lima en el capitalismo todavía estaba en sus umbrales. Esta falta, entonces, se percibe en los intersticios del carácter calcificado y estable de la naturaleza mercantil de Lima y del oficio del escritor que lucra con la crítica de sus habitantes.

En estos intersticios se rebela aquella realidad que intenta ser controlada: el orden de la mercancía puede intentar articular una trama mercantil fija para controlar el carácter ambivalente y el significado del tejido social y de la escritura, pero para intentarlo tiene que pasar por el orden de los significantes y someterse a su carácter irreductible. Al hacer este pase con insistencia y repetición, la escritura revela, en conclusión, la existencia de elementos irreductibles en torno a los cuales se constituye la ambivalente fijeza de la concepción mercantil. Ahora bien, lo que queda por explicar es la función de esta concepción mercantil en las estrategias que asume el enunciador de los textos de Rojas y Cañas. Se debe explicar, en especial, porqué esta concepción aparece tamizada en el Museo de limeñadas con una careta moral y porqué es más bien explícita en los artículos periodísticos posteriores. Con ese fin, el último aparatado de este capítulo apuntará a articular las coordenadas de posicionamiento de permitan situar dentro de un eje diacrónico las estrategias enunciativas que he detectado en los lugares de enunciación del Museo de limeñadas y de los artículos periodísticos publicados posteriormente.

2.4 Una zurcida a través del cinismo

Hasta ahora, las aristas que he tomado en cuenta en la representación del demos criollo, han rozado, más no abordado directamente, las perspectivas que asumen los enunciadores de los textos de Rojas y Cañas. En este último apartado, mi objetivo será presentar de manera crítica las estrategias que constituyen lugares de enunciación desde los cuales se representa al demos criollo. Dentro del corpus de textos de esta tesis, las reflexiones explícitas sobre la naturaleza mercantil-mercenaria de la escritura en los artículos publicados en El Comercio, funcionan como un “suplemento” que se añade a la ambivalente concepción mercantil del libro sobre las costumbres de Lima y sobre el

oficio de escritor. Como todo “suplemento”, estas reflexiones explícitas son peligrosas, ya que se añade para desestabilizar la frágil ambivalencia de la posición liminal en torno a la moral y a la mercantilización de la escritura que aparece en el libro.

En el desarrollo de mi argumentación, he tratado de dar cuenta de la ambivalencia del texto en el carácter irreductible de los recursos formales de su misma enunciación (la singularidad de la metástasis de suplementos) y en la manera peculiar en que se posiciona el enunciador frente a las constantes de la tradición de sátira paratextual. Pasé, luego, a tratar los umbrales de la articulación de un identidad popular y la ambivalencia frente al demos criollo a través de la categoría del fetichismo. No obstante, moviéndome dentro de esa misma categoría del fetichismo, he enfatizado cómo ciertos pasajes del libro y, sobre todo, los reveladores artículos periodísticos, sacan a la luz la fijeza de una creencia propia del capitalismo en la que se percibe como inalterable al orden de las relaciones mercantiles; creencia que es utilizada en el texto de Rojas y Cañas para definir las relaciones sociales entre los limeños y la función del escritor público. Como develó Marx, la creencia en la fijeza de este orden es una de las pruebas que da la burguesía capitalista de “una considerable inventiva para construir aureolas propias” (Berman 113). El fetichismo de la mercancía, como una de estas aureolas, consiste en disfrazar las relaciones intersubjetivas entre las personas para estructurar un orden puramente mercantil, que es elevado por encima de cualquier otro orden (el moral, el religioso, etc.) como si fueran el “orden natural de las cosas”.

Como he probado, al sacar a colación las concepciones económicas de la Lima de mediados del XIX, podemos ver que en esa época ya se habían desarrollado suficientes reformas económicas para que, al menos en el plano de las mentalidades, sea viable una concepción como la de Rojas y Cañas. Un estudio como el que he realizado sirve para llamar la atención sobre cómo la relación entre escritura y capitalismo no solo aparece a finales del XIX, sino también de manera temprana en otros momentos de ese siglo. Siguiendo esta lógica, lo que también se puede rastrear a mediados del siglo XIX es relación del capitalismo con una de sus estrategias de captura ideológica: el cinismo.

