

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



**TEMPORALIDAD Y AFECTOS *QUEER* EN LORENZITA (1878) DE
MANUEL ATANASIO FUENTES**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN
LITERATURA HISPANOAMERICANA**

AUTOR

Bruno Mariano Alcántara Rojas

ASESORA

Mariana Libertad Suárez De Olsen

Julio, 2020

RESUMEN

La presente tesis tiene por finalidad establecer, desde una lectura de la teoría de género, un acercamiento por la temporalidad y afectos *queer* en un personaje relatado en un cuadro de costumbres decimonónico llamado *Lorenzita* (1878). Sobre la base de la teoría de las emociones y fenomenología *queer* en Sara Ahmed (2014, 2018), además del enfoque en los estudios culturales poscoloniales, analizaré los espacios discursivos heteronormativos y masculinizantes representados en el cuadro de costumbres escrito por Manuel Atanasio Fuentes. El motivo de mi análisis radica en develar las emociones subyacentes en los sujetos heteronormativizados como respuesta ante lo abyecto *queer* en *Lorenzita*. Dichos afectos son muestras contradictorias de las bases fundacionales de la modernización latinoamericana: melancolías, repugnancias y odios disfrazados en amores (re)productivos como evidencias que se distancian del Otro *queer* para demostrar la frágil ideología masculinizante en el Perú del siglo XIX.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis padres Juan y Ana María por el amor, el apoyo y empuje emocional brindados durante todos estos meses; a mi hermano Juan Pablo, por la confianza indubitable; a Jumi, por la comprensión, por sus consejos, por la perseverancia, valentía y, sobre todo, por estar siempre a mi lado con amor y ternura en todos los momentos. A mi hermano Alfredo, por mantener las bromas en nuestras vidas y su desprendimiento hacia nosotros; a Karina, por sus elogios constantes y por querer mucho a mi hermano; a mis amigos Fernando, Patricia, Bárbara, Viviana y Ana, porque sé que mi ingratitud algún día llegará a su fin y leerán estos agradecimientos con una honesta sonrisa. Menciono la generosidad de Iván Calderón y Claudia Dioses por brindarme sus estudios y aportes; así como también a los profesores Luz Ainai Morales y Enrique Bruce Marticorena por sus sabios comentarios a esta tesis. Finalmente, agradezco a mi asesora Mariana Libertad, por su infinita paciencia, por su amabilidad, por sus acertados consejos y, desde luego, su interés y confianza en mi trabajo de investigación.



A mi tío Memo, el "Piojo"

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	2
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I: LA FIGURA DEL HOMOSEXUAL EN EL IMAGINARIO MASCULINO DEL SIGLO XIX.....	14
1. Apuntes sobre el costumbrismo peruano	15
1.1. Costumbrismo y cuadro de costumbres	15
1.2. Recepción crítica del costumbrismo	18
2. Masculinidades y enfermedad <i>queer</i> en el siglo XIX	22
2.1. Masculinidades hegemónicas	23
2.2. Los hijos desviados de la nación	31
3. Fisiognomía de las comunidades	47
CAPÍTULO II: (EX)CENTRICISMO EN MANUEL ATANASIO FUENTES Y EL DISCURSO SATÍRICO EN <i>LA BROMA (1877-1878)</i>	55
1. La vida (ex)céntrica de Manuel Atanasio Fuentes (1820-1889)	55
2. <i>La Broma (1877-1878)</i>: semanario satírico y burlón del siglo XIX	62
CAPÍTULO III: TEMPORALIDAD Y AFECTOS <i>QUEER</i> EN <i>LORENZITA (1878)</i> DE MANUEL ATANASIO FUENTES.....	67
1. Temporalidad y afectos <i>queer</i> en <i>Lorenzita</i> de Manuel Atanasio Fuentes	67
1.1. Instrucción	70
1.2. (Im)productividad	86
1.3. Residuos	105
CONCLUSIONES	121
BIBLIOGRAFÍA	124

INTRODUCCIÓN

Entender la teoría *queer* sobre la base de los textos literarios latinoamericanos decimonónicos ha sido una de las problemáticas menos abordadas dentro de los estudios culturales peruanos. A pesar de poseer un importante material historiográfico disponible en artículos, notas y ficciones en la prensa peruana del siglo XIX, repensar los sentidos homoeróticos o las políticas identitarias periféricas sugiere un ambiente académico expectante dentro del canon y la crítica literarios. Ciertamente, estas aproximaciones no se encuentran disponibles en el corpus de la crítica literaria del siglo XX, sino a partir de investigaciones historiográficas y sociológicas. De hecho, fueron dos historiadores peruanos quienes plantearon nuevas iniciativas de abordaje sobre los asuntos de la familia: Pablo Macera y Alberto Flores Galindo.

En una entrevista de 1982, el autor de *La agonía de Mariátegui* (1980) responde la causa de esta brecha en torno a las investigaciones sobre el sexo. Flores Galindo indica que “es un problema y una carencia que tiene que ver con nuestras estructuras mentales, sociales y culturales del país” (1982: 205); asimismo, exhorta a “pensar ensayos que Mariátegui no llegó a escribir, y uno de esos ensayos que a Mariátegui no se le ocurrió [...] es precisamente el estudio histórico y social del sexo en el Perú” (1982: 206). Bajo tal iniciativa no solo histórica, sino también literaria, parte nuestra investigación en torno a la sexualidad, a las *confesiones de la carne* y su diálogo con la literatura del siglo XIX.

¿Qué se entiende por teoría *queer*?¹ Dicho adjetivo proviene del anglosajón *queering* que, si se traduce al castellano, aparecen significantes provenientes de lo “extraño”, “raro”, “excéntrico”, “torcido” o “desviado”. Lo “anormal”, en ese sentido, es la antípoda inestable

¹ Para mayores detalles sobre el término *queer*, véase Llamas Muñoz (1998) y Quintero Soto (2009, 2010).

que separa lo estamental, considerado como familiar, doméstico o reproductivo, con lo limítrofe o fronterizo. Por ello, lo *queer* se relaciona íntimamente con las funciones del cuerpo que se encuentran en el margen de la norma estamental. Si se observa dicha perspectiva desde el sexo, lo *queer* es un espacio de liberación del cuerpo en relación con sus condicionamientos porque, este en factor, existe una autonegación constante en sus descripciones y detalles (Fonseca y Quintero Soto 2009: 49). Ahora bien, a partir de dichas categorías y administradas desde una ciudad letrada, ¿existe la posibilidad de una construcción de narrativas que incluyan personajes anormales o *queer*? Los registros del virreinato nos demuestran la presencia continua de sujetos considerados como maricones o petimetres dentro el espectro colonial (Reidt 1999, Henderson 2012). Sin embargo, su *queerización* no mantiene un claro sustento teórico debido a la carente agencia que sus performatividades evidencian por medio sus personajes, muchas veces, caricaturescos. Estas acciones son ejemplificadas en las cartas, relatos o versos coloniales. De hecho, la mirada estereotipada de los satíricos o cronistas de la época solo nos permite tentar la superficie del sujeto anormal en cuanto a sus quehaceres dentro de los espacios cartográficos de la ciudad. Por consiguiente, no existió un relato que pudiera redefinir la faceta del personaje *queer* desde sus dislocaciones con los espacios comunes hegemónicos. Este fenómeno termina, a nuestro entender, hasta la publicación del cuadro de costumbres *Lorenzita* (1879) de Manuel Atanasio Fuentes.

La sátira es un género literario cultivado por los romanos y valorado por los barrocos. Su finalidad, a decir de Matthew Hodgart, se basaba en retratar los vicios y las situaciones invariables de sus involucrados: en suma, mostraba los impulsos que sostienen a la naturaleza humana (citado de Portillo 2019: 63). En este campo retórico, observo la posibilidad de la inserción o presencia de un personaje *queer* a finales del siglo XIX en la literatura peruana. De

esta manera, aparece *Lorenzita* (1878): cuadro de costumbres satírico publicado por el semanario *La Broma* el día 13 de abril, justamente, meses antes de la guerra contra Chile (1879-1884). Su autor Manuel Atanasio Fuentes publicó este texto, de tintes satíricos, dentro de un semanario exclusivo para la burla de las facetas de los “señoritos” y extranjeros de la época. Dicho relato cuenta la historia de un personaje llamado Lorenzo que, con el pase de los avatares dentro del espacio de la ciudad limeña, se inicia una transformación hasta llegar a la nominalización, tanto corpórea como semántica, de *Lorenzita*.

Sobre el hallazgo del manuscrito publicado hace ciento cuarenta y dos años, vale la pena mencionar hechos fundamentales: el crítico peruano Marcel Velázquez Castro (2013) sostiene que el documento fue redescubierto por Marco Ruiz Távora durante el curso de Literatura Peruana del Siglo XIX (2007) en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Menciono esta fecha en especial porque el texto *Lorenzita*, junto con otros relatos costumbristas, fue publicado en el año 1974 por el crítico Estuardo Núñez bajo el título de *Tradiciones desconocidas* (1974). Resulta pertinente mencionar que el investigador Alberto Tauro ya había ubicado el texto años atrás (Velázquez Castro 2019: 319). Si se colige que el relato fue encontrado veintisiete años antes del redescubrimiento de Távora (1974), ¿resulta casual el olvido de la crítica peruana del texto inédito de Fuentes durante tal periodo de tiempo?, ¿se puede asegurar que su contenido carece de recursos estilísticos capaces de dialogar con las contradicciones neocoloniales de una república naciente?, ¿o simplemente el texto no tuvo el interés académico de formar parte del canon nacional? Si se observa el fenómeno desde los marcos de la historia literaria, se concluye que un artista como Fuentes forma parte del llamado *colonialismo supérstite* (Mariátegui 2005: 239), es decir, dentro de un campo literario donde se asume la formación colonial desde lo estético e ideológico sin ningún atisbo hacia lo

eminentemente nacional. Ante ello, la crítica peruana no se encargó debidamente de sistematizar tal etapa que, a todas luces, sugería nuevas intervenciones interpretativas. Al parecer, el sesgo del *colonialismo supérstite* nubló la capacidad de analizar bajo nuevas herramientas metodológicas un fenómeno tan ambiguo como el costumbrismo. Sin embargo, a partir de las nuevas miradas frente al concepto de la nación durante el siglo XIX (Anderson 1991), la crítica participó en debates sobre los proyectos nacionales vistos a través del contacto entre la prensa y la literatura (Velázquez 2002). A pesar de ello, se privilegió una mirada afiliativa a los componentes racionales en detrimento de otras consideraciones más subjetivas, pero no menos importantes. Estas primeras bases teóricas nos permiten repensar en las lecturas del siglo XIX, así como también sugiere problematizar otras temáticas no debatidas como la sexualidad y su diálogo con las emociones consideradas *queer*.

Mi hipótesis consiste o “apunta” hacia el orientalismo de *Lorenzita*; en términos de Edward Said (1978), desde un desvío de la mirada logo(falo)céntrica. En ese sentido, la aparición del personaje demuestra un nudo de contradicciones en torno a la identidad de género interpretadas desde la temporalidad y emociones *queer*. La mirada heterosexual, incapaz de sostener y rastrear al otro abyecto Lorenzita, no tendrá mayor posibilidad que vigilarla, utilizarla en cuanto a sujeto productivo y, posteriormente, asesinarla en nombre del amor al Estado-nación. El patriotismo, representación de un amor pegajoso, puede motivar acciones que representan odio a nombre de esos mismos ideales (Ahmed 2014: 193). Ejercer, en ese sentido, una narrativa del amor como protección de una nación ante la amenaza del otro, motiva expresiones de miedo y violencia hacia los no semejantes. La sujeción de Lorenzita, su composición y estudio corporal de un personaje costumbrista nos trae dilemas y debates en torno a la figura canónica del periodo del cuadro de costumbres. Si bien las caracterizaciones

de Fuentes en su prosa aplican principios morales y crea vínculos sociales a través de la descripción diaria en pequeños cortes de la vida de sus personajes (Watson 1987: 195), *Lorenzita* adquiere tonalidades *queer* que contrasta con el mundo representado. Esto último, a decir de Bottaro (2019), representaría una temporalidad cíclica masculina directamente proporcional a la temporalidad del personaje por estudiar. El instrumento metodológico que me servirá para comprobar mi hipótesis sobre la temporalidad *queer* será por medio de la teoría de los afectos propuesta por Sara Ahmed en su libro *Política cultural de las emociones* (2014).

¿Cuál sería, a fin de cuentas, la utilidad de demostrar un análisis desde las emociones en los estudios decimonónicos como en el caso de *Lorenzita*? Ana Peluffo retoma la teoría sobre el Estado-nación, sugerido por Renan y Anderson, y agrupa a las emociones como constituyentes en los textos para explicar las subjetividades nacionales, aquellas que separan razas y clases, construyen prisiones invisibles y alejan a los grupos sociales entre sí mismos (2016: 17). Para la estudiosa argentina, existen dos clasificaciones de emociones que justifican estas divisiones y uniones entre los individuos nacionales. Aquí se ven las emociones centrípetas, como el *amor ágape* y la compasión: aquellas que buscan incorporar a los grupos asimilables con un proyecto unívoco y logocéntrico; las emociones centrífugas, por lo contrario, como el odio, el asco y la vergüenza, justifican la expulsión de los sujetos no deseados (2016:16-17). En tal sentido, considero que, en el cuadro de costumbres *Lorenzita*, se observan estos últimos aspectos (centrífugas), pero con leves nociones de las primeras (centrípetas) debido a las emociones melancólicas (Butler 2001).

Sobre la recepción crítica del objeto de estudio, el número de investigaciones es aún escaso; sin embargo, vale mencionar cada una de ellas. En primer lugar, Kurmi Soto (2017) dialoga sobre la imagen corpórea del *Lorenzita* desde manuscritos y nuevas investigaciones en

torno a las masculinidades de los siglos XVIII y XIX. Soto encuentra referencias médicas que nacen de las observaciones climáticas del médico Hipólito Unánue. Además, la investigadora enlaza vasos comunicantes, con acierto, el texto literario de Fuentes con las referencias historiográficas de Alegre-Henderson (2012) en su tesis doctoral sobre la existencia de los “maricones” en la ciudad limeña. En segundo lugar, tenemos dos interpretaciones de *Lorenzita* a cargo del crítico peruano Marcel Velázquez Castro (2013, 2018). La primera aproximación se ubica en su texto *La mirada de los gallinazos: fiesta, cuerpo y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)* (2013). En el apartado sobre biotecnologías y cuerpos urbanos, Velázquez Castro se acerca al texto por medio de un análisis textual en cada una de sus divisiones. El autor cuestiona, con rigurosidad historiográfica, los espacios que el personaje se encuentra inmerso y los contrasta con teorías acerca de la sexualidad, según Michel Foucault. En su segundo estudio, Velázquez ahonda en las posibilidades intertextuales de *Lorenzita* con la tradición palmista *Juana, la marimacho* (1877). Finalmente, Iván Calderón trabaja en su tesis inédita sobre los vicios y enfermedades en el personaje desde lo abyecto como agente de modela al género binario de la época (2015).