Propongo, finalmente, leer las estrategias de posicionamiento que encontramos en los textos de Rojas y Cañas en los términos del cinismo moderno -y sus variantes- que ya expuse en la introducción de la tesis. Remitiéndome a ellas, considero que el carácter irreductible de la ambivalencia textual y moral frente al demos criollo-limeño son en realidad la careta de la posición del cínico canalla. Aquel que, como todo cínico, se cree ajeno a cualquier creencia sobre un deber-ser social, pero es lo suficientemente astuto

para utilizar una pantalla moral en la que afirma creer ante los demás. Así como la pretendida creencia en un deber-ser moral es utilizada por el canalla para hacer prosperar sus propios intereses, el sujeto enunciador del Museo de limeñadas afirma que cree en ideales de reforma para el demos criollo; pero en algunos pasajes esta construcción retórica deja entrever los verdaderos objetivos mercantiles que perseguía Rojas y Cañas. En cambio, en los artículos posteriores lo que encontramos es una posición abiertamente cínica que descrece del “lado blanco” del oficio y exhibe una dependencia al mercado que está más allá de cualquier finalidad moral.

La diferencia entre estas dos posturas se debe en gran parte a las implicancias del soporte material en las que aparecen. El Museo de limeñadas, como el primer ingreso del artículo de costumbres en el archivo peruano del sistema literario de los libros, tiene ciertas exigencias moralizantes -por las publicaciones de los letrados de la época- para que, a través del juego de suplementos textuales y de ocultamiento que he analizado, el autor camufle su postura mercantil frente a las costumbres de Lima. Al respecto, en mi análisis de la constitución de un lugar de enunciación privilegiado de enunciación en los prólogos ya había notado la manera en que el sujeto enunciador de Rojas y Cañas reproduce las coordenadas enunciativas del cinismo letrado. A esto hay que agregar que, a pesar de la supuesta transparencia del enunciador de estos textos, he podido detectar que este pretendido lugar privilegiado se constituye a través de una serie de estrategias ambivalentes de velamiento y develamiento, de complicidad y de distancia con los destinatarios, de movimientos de fijeza totalizante y de desplazamiento metonímico frente a lo criollo. En realidad, todas estas estrategias de ambivalencia intentan ponerse al servicio de la careta moral de la posición del canalla.

Por otra parte, los artículos publicados posteriormente suspenden esa careta y pretenden poner al descubierto el “lado oscuro” del oficio. En estos textos posteriores encontramos el cinismo común de la modernidad y la postulación del orden mercantil como un orden natural del cual el sujeto exhibe sin subterfugios su dependencia. Así, el cínico se relaciona con el mercado aparentemente sin creencias ni ideologías, sino como si este fuera el orden objetivo que no puede ser alterado. Una perspectiva (post)marxista devela que este tipo de relación se articula sobre una creencia implícita que fetichiza inconscientemente el orden de la mercancía sobre los demás órdenes de la realidad. En esa creencia implícita, que reside más en aquello que nos conduce a la acción que en la textura explícita de aquello en lo que creemos conscientemente, opera la captura

ideológica del capitalismo para quienes se consideran al margen de las falsas creencias, pero articulan su comportamiento con el mercado a partir de esta creencia fetichista.

De tal modo, fuera del libro, el autor expone sin mayores ambages su independencia frente a la moral. Sin embargo, y en conclusión, ahí también encontramos una falsa conciencia ilustrada, una conciencia cínica que, a pesar de la voluntad por develar con resignación y pesimismo el lado velado del periodismo, no llega a percibir que es justamente en la sumisión pesimista al carácter dado e irreversible del orden de las mercancías donde se encuentra el lado oscuro de la mercancía: su fijeza fetichista y amoral.



Conclusiones

En esta última sección recapitaré las conclusiones principales de los dos capítulos anteriores.

En el primer capítulo empecé con la búsqueda de constantes en la tradición de sátira colonial y en la prensa costumbrista que me permitieran establecer los umbrales de la interpretación del material paratextual de Museo de limeñadas. Así establecí que:

1) la neutralización de los límites de acceso a la ciudad letrada era una constante en la sátira paratextual colonial; y que

2) en la prensa costumbrista se observaba la manera en que estos límites debían ser recompuestos para el escenario poscolonial (Pardo) y un posicionamiento irónico frente a la necesidad de que la escritura se articulara a nuevas coordenadas de producción capitalista.

Frente a estas constantes, sostuve que el libro de Rojas y Cañas se posicionaba de la siguiente manera:

3) llevaba a sus extremos la estrategia con la que la sátira paratextual se posicionaba ante los límites de acceso a la ciudad letrada, aplicándolas a un escenario social, político y económico en el que el aparato de letrados burocráticos ya se había reinstaurado;

4) ridiculizaba de manera lúdica las prácticas de autorización discursiva ligadas al control de directrices semánticas que fijen el significado de los textos; y

5) encarnaba de manera peculiar la paradoja inherente a todo paratexto y producía una metástasis de suplementos en la que residía la singularidad irreductible de este libro ante la tradición, y en la que se anticipaba la diseminación paratextual finisecular..

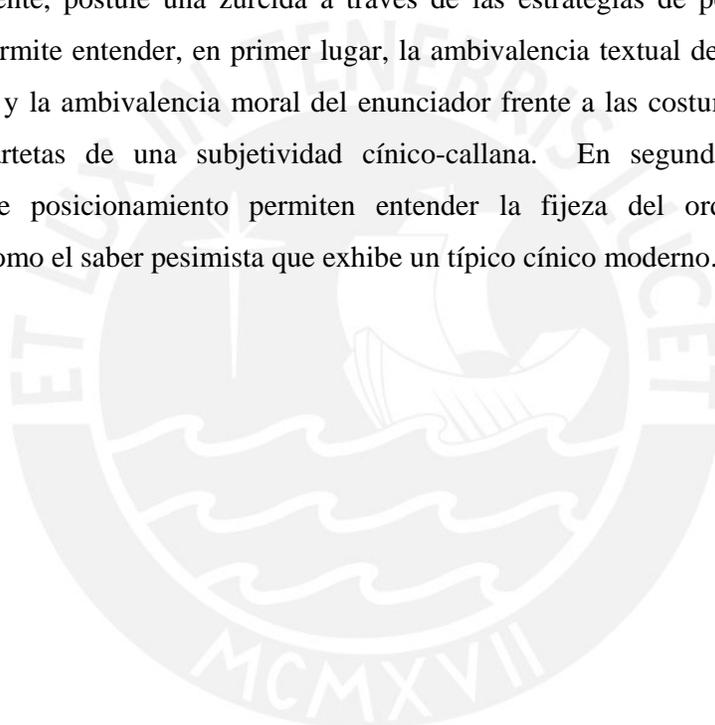
Luego, en el segundo capítulo, analicé cuatro aristas de la representación de las costumbres de demos criollo-limeño, de las cuales se pueden extraer cuatro conclusiones, respectivamente:

1) La constitución de una identidad popular poscolonial se queda en sus umbrales, lo cual la hace comparable a la metáfora de un paratexto sin texto que había sido propuesta por Pardo para referirse a la patria peruana. En el revés de estos umbrales, se percibe la constitución de una objetividad social para el demos criollo-limeño en la trabajo con las demandas criollas insatisfechas.

2) La representación de las costumbres limeñas sigue la lógica ambivalente y fetichista de identificación y renegación, de fijación metafórica y deslizamiento metonímico, que es inherente al trabajo con estereotipos.

3) La concepción mercantil-mercenaria del oficio de escritor público y la imaginación de Lima como una ciudad mercantil siguen la fijeza del orden de la mercancía que intenta articular un “museo mercantil” para controlar la ambivalencia y fijar un significado para los estereotipos sociales. Sin embargo, al pasar con insistencia y repetición por el orden de los significantes, la misma concepción mercantil termina exhibiendo su misma ambivalencia.

4) Finalmente, postulé una zurcida a través de las estrategias de posicionamiento cínico que permite entender, en primer lugar, la ambivalencia textual del libro frente a sus umbrales y la ambivalencia moral del enunciador frente a las costumbres de Lima como las cartetas de una subjetividad cínico-callana. En segundo lugar, estas estrategias de posicionamiento permiten entender la fijeza del orden mercantil-mercenario como el saber pesimista que exhibe un típico cínico moderno.