Para sostener mi hipótesis de trabajo, en el primer capítulo, primero, explicaré en términos generales el concepto del costumbrismo y cómo el cuadro de costumbres es la base discursiva para expresar discursos con personajes disidentes como Lorenzita. Luego, debatiré sobre los términos como *masculinidad* y enfermedad a partir de textos escritos durante el siglo XVIII y XIX². Sobre el último punto, pienso en relatos que proponen una temática satírica y que sus personajes borden por espacios liminares entre lo público y lo privado. Finalmente debatiré el concepto Estado-nación desde el plano filosófico. Para esto, la teoría de Roberto

² Sobre esta interpretación de los textos, debo agradecer las investigaciones de Magally Alegre Henderson (2012) y su innovadora tesis sobre el espacio masculinizante a inicios de la república.

Espósito (1998) sobre la *communitas* permitirá un mayor abordaje a mi análisis. Los textos base para explicar mi diégesis sería *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres (1866)* de Manuel Atanasio Fuentes y algunos relatos historiográficos extraídos de *Androgínópolis: Dissident Masculinities and the Creation of Republican Perú (Lima 1790-1850)*, tesis doctoral de Magally Alegre Henderson (2012).

En el segundo capítulo, indagaré sobre el concepto del autor-obra en Manuel Atanasio Fuentes. No pretendo instigar de modo lineal o “fabulado” lo que pretende llamarse como biográfico (Toro Montalvo 1995, Xammar 1945). Antes bien, mi análisis radicará en encontrar enlaces entre el concepto de autor-obra desde un enfoque psicoanalítico-cultural. Por esta razón, utilizaré conceptos claves de Eleonora Cróquer (2012) desde su orientación de los *modos del autor*. Además, estudiaré ciertos aspectos puntuales que giran al semanario satírico *La Broma*. Enfatizaré en la exclusiva intervención del extranjero inglés³ dentro del contexto nacional decimonónico.

Finalmente, en el tercer capítulo, examinaré el relato de Manuel Atanasio Fuentes desde una lectura *queer*. Mi principal base teórica parte de las nociones fenomenológicas de Sara Ahmed sobre la orientación *queer* y la tesis de Mayra Bottaro (2019) sobre el concepto de temporalidad. Pienso que el texto de Atanasio Fuentes tiene matices capaces de “torcer” su rumbo desde espacios y temporalidades que no apuntan hacia lo “lineal” heterosexual. En esa medida, mi análisis pretenderá develar las emociones privativas no solo del personaje *queer*

³ “Anoche he observado en ella / Cosas que, aunque no me atrevo / A llamar irregulares / Un carácter muy diverso / Indican, por mi desgracia / Del que en mi esposa deseo” (Pardo y Aliaga 1988: 119). De esta manera, el personaje inglés decide terminar con el pacto matrimonial con Pepita, figura criolla, debido a sus comportamientos morales no adecuados en la comedia *Frutos de la educación* (1829), primera comedia de costumbres de Felipe Pardo y Aliaga. ¿Cómo se configura en el panorama costumbrista la figura del inglés? En *Lorenzita*, por ejemplo, la intervención del personaje anglosajón cambia el transcurso de la historia del protagonista. Por su parte, Jorge Cornejo Polar asegura que las participaciones de estos personajes buscan comparar las tradiciones europeas con las criollas con el fin de generar un desenlace ejemplificador y moralizante (2018: 139).

Lorenzita, sino también de sus antagonistas, tanto animados como institucionales. Mi propuesta girará sobre la base de las lecturas desviadas, es decir, las torsiones y desvíos de todo tipo (Molloy 2001: 96) en un personaje decimonónico como Lorenzita.



CAPÍTULO I: LA FIGURA DEL HOMOSEXUAL EN EL IMAGINARIO MASCULINO DEL SIGLO XIX

¿Qué es el autor frente a la concepción del texto como un artefacto cultural? ¿Cómo funciona la *consciencia creadora* (Bajtín 1999: 14-17)⁴ desde la oposición autor/personaje en un cuadro de costumbres, tal como ocurre en *Lorenzita* (1868) de Manuel Atanasio Fuentes? ¿En qué medida los aparatos de poder (im)posibilitaron el papel identitario del homosexual en Lima? ¿Se construye la tecnología del sexo o *sciencia sexualis* (Foucault 2002: 71-73)⁵ desde la mirada del Perú republicano? ¿Cuál es el papel de la literatura decimonónica en la representación de dichas imágenes desregularizadas en la cartografía simbólica y la producción de los significados a través del costumbrismo? Si se parte de la definición del acto creativo como un *acontecimiento*, en el siguiente apartado, es posible dialogar sobre la construcción del personaje homosexual emparentada desde una voz masculinizada fascinada por describir los

⁴ Si bien la función entre obra/autor de Atanasio Fuentes será desarrollada en el segundo capítulo, cabe mencionar que la *consciencia creadora* es un concepto que nos permite entender el proceso operativo entre producción estética y autor productor. Para producir un sentido estricto en el orden de la forma y contenido de los personajes y el autor, Bajtín no propone una totalidad creadora que suele confundirse con el biografismo. El teórico ruso indica que el proceso creativo puede ser leído desde la regularidad ideal del sentido (1999: 14). Sin embargo, no escatima la labor del autor en cuanto a creador del producto cultural signifiante y estable (1999:16). Entonces, la *consciencia creadora* radica en una voluntad no fortuita donde se gesta una obra estética y social que depara un *acontecimiento* como totalidad artística.

⁵ Las sociedades occidentales del siglo XIX supieron sistematizar el saber en torno al sexo a partir del proyecto de la “ciencia”. Para localizar el “juego de la verdad y sexo” (2002: 71) en los límites de la racionalidad ilustrada, se necesita legitimar las prácticas sexuales desde un enfoque coercitivo. La *sciencia sexualis*, por tanto, es un conocimiento desarrollado durante siglos (desde la Edad Media) e impuesto por el orden occidental. Su función principal consiste en decir la verdad del sexo desde el papel de la *confesión* (2002: 73).

cuerpos “anómalos, desviados: lo sucio y lo informe” (Velázquez Castro 2013: 113) de los “maricones” y vista, más adelante, en la representación costumbrista de *Lorenzita* (1878).

1. Apuntes sobre el costumbrismo peruano

En el siguiente apartado me interesa dialogar sobre los conceptos teóricos en torno al movimiento artístico-literario del costumbrismo a mediados y finales de la república. Por esta razón, desarrollaré su complejo significado y reflexionaré cómo este concepto artístico puede manifestar, por medio de la literatura hacia la sociedad, expresiones heterogéneas dentro de una aparente superficialidad enunciativa.

1.1. Costumbrismo y cuadro de costumbres

¿Cómo se entiende el costumbrismo durante el siglo XIX en el Perú? En primera instancia, el costumbrismo es un movimiento que busca describir, por medio de la prosa, sucesos y acciones de personajes ubicados dentro de un marco referencial urbano. Sin embargo, su definición puede resultar ambigua debido a su generalización conceptual, ya que ello abarcaría diversos contextos con personajes de disímiles épocas (Peñas 2013, Watson 1976)⁶. Si bien, a nivel conceptual, el movimiento abarca múltiples expresiones enunciativas, su repercusión y resultados en sus lectores y espectadores traen un mayor interés del acostumbrado. De acuerdo con Peñas, el costumbrismo no es una moda pasajera ni mucho menos un periodo concreto (2013: 102). Incluso, su vertiente revela una multiplicidad de formas discursivas, pues, debido a su amplia popularidad en España y Latinoamérica, la representación de los cuadros de costumbres también se desarrolla mediante pinturas o bocetos de personajes y ambientes

⁶ Con mayor precisión, Cornejo Polar deslinda del costumbrismo como voluntad humana y la modalidad literaria con caracteres específicos y ubicaciones precisas (2018: 75).

comunes de la urbe.