OBRAS CITADAS

- Anderson, Benedict. Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión de nacionalismo. Trad. Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Acevedo, Brenda. “El sujeto ilustrado o el gran Otro en diario La Miscelánea de 1831”. En: La Republica de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009. 67-94.
- Aljovín, Cristóbal. Cabildos y constituciones, Perú 1821-1845. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Arrom, José Juan. “Criollo: definición y matices de un concepto”. En: Certidumbre de América. Madrid: Gredos, 1971. 11-26.
- Bajtín, Mijail. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Basadre, Jorge. La iniciación de la república. Lima: Editorial Rosay, 1929.
- “La promesa de la vida peruana”. En: Perú: problema y posibilidad y otros ensayos. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.
- Baudrillard, Jean. Crítica de la Economía Política del signo. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1989.
- Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad. Trad. Andrea Morales. México: Siglo XXI Editores, 2006.
- Bhabha, Homi. El lugar de la cultura. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- “Introduction: narrating the nation”. En: Nation and Narration. Londres: Routledge, 1990. 1-7.
- Casal, Julián del. Crónicas habaneras. Las Villas: Universidad Central, 1963.
- Castillo, Daniel del. “Un deseo de historia. Notas sobre intelectuales y nacionalismo criollo en el siglo XIX a partir de la revista de Lima (1859-1863)”. En: El hechizo de las imágenes: Estatus social, género y etnicidad en la historia peruana. Ed. Narda Henríquez. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- Cornejo Polar, Jorge. El costumbrismo en el Perú: estudio y antología de cuadros de costumbres. Lima: Copé, 2001.

--- “Ramón Rojas y Cañas, un costumbrista olvidado”. En: Homenaje. Luis Jaime Cisneros. Tomo I. Lima. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 725-744.

Contreras, Carlos. El aprendizaje del capitalismo. Estudio de historia económica y social del Perú republicano. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2004.

Copjec, Joan. Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación. Trad. Teresa Arijón. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

--- “Sex and the euthanasia of reason” En: Supposing the subject. Ed. Joan Copjec. Londres: Verso, 1994. 16-45.

Corpancho, Nicolás Manuel. Ensayos poéticos precedidos de varios juicios críticos. París: Imprenta y Litografía de Maulle y Renon, 1854.

Crary, Jonathan. “Techniques of the Observer”. En: October 45, 1988. 3-35.

Curtius, Ernest Robert. Literatura europea y Edad Media latina. Trad. Margite Frenk Alatorre. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Cuvardic García, Dorde. “La constitución de tipos sociales en el costumbrismo latinoamericano”. En: Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica 34: 2008. 37-51.

Chatterjee, Partha. La nación en tiempo heterogéneo. Trad. Rosa Vera y Raúl Hernández Asensio. Lima: Instituto de Estudios Peruanos– CLACSO – SEPHIS, 2007.

Dager Alva, Joseph. Historiografía y nación en el Perú del siglo XIX. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.

Del Águila, Alicia. Los velos y las pieles. Cuerpo, género y reordenamiento social en el Perú republicano (Lima, 1822-1872). Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Trad. Francisco Monge. Valencia: Pre-Textos, 2004.

Denegri, Francesca. El abanico y la cigarrera: la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú 1860 - 1895. Lima: Flora Tristán – Instituto de Estudios Peruanos, 1996.

---“La burguesa imperfecta”. En: La experiencia burguesa en el Perú. Ed. Carmen Mc Evoy. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2004.

Derrida, Jacques. De la gramatología. Trad. Oscar del Barco y Conrado. México: Siglo XXI Editores, 2005.

---La diseminación. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1997.

Diez Borque, José María. “Manuscrito y marginalidad social” En. Hispanic Review 51, 1983. 371-399.

Espinoza, Juan. Diccionario Republicano. Ed. Carmen McEvoy Carreras. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva-Agüero – University of the South-Sewanee, 2001.

Fernández de Lizardi, José Joaquín. El Periquillo Sarniento. México: Porrúa, 1949.

Foucault, Michel. La arqueología del saber. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI Editores, 1997.

Flores Galindo, Alberto. La ciudad sumergida: Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830. Lima: Editorial Horizonte, 1991.

Freud, Sigmund. Obras completas. Trad. James Strachey. Buenos Aires: Amorrortu, 1999-2002.

Gandhi. Leela. Postcolonial theory: a critical introduction. New York: Columbia University Press, 1998.

García Saíz, María Concepción. “Imágenes transparentes. Exotismo versus identidad”. En: Figuras transparentes. Tipos y estereotipos del Perú decimonónico. Madrid: Museo de América, 2002. 11-50.

Gargurevich, Juan. Historia de la prensa peruana, 1594-1990. Lima: La Voz, 1991.

Genette, Gérard. Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

--- Umbrales. Trad. Susana Lage. México D. F.: Siglo XXI Editores, 2001.

--- Metalepsis. De la figura a la ficción. Trad. Carlos Manzano. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

González, Aníbal. Journalism and the development of Spanish American narrative. New York: Cambridge University Press, 1993.

González Echevarría, Roberto. Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana. Trad. Virginia Aguirre. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Gootenberg, Paul. Imaginar el desarrollo. Las ideas económicas en el Perú postcolonial. Lima: Instituto de Estudios Peruanos- Banco Central Reserva del Perú, 1988.

Guibovich, Pedro. Censura, libros e Inquisición en el Perú colonial, 1570-1754. Sevilla: CSIC, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Universidad de Sevilla y Diputación de Sevilla, 2003.

Griffin, Dustin. Satire: A Critical Reintroduction. Lexington: University Press of Kentucky, 1994.

Holguín, Oswaldo. Tiempos de infancia y bohemia. Ricardo Palma (1833-1860). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994.

Hopkins, Eduardo. Poética colonial. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva-Agüero, 2000.

Kirkpatrick, Susan. "The Ideology of Costumbrismo". En. Ideologies and Literature 7:1978. 28-44.

Lacan, Jacques. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires: Paidós, 1986.

--- "El estadio del espejo en la formación del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". En: Escritos 1. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002. 86-93.

Laclau, Ernesto. La razón populista. Trad. Soledad Laclau. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Larra, Mariano José de. Artículos completos. Madrid: Aguilar, 1944.

Lastarría, José Victorino. "Lima en 1850". En: Viajeros en el Perú republicano. Ed. Alberto Tauro. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1967. 71-110.

Lasarte, Pedro. Lima satirizada (1598-1698): Mateo Rosas de Oquendo y Juan del Valle y Caviedes. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

Lavallé, Bernard. Las promesas ambiguas: ensayos sobre criollismo colonial en los andes. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto Riva-Agüero, 1993.

Le Bon, Gustave. Psicología de las multitudes. Trad. J. M. Navarro de Palencia. Madrid: Daniel Jorro, 1921.

López Pinciano, Alonso. Philosophía antigua poética. Alfredo Carballo Picazo (ed.). 3 vols. Madrid: CSIC, 1973.

Majluf, Natalia. Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994.

--- "Convención y descripción: Francisco-Pancho Fierro (1807-1879) y la formación del costumbrismo peruano" En: Hueso Húmero 39: 2001, 3-43.

Martín Adán (Rafael de la Fuente Benavides). De lo barroco en el Perú. Lima. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968.

Marx, Karl. El Capital. Crítica de la Economía Política I. Trad. W. Roces. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1975.

Medina, José Toribio. La imprenta de Lima (1584-1824). Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1966.

Millones, Luis. Tugurios: la cultura de los marginados. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1978.

Moreano, Cecilia. La literatura heredada: configuración del canon peruano de la segunda mitad del XIX. Lima. Pontificia Universidad Católica. Instituto Riva-Agüero, 2006.

Oviedo, José Miguel. El fracaso de la escuela romántica en el Perú. Tesis (Dr.). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1961.

Palma, Ricardo. Recuerdos de España: 1892-1893. Lima: Imp. La Industria, 1899.

--- Tradiciones peruanas completas. Madrid: Aguilar, 1952.

Panfichi, Aldo. Mundos interiores: Lima 1855-1950. Lima: Universidad del Pacífico, 2004.

Pardo y Aliaga, Felipe. "Prólogo". En: El costumbrismo en el Perú: Estudio y antología de cuadros de costumbres. Ed. Jorge Cornejo Polar. Lima: Copé, 2001. 89-102.

Porras Barrenechea, Raúl. El sentido tradicional en la literatura peruana. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1969.

Portocarrero, Gonzalo. Rostros criollos del mal: cultura y transgresión en la sociedad peruana. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2002.

Pratt, Mary Louise. Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación. Trad. Ofelia Castillo. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de Filmes, 1997.

Radiguet, Max. Lima y la sociedad peruana. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1971.

Ramos, Julio. Desencuentros de la modernidad. Literatura y política en el siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Ramón Joffré, Gabriel. La muralla y los callejones. Intervención urbana y proyecto político en Lima durante la segunda mitad del siglo XIX. Lima: Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos – PromPerú, 1999.