En Latinoamérica, el costumbrismo siguió la línea histórica que la española, pero con nuevos matices. En el Perú, el escritor costumbrista Felipe Pardo y Aliaga publica *El Espejo de mi Tierra* (1840), un periódico con tintes políticos y satíricos, que abriría la oportunidad al movimiento. No solo de esta publicación periódica aparecen los textos famosos como *Un viaje* o *Constitución política*, sino también se muestran los primeros decálogos de lo que podremos considerar costumbrismo en el Perú. El público interesado en las costumbres bien alegorizará escenas dramáticas, leerá con atención los relatos o será un espectador de cuadros pictóricos, diría Pardo (citado de Cornejo Polar 2018: 25) en los apuntes de su prólogo.

Pero el costumbrismo peruano es, además, un ejercicio pleno de una suerte de realismo según las coordenadas y racionalismos de la época. Con el fin de mostrar fábulas asequibles para el público en general, el costumbrismo describe y juzga los vicios morales de sus personajes involucrados, los acompaña en sus vaivenes y los perdona si estos se arrepienten. Sobre lo dicho, ¿cuál es su diferencia entre un cuadro de costumbres con el cuento? Watson sostiene que, a pesar de la sintonía con los ejes temáticos y formales entre un cuadro de costumbres y un cuento, la diferencia gravitante se instituye tras la notoriedad del autor dentro de las historias, debido a su afán moralizante (1987: 10). Por eso, el tono panfletario, como efecto político-ideológico, de los cuadros de costumbres son respuestas en tiempos convulsionados de la república.

Durante el siglo XIX, el costumbrismo se divide en dos grandes periodos según la producción autoral de sus protagonistas: el primero conforma los antagonismos entre Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura. Según Watson, esta etapa representó la oscilación entre la aristocracia criolla en Segura y la burocracia española expresada en Pardo (citado en

Torres 2019: 51)⁷. El segundo periodo corresponde a la producción de Ramón Rojas y Cañas, Abelardo Gamarra y Manuel Atanasio Fuentes. Su aporte consiste en observar Lima y sus costumbres, sus intereses y tipos criollos de una urbe imaginada más como blanca que mestiza (citado en Torres 2019: 52).

A raíz de lo explicado, ¿cómo se manifiesta la posición ideológica, estética y política de Manuel Atanasio Fuentes vistos a través de sus cuadros de costumbres?⁸ Existen dos características principales que los estudiosos aciertan en la producción de Fuentes; estas se relacionan con la sátira y crítica políticas (Cornejo Polar 2001: 43). Para complementar lo explicado, Watson apunta un desdén en Fuentes por las formas democráticas del gobierno como resultado de su cinismo sobre la realidad política y cómo tales maneras buscan aparentes conciliaciones y acuerdos mutuos (1976: 177-178). El espíritu moral de Fuentes se comprueba en textos como “Mi querida Murciélagu” o “Revolución, revolución”. Watson acota que, en ambos cuadros satíricos, Fuentes apela a una crítica al caudillismo y a la cobardía de los soldados peruanos durante la guerra contra Ecuador (1976: 178).

Manuel Atanasio Fuentes fue, además, un acucioso cartógrafo de la ciudad. Su recolección de información sobre Lima se condensa en su texto más importante titulado *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres (1886)*⁹. Para Toro Montalvo, este trabajo de Fuentes enarbola un símil con la producción artística del acuarelista Pancho Fierro: “Ambos desde dos perspectivas se juntan para demostrar que la imagen y la palabra pueden describir el alma espiritual de Lima” (1995: 156). La ciudad limeña que Fierro interpone por medio de sus

⁷ Cornejo Polar también brinda una composición similar; no obstante, el estudioso no explica cuáles fueron las razones de tal organización. (2001: 34). Presumo que su esquematización se debe por razones históricas que temáticas.

⁸ Sobre este punto conceptual, desarrollaré con mayor amplitud en el capítulo II.

⁹ Con relación a este libro, reflexionaré en el tercer apartado de este capítulo, junto a los aportes de Deborah Poole

acuarelas es la representación de un conjunto de clases sociales disímiles y en pleno proceso de disputa. Gonzalo Portocarrero entiende esta puesta en escena artística como una visión heterogénea y segregada de la nación (2015: 25). De tal manera ¿podemos concluir que la obra de Fuentes transcurre por esos mismos procesos de producción? En los siguientes apartados, reflexionaré sobre ello. No obstante, resulta importante mencionar esa férrea lucha del Murciélago por perseverar lo nacional frente a lo extranjero. El contexto de mediados del siglo XIX auguraba un cambio de mando dentro de la estructura post-independencia: si los criollos reemplazaban a los peninsulares, los intereses británicos y franceses harían lo mismo con los españoles (Watson 1976: 204). Fuentes, de modo similar, advertía que el mal extranjero estaría a punto de llegar. Por tal razón, en el prólogo de *Lima. Apuntes...* el Murciélago acota lo siguiente: “Los ingleses que en todo quieren ser excéntricos, acostumbran a sus caballos a tirar el coche echados sobre las costillas; sólo los nobles hacen andar los suyos del mismo modo que los de nuestro civilizado país” (citado de Cornejo Polar 2001: 223)¹⁰. En suma, el cuadro de costumbres le sirve política e ideológicamente al autor Fuentes para canalizar sus frustraciones; entre ellas, se puede observar la llegada indeseable del inglés. Su deseo en particular fue educar y moralizar a la población. Quienes no fueran capaces de compatibilizar con ese proyecto, serían presas de la mordaz pluma satírica del Murciélago.

1.2.Recepción crítica del costumbrismo

La crítica acerca del costumbrismo se divide, formalmente, bajo dos tendencias: lo artístico y lo literario. Salvo ciertas excepciones, las apreciaciones de los cuadros de costumbres fueron

¹⁰ En el capítulo III, analizaremos el cuadro *Lorenzita*. En el relato, aparece un personaje inglés, asesino de *Lorenzita*, quien tenía como apodo Mr. Horses. Resulta muy interesante la relación metonímica que Fuentes realiza al significante de lo inglés.

reducidas a las obras mismas sin mantener un diálogo comparativo o multidisciplinario con textos con el mismo componente costumbrista.

Un punto de partida aproximativo al fenómeno cultural-artístico lo brinda Natalia Majluf (2001) en su estudio sobre la formación del costumbrismo peruano. En su investigación acerca del arte costumbrista, Majluf vincula los procesos de producción visuales de los cuadros de costumbres con la teoría de la Arcadia Colonial descrita por Salazar Bondy. Majluf reconceptualiza las imágenes costumbristas como enfrentamientos tensionales entre las perspectivas temporales del pasado y presente. La imagen costumbrista, en ese sentido, se convierte en una conceptualización del imaginario nacional. La investigadora asegura que los cuadros de costumbres, producciones con una tradición proveniente del estilo rococó francés, son catalizadores de una memoria inventada (2001: 6). El criollismo cumple un papel central, puesto que sus propuestas subculturales otorgan a la ciudad de Lima un ambiente más que privilegiado, problemático (2001:5). Como un recurso que sirva para atenuar la memoria inventada, Majluf afirma que los artistas duplican su personalidad en una suerte de performatividad frente a las enunciaciones de la imagen y exponen sus producciones artísticas. Es aquí donde aparece la doble imagen de Pancho y Francisco Fierro. Majluf afirma que la doble mirada al sujeto/artista permite dislocar la cuestión complementaria entre el pintor popular y el personaje histórico desconocido (2001: 8). La interpretación que la autora aplica a la principal figura del criollismo nos permite asegurar que el costumbrismo peruano es un movimiento carente de impresionismos como muchos críticos detallaron con anterioridad.

La escena de la crítica literaria peruana tuvo distintas argumentaciones para sistematizar al costumbrismo. Por ese motivo, repasaré las principales propuestas críticas acerca del

movimiento y su ubicación dentro del canon literario. En un inicio, los principales estudiosos de la corriente literaria son José de la Riva Agüero y José Carlos Mariátegui. Entre el arielista y el Amauta, Marcel Velázquez Castro considera que el primero posee una interpretación más coherente debido a que encuentra la verdadera intencionalidad del personaje criollo: la frivolidad y la burla (2002: 29). En cambio, la construcción del criollismo para Mariátegui, es decir, el *colonialismo supérstite*¹¹¹, no representa un claro conocimiento de las obras y sus temáticas correspondientes. Velázquez Castro piensa que la propuesta de exceptuar de la literatura nacional al costumbrismo debido a la mimesis de los procedimientos ficcionales europeos es una manera de reducir el caudal enunciativo de los personajes y los sucesos contados; por ese motivo, concluye que la propuesta de Mariátegui termina siendo caricaturesca (2002: 31).

Más adelante, la tesis de Luis Alberto Sánchez sobre el costumbrismo se establece por medio de una esquematización de dos grandes representantes del periodo: Felipe Pardo y Aliaga bajo la figura del anticriollismo y Manuel Ascencio Segura, como parte del criollismo. El reduccionismo de las antagónicas visiones anti/criollistas que Sánchez adjudica no permite al investigador indagar sobre otras reproducciones y ramificaciones en las obras de los autores anteriormente mencionados. Si bien Sánchez ubica al costumbrismo como un antecedente del Romanticismo, no se sugiere una delimitación del fenómeno artístico ni mucho menos una demarcación dentro del canon (2002: 32).

La sistematización de la literatura costumbrista llega a una etapa más solvente con la publicación de Jorge Cornejo Polar *El costumbrismo en el Perú (2001)*. El autor resuelve y

¹¹¹¹ Señala el Amauta: “Nuestra literatura no cesa de ser española en la fecha de la fundación de la República. Sigue siéndolo por muchos años, ya en uno, ya en otro trasnochado eco del clasicismo o del romanticismo de la metrópoli. En todo caso, si no española, hay que llamarlo por luengos años, literatura colonial” (2002: 239).

aporta mediante características más precisas la explicación sistemática de los cuadros de costumbres; por ejemplo, procura introducirle una definición con precisión a un movimiento con tantas directrices interpretativas¹². No obstante, algunas de sus propuestas pueden terminar con el predominio y procesamiento tradicional de información para la interpretación de textos literarios (Velázquez Castro 2002: 35).

Tal como se ha expuesto, enfatizar el privilegio de las caracterizaciones o tópicos sin analizar cómo los discursos hegemónicos y subalternos son alterados en los fragmentarios relatos costumbristas resulta entrar en una problemática discursiva y teórica sin resolución alguna. Por ello, el caso de las investigaciones teórico-críticas de Maida Watson resultan muy especiales para el fin de nuestro posterior análisis. La investigadora encuentra que los textos artísticos y literarios pueden dialogar entre sí para encontrar los dinamismos de una nación imaginada, tal como ocurre cuando se compara la obra de Manuel Ascencio Segura con la pintura de Pancho Fierro (2006: 42). ¿Cómo es posible introducirnos en los puntos de enunciación de los textos aparentemente superficiales como los costumbristas?¹³ Revisar las imágenes desde nuevos modelos de comunicación sin faltar a la referencia básica del texto es una de las apuestas de este trabajo de investigación.

¹² Para Jorge Cornejo Polar, el costumbrismo puede entenderse como una “modalidad literaria que busca principalmente la descripción y/o crítica de las costumbres vigentes en una sociedad determinada en la misma época que el autor la produce. Su forma específica de expresión es el cuadro o artículo de costumbres, pero también suele recurrirse a la comedia costumbrista o a la poesía satírica o festiva” (2018: 77).

¹³ Desde ese punto de vista, estoy de acuerdo con la siguiente cita: “Sí el costumbrismo representa superficialidades es porque lo hemos leído superficialmente” (Velázquez 2002: 37).

2. Masculinidades y enfermedad *queer* en el siglo XIX

Nuestros lectores viejos recordarán y los jóvenes sabrán por la historia, que allá por los años 1830 a 1845 el Perú se parecía más a una muchacha coqueta y veleidosa que a un hombre serio.

El general Camote, Manuel Atanasio Fuentes

Bajo esas líneas, Manuel Atanasio Fuentes presenta, en el diario *La Broma* (1878)¹⁴, una de sus tradiciones desconocidas para la escena crítica de la época. El fragmento pretende aproximarse al problemático contacto entre la Ilustración y el nacimiento de la república peruana: esa dolosa angustia por percibir que una nación no puede ser vigorosamente masculinizada, sino aquella que se sostenga desde los afectos feminizados de acuerdo con la tradición romántica (Denegri 2018). En “*Dandies, indios y otras representaciones de la masculinidad en Manuel González Prada*”, Ana Peluffo aborda la obra ensayística de González Prada como una respuesta a la decadencia que surgió en la literatura romántica antes de la guerra con Chile. El golpe retórico del ensayo frente a las mentes alimentadas por versos y frases rimbombantes fue una búsqueda constante en la producción de Prada, pues él deseaba “anclar el heroísmo masculino en una forma de racionalidad viril que le sirviera al sujeto nacional protagonizar los procesos de modernización y urbanización” (2001: 472). Como caso alusivo, resulta curioso que *El general Camote* no solo interpele contra los caudillismos, sino también a una época de “afeminamientos” con relación a inicios de la república: ¿qué se esconde detrás de ello?

¹⁴ Estuardo Núñez rescata una serie de relatos, en el cual Lorenzita forma parte, muy poco leídos en la escena de su tiempo y las categoriza como “tradiciones”. Los textos inéditos de Fuentes no son los únicos, pues en esta edición patrocinada por el Gobierno Revolucionario velasquista también se ubican relatos de Manco A. de la Fuente y Aureliano Villarán. Cabe mencionar que las producciones de los autores en mención no tenían el prestigio de ser llamados “tradiciones”, término que Núñez acuña a dichas narraciones (1974: 6).

Fuentes, conocedor de las costumbres limeñas, manobra la configuración de sus personajes tradicionalistas y compone, desde la retórica de la sátira, una estrategia para soterrar y atacar esa imagen femenina/enfermiza de la nación: ejemplo similar se explicará más adelante en *Lorenzita*. Ese trasfondo de imágenes producidas por la prensa necesita ser explorado desde su génesis por medio de categorías asociadas al género. Por ello, las preguntas que se desarrollarán en este apartado se responden desde tres enfoques. Estos consisten en (1) la masculinidad hegemónica/subalterna (Bourdieu 1988, Connell 1990), (2) el tratamiento de la enfermedad en el siglo XIX y, finalmente, (3) el discurso *queer* soterrado en sus personajes andróginos: la presencia de enfermedades encubiertas sobre la faz de la vigorosidad masculina bajo los fines productivos del capital.