Rodríguez Garrido, José Antonio. "La voz de las repúblicas: poesía y poder en la Lima de inicios del XVIII". En: Agencias criollas: la ambigüedad colonial en las letras hispanoamericanas. Ed. José Antonio Mazzotti. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Biblioteca de América, 2000

Rosas de Oquendo, Mateo. Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598. Pedro Lasarte (ed). Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.

Rojas Rojas, Rolando. Tiempos de carnaval: el ascenso de lo popular a la cultura nacional. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos - Instituto de Estudios Peruanos, 2005.

Rojas y Cañas, Ramón. Museo de limeñadas. Introducción, Noticia biográfica y Estudio preliminar de Jorge Cornejo Polar. Lima: Universidad del Pacífico, 2003.

--- “Bibliografía Nacional”. El Comercio, 9 de noviembre de 1853. 4259: 1.

Salazar Bondy, Sebastián. “El criollismo como falsificación”. En. Lima la horrible. México D. F.: Era, 1964. 27-37.

Sánchez, Luis Alberto. “Un romanticismo frustrado”. En. Panorama de la literatura del Perú (desde los orígenes hasta nuestros días). Lima: Milla Batres, 1974. 79-100.

Sarmiento, Domingo Faustino. Facundo o civilización y barbarie. Madrid; Gredos 2005.

Segura, Manuel Ascensio. “Prefacio”. En: El costumbrismo en el Perú: antología y estudios de cuadros de costumbres. Ed. Jorge Cornejo Polar. Lima: Copé, 2001. 121-127.

Sloterdijk, Peter. Crítica de la razón cínica. Trad. Miguel Ángel Vega. Madrid: Siruela, 2003.

Sommer, Doris. “Populism as Rhetoric: The case of the Dominican Republic”. En: boundary 2 11: 1982. 253-270.

--- Abrazos y rechazos. Cómo leer en clave menor. Trad. Carlos José Restrepo. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Tanner, Roy. “Museo de limeñadas, libro de costumbres y prefiguración de las Tradiciones peruanas”. Revista de la Casa Museo Ricardo Palma 1: 2000. 65-83.

Tauzin, Isabelle. “Algunas figuras del lector en la prosa peruana del siglo XIX”. En: Revista de la Casa Museo Ricardo Palma 4: 2003. 61-78.

Tschudi, Johan Jakob von. Testimonio del Perú, 1838-1842. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1966.

Tristán, Flora. Peregrinaciones de una paria. Trad. Emilia Romero. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán – Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003.

Ubilluz, Juan Carlos. Nuevos súbditos; cinismo y perversión en la sociedad peruana contemporánea. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2006.

Valero Juan, Eva María. “El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la <<tradición>>”. En: Anales de la Literatura Española 18: 2005, 351-366.

Valle y Caviedes, Juan del. Obra Poética. Daniel Reedy (ed.) Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

Varillas, Alberto. La literatura peruana del siglo XIX: periodificación y caracterización. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992.

Velázquez, Marcel. El revés del marfil: nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana. Lima: Universidad Nacional Villarreal. Editorial Universitaria, 2002.

--- “Introducción. La República de papel. Balance, problemática y proyecciones de los estudios sobre la prensa peruana del siglo XIX”, “Notas sobre los usos y sentidos de la palabra nación en la ciudad de Lima (1780-1846). En: La Republica de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009. 11-40, 123-163.

--- “Los orígenes de la novela en el Perú: folletín, prensa y romanticismo”. En: Ajos & Zafiros 6: 2000. 15-36.

Watson-Espenser, Maida. El cuadro de costumbres en el Perú decimonónico. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979.

--- “Arte y literatura en el costumbrismo peruano decimonónico”. En: Revista de la Casa Museo Ricardo Palma 6: 2006. 41-62.

--- “La función de la comida en la literatura costumbrista peruana del siglo XIX”. En: La República de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo XIX. Lima. Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009. 321-338.

Williams, Raymond. Sociología de la cultura. Trad. Graziella Baravalle. Barcelona: Paidós. 1981.

Witt, Heinrich. Diario 1824-1890. Un testimonio personal sobre el Perú del siglo XIX. Lima: Banco Mercantil, 1992.

Zanutelli, Manuel. Periodistas Peruanos el Siglo XIX. Itinerario biográfico. Lima: Universidad de San Martín de Porres. Escuela de Ciencias de la Comunicación, 2005.

Žižek, Slavoj. El sublime objeto de la ideología. Trad. Isabel Vericat Núñez. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.