¿Cómo se nutre el aparato ideológico de la masculinidad hegemónica en detrimento de la subalterna durante el siglo XIX? ¿Cuáles fueron las tecnologías con que aterrizan aquellos discursos en términos de las biopolíticas del poder? ¿Cuál es el papel de la enfermedad como discurso normalizador de las prácticas sociales, individuales y médicas? ¿Qué se entiende por *queer* en las representaciones coloniales y republicanas del *maricón*, *petimetre* u otras masculinidades subalternas o disidentes?

2.1. Masculinidades hegemónicas

La masculinidad, en oposición a la femineidad, es el lugar de la autoridad simbólica (Connell 1995) por que los individuos ejercen sus hábitos de clase y orden social. Pierre Bourdieu propone que el lenguaje de la autoridad masculinizada gobierna mediante mecanismos sociales capaces de producir esa complejidad (2000: 73). En otros términos, la construcción de una masculinidad imperante es, como afirma De Martino, una estrategia para

neutralizar al otro sexo femenino, considerado subalterno (2013: 96) mediante prácticas sociales que se ajustan a las necesidades de los primeros en detrimento de las segundas clases denominadas como “marginales”. En ese marco teórico, la experiencia del mundo es inevitable, pues acecha la fuerza del orden masculino quien prescinde de cualquier identificación hacia otras sensibilidades ajenas a las consideradas como parte suyas.

En cuanto al contexto latinoamericano, la estructura de la masculinidad del siglo XIX se construyó según los fines ilustrados. No obstante, ¿aquello es visto como la asimilación de un proceso histórico subyacente que se inició desde la colonia?, ¿se puede inferir que los poderes fácticos como la religión y el Estado ejercieron el dominio hegemónico debido al proceso de la masculinidad hegemónica? Para Bourdieu, el principio de virilidad es un contrapunto fundamental, pues este engloba el proceso demostrativo de la fuerza sexual esperada como ‘lo masculino’. La representación simbólica es el falo; y esto es, a fin de cuentas, la concentración de todas las fantasías colectivas de la fuerza fecundadora (2000: 24). Desde esa premisa, se entiende que la dominación masculina representa un acto simbólico de sumisión, desde el falocentrismo, sobre la base de un sistema mítico-jurídico dispuesto por diferenciar los espacios sociales.

La denominada “división de los sexos” u “orden de las cosas” (Bourdieu, 2000: 22) del mundo social arbitrario se demuestran en las representaciones de las ficciones fundacionales¹⁵ latinoamericanas. Por ese motivo, las representaciones falocéntricas se sostienen a través de

¹⁵ Doris Sommer retorna “la tradición reprimida” (2004: 20) de las temáticas de las novelas decimonónicas latinoamericanas en su libro *Ficciones fundacionales*. La autora plantea una recuperación de los relatos ficcionales en diálogo con los sectores nacionales: “¿Por qué la novela americana sigue siendo tan seductora?” (2004:22) Para Sommer, a partir de la problemática acaecida desde la ruptura canónica del Boom latinoamericano y el contradictorio interés académico (Anderson 1991) de las novelas de folletín del siglo XIX, *Ficciones fundacionales* ofrece una vuelta de tuerca para explicar las bases retóricas de las nuevas naciones a partir de componentes literarios. Latinoamérica es un terreno fértil para “llenar” el vacío de la historia: aquí, la ficción romántica, por ejemplo, juega un papel fundamental.

los medios de prensa o de la pictografía durante finales del siglo XVIII e inicios del XIX. Basta evocar a las pinturas de José Gil de Castro, artista limeño quien, tomando el ejemplo del cuadro de Jacques Louis-David sobre Napoleón Bonaparte (1812), retrata a Simón Bolívar de una forma enérgica, magnánima y con atribuciones afines al idealismo caudillista republicano. La emblemática pintura del patriotismo latinoamericano muestra una evidente similitud con la representación napoleónica como ejemplo de la nueva masculinidad ilustrada. Magally Henderson Allegre encuentra esa variante y apunta, sobre lo dicho, que invocar a la presencia del Libertador a través del autorretrato es una forma también de reforzar los modelos y lazos de masculinidad hegemónica (2012: 164-165).

La masculinidad es una continua práctica de hábitos sociales particulares que se transforman en normalizaciones. Sin embargo, estas regulaciones se forjaron desde estrategias ejemplares para la construcción un modelo hegemónico del “varón”¹⁶. En el caso latinoamericano, esas pericias ilustradas forjaron al caudillo como parte de un modelo de masculinidad hegemónica. Su modelización se fue reproduciendo en narrativas edulcoradas a los gustos y rasgos de una nacionalidad viril e ilustrada.

El ascenso del caudillo hacia el poder surgió de manera gradual. Bourdieu menciona que el hombre, como artefacto social, se halla en una posición que implica poder (Citado en Badinter 1993: 20). Siguiendo su teoría, podemos afirmar que en el Perú se trasladó del modelo colonial del varón español consagrado por su supuesta temeridad y sagacidad para vencer moros e indígenas (“el perfecto hidalgo”), tal como apunta Fernanda Molina (2011: 186), hacia el caudillo y su ejercicio del poder demostrado mediante un estricto control social de las masas a

¹⁶ Para Bourdieu, la virilidad consiste en un principio de conservación del honor en los hombres. Para dicha ideología de género, las diferencias visibles entre los órganos reproductivos también se envuelven bajo construcciones sociales de desapego que motivan expresar las divisiones de la “razón androcéntrica”, es decir, un dominio masculinizante (2000: 28).

inicios de la república. Pero este derrotero se explica, además, por medio de la demarcación de espacios territoriales, tesis propuesta por Benedict Anderson. El investigador comenta que los privilegios políticos y comerciales establecidos durante finales de la colonia entre los peninsulares y los criollos fueron muy demarcados. Esas territorialidades impuestas desde Madrid hacia los centros urbanos de América del Sur, forjadas a raíz del miedo de las revueltas de las clases bajas, repercutieron en la figura del criollo: “su movimiento [el criollo] lateral estaba tan constreñido como su ascenso vertical” (Anderson 1991: 91, los corchetes son míos). No obstante, tras el mejoramiento de las comunicaciones transatlánticas, la imagen del criollo se fue desarrollando hacia nuevos protagonismos dentro del concierto de la región¹⁷.

Ello se evidenció en los primeros años durante y luego de la independencia en la que los caudillos buscaron salvaguardar el orden social por medio de asociaciones con “castas” y otras clases populares. Charles Walker explica que el vandalismo en el Perú se gesta como un variante producto del proceso independentista en el cual se pactaba con grupos liberales frente a los conservadores (1990: 108). La cercanía de las clases populares o “castas” con el poder del caudillo les podía asegurar su privilegio de ciudadanía, tal como muestra en un sentido hiperbólico Ricardo Palma en *Un negro en el sillón presidencial* (1908). La historia se centra en la intromisión de un bandolero mulato (León Escobar) en la silla presidencial del Palacio de Gobierno mientras los caudillos Luis de Orbegoso y Felipe Santiago Salaverry luchaban por las afueras de la plaza Mayor. La anomia y la anarquía del caudillismo que Palma representa en su tradición permiten que un personaje marginal como el mulato pueda acercarse hacia espacios administrativos de “lo político”. Paradójicamente, su inserción no se estableció “por

¹⁷ Al igual que Peluffo, pensamos que las masculinidades en América Latina atraviesan bifurcaciones que no necesariamente serán acompañadas por una línea cronológica (2010: 13). Como bien menciona Dioses Matute, las masculinidades se encuentran en constantes enfrentamientos por el ejercicio del poder (2019: 77).

la fuerza” -aquel temor de las clases criollas elitistas-, sino por la desidia y torpeza por parte de dos caudillos irracionales y en trance.

Pero el caudillo también es el resultado de una serie de manifestaciones públicas cercanas a elementos como el patriotismo, la hidalguía y la épica. Mc Evoy y Reñique (2010) editan una reproducción de cartas de caudillos envueltas en el contexto del Primer Militarismo. Los caudillos (Andrés de Santa Cruz, Domingo Nieto, Luis de Orbegoso y Agustín Gamarra) no solamente exponen sus argumentos más sostenidos sobre la resistencia o la valentía, sino también el miedo y los silencios insoslayables envueltos en situaciones límite. El margen de error no es permitido para el caudillo, de tal manera que su voluntad debe ser férrea, aunque sus propias voluntades humanas, vistas a través de sus emociones, puedan demostrar lo contrario: “Una dolorosa experiencia me tiene muy convencido de que el hombre público solo tiene que arrepentirse de sus debilidades” (2010: 283), apela, ante sus contrariedades emocionales, Luis de Orbegoso el 23 de agosto de 1836, dos días antes de la llegada de embarcaciones chilenas al puerto del Callao.

¿Cuáles son las ventajas sociales que un caudillo u cualquier hombre viril mantienen en el contexto republicano? La performance no solo evidencia esa nueva semantización del afán viril por interponer una mirada más aproximada al proyecto ilustrado, sino el pacto patriarcal fue sustancial para demarcar los rasgos de género. Ante ello, cabe recordar que los hechos legítimos se fundan sobre la base de pactos sociales hostiles con los géneros subalternos. Utilizando la terminología de Norbert Elías (1998), Mariaemma Mannarelli (2018) explica que el concepto del “gobierno de los padres” se encontraba muy arraigado desde épocas coloniales. Evidentemente, la nueva república no fue la excepción a la regla:

[E]l acceso a las instancias de poder público y el lugar que se ocupa dependen de la lógica de las redes de parentesco. Esta pausa encierra prohibiciones y regulaciones sexuales específicas. Las diferentes figuras del gobierno de los padres suponen una moral sexual *ad hoc*, que normalmente está acorde con el grado de necesidad que los padres tienen de controlar la reproducción y, por lo tanto, el cuerpo, además del deseo de las mujeres. A mayor vinculación del poder político con la lógica del parentesco, mayor control sobre las mujeres, mayor subordinación y menos autoridad pública” (2018: 74).

Tal como menciona la autora, el ejercicio de la masculinidad hegemónica a través de la sexualidad fue una práctica común en los espacios públicos y privados. En *Angelita Recoje* (1878)¹⁸, Atanasio Fuentes narra la historia de una mujer negra con deficiencias mentales que logra embarazarse debido a causas inciertas. Luego de unos meses de desprestigio, vituperios y vejámenes públicos debido a su fealdad, Angelita logra conseguir un empleo en la casa de una pareja de nobles blancos de la ciudad. Las discusiones del matrimonio por la permanencia de Angelita y su hijo, un niño mulato, son más álgidas cada día. Esto logra encrespar la situación del hogar hasta el punto de develar la verdad: el padre del hijo mulato de Angelita resulta ser el mismo marido “noble”: “Angelita, después le entrega su hijo a la cocinera, se acercó a la señora que aún yacía por tierra; la tomó en brazos como si fuera una pluma: la llevó a su cama y al acostarla le repitió al oído: ¡Suyo!... ¡suyo!...” (Fuentes, 1878: s/n).

Esta primera parte del relato de Fuentes evidencia la enorme carga jerárquica entre los hombres y mujeres relacionados en la razón de servidumbre (Mannarelli 2004: 145), es decir, los primeros deciden a quién desear y dónde realizarlo frente al acatamiento de lo femenino sin

¹⁸ Bárbara Dávila Raffo (2014) reubica este inédito relato de Manuel Atanasio Fuentes en el semanario *La Broma* (1878) como parte del curso de Literatura Peruana del siglo XIX en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

importar los estigmas de las clases sociales. Líneas más adelante, el narrador cuenta que Angelita regresa a las calles y termina siendo asesinada por un desconocido sin que ningún morador pueda ayudarla. El pequeño expósito mulato, por su parte, será criado por la misma mujer blanca traicionada, pero ella buscará que el recuerdo de su difunta madre sea metaforizado con la imagen ideal-cristiana de la Virgen Santísima¹⁹.

El cuento trae a colación la función de una masculinidad hegemónica hipersexualizada y sus accesos irrestrictos a los grupos subalternos femeninos sin atañer en los lugares públicos y privados²⁰. Los personajes masculinos manipulan, engañan, violan y asesinan a las mujeres; mientras que ellas se solidarizan, dialogan y, como menciona Dávila, crían futuros hombres incorporados al rol de la nueva nación (2014: 16). La historia nos describe un caso de masculinidad hegemónica en razón al poder. El varón agresor en *Angelita Recoge* “es el poder, con poder, de poder” (Kimmel, citado de Peluffo, 2010: 13).

Pero las masculinidades hegemónicas también pueden librarse, en razón a la comedia, de ellas mismas por medio de remedos o parodias. Quizás, en el fondo, quieran alcanzarlas, mas estas no podrán concretarse como un acto de voluntad propia. *El General Camote* (1878)²¹ es un ejemplo de estos tipos de narrativas. Nacido en épocas en las que, según el narrador, la república peruana era una mimesis grotesca del modelo francés, el General Camote relata la

¹⁹ Existe una referencia similar en el caso de la novela *María* (1867) de Jorge Isaacs. Doris Sommer sostiene que el relato romántico de Isaacs agudiza, dentro del vínculo amoroso entre Efraín y María y otros paralelismos, una conexión retórica y excedente entre las razas y religiones de sus participantes (2004: 255). Por ejemplo, por un lado, el personaje de María, alegoría de la Virgen cristiana y hebrea, provino de una ascendencia judía; por el otro lado, la educación cristiana de Efraín se mantuvo inquebrantable por medio de la figura paterna. Sommer propone una inestabilidad sincrética tras el encuentro de dos preceptos religiosos antagónicos, así como también del “mal racial” que preocupaba a los intelectuales. El caso en particular se evidencia con el amorío entre Tiburcio y Salomé: la “tragedia racial” complementa tal condición.

²⁰ Mannarelli menciona que, desde la colonia, las jerarquías estamentales del ejercicio de la masculinidad hegemónica establecían un servicio no solo doméstico de las criadas, sino sexual. En tal sentido, las criadas eran vistas también como amantes (2004: 144).

²¹ Esta “tradicción”, publicada en *La Broma*, N° 24, de Atanasio Fuentes sí fue colegida por Núñez (1974) en su recopilación de *Tradiciones desconocidas*.

historia de un personaje idealista que, en sus ratos libres, se convierte en un caudillo²². Junto con su compañero, el Negro Valdivieso, el protagonista trabaja al servicio del aseo para los comerciantes limeños. Sin embargo, luego del término de su faena laboral, Camote recoge sus pertrechos entre cañas de azúcar y sombreros de papel para transformar su personalidad simplona a un modelo de la masculinidad hegemónica de la época²³.

La mirada de la comedia como un artefacto para, a decir de Aristóteles, “mimetizar a los hombres inferiores” (citado de Huerta Mercado, 2018: 26) es utilizada en esta tradición con mucha inteligencia debido a que el protagonista sí logra cambiar los rumbos de la historia republicana a pesar de sus quijotismos. Este detalle se conoce porque la participación del General Camote fue fundamental para la llegada de las tropas orbegosistas dentro de un contexto de una guerra civil. Además, el acto se logró sin derramamiento alguno de sangre: “...desde allí se desgañitaba dando voces de mando, y entre ellas las que tan oportunamente infundieron miedo a las tropas de la revolución. Al general Camote se debió pues esa dispersión... ¡Lo que son los héroes!” (1974: 97).

El enfoque de heroísmo que le brinda la narración al protagonista se focaliza en una acción temporal específica. No obstante, el destino de Camote siempre se conduce hacia el fracaso y a la mediocridad no solo debido a su supuesta incompetencia, sino también por su clase social sin privilegios. Según señala Connell, la masculinidad no es un patrón único ya que existen múltiples desvíos e identidades que configuran a lo que el hombre desea ser (1995: 277). De

²² Es importante mencionar que los personajes antecedentes a la historia del General también intentan emular a sus modelos, pero sin ningún tipo de éxito. Por ejemplo, el maestro Perico, “viejo repartidor de esquelas, convites para entierros, partes de matrimonios, etc., que no hablaba una frase en prosa sino en una poesía que no ha tenido maestro ni imitadores (...) Si le preguntaban qué llevaba sombrero, contestaba: **Panorum, hombre, cigarrorum, azucarorm**. Si le decían: ‘cómo estás’, Basilio respondía: **Bonorum, hombre, gordorum buen mozorom, y ¿vobis?**” (1974: 91).

²³ Desde un punto de vista referencial, el general Camote tiene características similares al personaje teatral de Manuel Ascensio Segura, el sargento Canuto.

similar forma, el general Camote buscó ser un hombre con cualidades superiores, pero las restricciones normativas y sociales prescribieron su masculinidad no viril para destinarla al infantilismo y, consecuentemente, al olvido.

2.2.Los hijos desviados de la nación

Las masculinidades de “gran estampa” o aquellas que intentaban ser las siguieron rondando en los imaginarios colectivos a inicios de la república. Durante mediados del siglo XIX, diversas propuestas de hombres centrados en caracterizaciones afines a las mencionadas dominaron los campos territoriales de América. No obstante, estas performatividades (Butler 2000) también pueden interpretarse como respuestas a otras masculinidades fronterizas y demarcadas por la falta de valores productivos. Por esta razón, como menciona Kimmel, las masculinidades circulan y se yuxtaponen intensamente (citado en Pellufo 2010: 13); de tal modo que, si existen masculinidades hegemónicas, también se ubican las denominadas disidentes.

En la escena peruana de finales de la colonia y, posteriormente, la república, aparecieron personajes disidentes llamados afeminados, petimetres y “maricones”. Dichos sujetos son particularmente ubicados dentro y fuera de los márgenes de la sociedad estamental. En efecto, para pensar en el despliegue de las sexualidades disidentes, el proyecto de la nación imaginada plantea fronteras discursivas que demarcan sus prácticas y orientaciones sin exhortar otras visiones del mundo. Lo particular de esta etapa sugiere que los cuerpos de las identidades masculinas hegemónicas serán las encargadas de establecer y dominar por medio de sus parámetros heterosexuales sin permitir, asimismo, nuevos ajustes ni espacios de relaciones entre las otras masculinidades disidentes.

Los relatos fundacionales latinoamericanos evidenciaron múltiples formas de masculinidades disidentes auscultadas o puestas en trance por las hegemónicas. Adrián Melo (2011), por ejemplo, analiza el fragmento final del cuento *El matadero* de Esteban Echevarría y encuentra claros distanciamientos entre la civilización y barbarie representadas en las masculinidades de sus personajes. De acuerdo con el argumento del cuento de Echevarría, después del asesinato de un toro, los carniceros gauchescos se encuentran con el personaje unitario, un representante del refinamiento burgués, y deciden amarrarlo para sodomizarlo y asesinarlo. Durante la sombría escena del vejamen, el unitario expresa su ideal de hombría para convencer a sus raptos en no feminizarlo: “-Primero degollarme que desnudarme, infame, canalla” (citado de Melo 2011: 24). Como bien menciona el autor, los ideales patrióticos se encuentran asociados con los fines de la virilidad (Melo 2011: 24-25). Sobre esta presencia hipermasculinizante que busca destrabar las manifestaciones femeninas, ¿cómo se constituyen, para los anti-ideales de la nación, las masculinidades disidentes?, ¿qué sucede con los hijos no deseados de la nación?, ¿los conceptos civilización-barbarie también repercuten en los sujetos con masculinidades disidentes? En *Comunidades imaginarias*, Benedict Anderson propone que la nación es un lugar político imaginado como inherentemente limitado y soberano (1993: 23). Esas características se ajustan a la identidad criolla hegemónica capaz de transitar por diversos tipos de masculinidades; sin embargo, ¿dónde queda la soberanía de sujetos sin ningún tipo de privilegios? Si las masculinidades disidentes carecen de agencia, ¿pueden ser representables las disidencias dentro de esta narrativa idealista por privilegiar patrones viriles y hegemónicos pero que escapa en ambigüedades cuando se les interpreta en los términos de las masculinidades?

Para aproximarme a un debate desde el plano de lo discursivo, propongo que las

representaciones de las masculinidades disidentes se evidencian como una respuesta de las clases élites hegemónicas por demarcar y vigilar el ingreso y salida a la ciudad letrada. Las representaciones poseerán una carga semántica afines a silogismos categóricos aristotélicos, pero, en el fondo, contendrán contenidos de segregación racial que justificarán dominios neocoloniales. Siguiendo la línea argumentativa de Jorge Cañizares, sostengo que los discursos médicos contractuales sirvieron de instrumento tecnológico para colonizar a las representaciones disidentes en América Latina (1998: 16). Solo así se podrá justificar que, un “maricón”, por ejemplo, antes de ser profano, sea un caso patológico por investigar desde y para la medicina. Resulta importante mencionar que el término “maricón” devino, dentro del espectro colonial limeño, a partir de la designación suscrita por Sebastián de Covarrubias en 1611. La combinación del concepto mariano (“mari” de María) más el sufijo aumentativo concluye en la palabra peyorativa escogida por una masculinidad hegemónica con fines acusatorios. En Lima, menciona Alegre Henderson, la palabra fue usada en repetidas ocasiones para insistir en la abundancia de travestis y su activa participación dentro de la ciudad (2012: 37).

Los maricones o hijos desviados de la nación fueron incorporados desde los espacios discursivos de la clase elitista criolla a través de la prensa para examinarlos y vigilarlos y, en efecto, el público lector sea capaz de deslindar de tales afectos. *El Mercurio Peruano* fue, en tal sentido, el primer medio periodístico del virreinato que buscaba clasificar e imponer un racismo científico como también una segregación sexual sobre la base del conocimiento climatológico-médico. Un Estado puede tener un ‘cuerpo nacional’ según el género, sea masculino, femenino o andrógino (Cañizares 1998: 22). *El Mercurio Peruano* proponía, en primera instancia, un cuerpo masculino, viril y blanco: aparente baluarte libre de sospechas de

los encantamientos homoeróticos provenientes desde la colonia²⁴.

De esta manera, el semanario de la Sociedad de Amantes del País publica una crónica de viajes con tintes satíricos llamada *Carta a los maricones* (1791) a cargo del seudónimo Filaletes²⁵. En las amuralladas calles de la capital latinoamericana denominada, según los viajeros extranjeros *Androginópolis*, los “maricones” u hombres que “les pesa la dignidad de su sexo” (MP, III: f. 230) intentan imitar las formas civilizatorias de las mujeres mediante el uso de sus prendas femeninas, quien el narrador las llama “menudencias” (MP, III: f. 230). Lo interesante de la *Carta* radica en la representación discursiva de las masculinidades disidentes en Lima. Las performatividades límites de sus personajes a través de la vestimenta se ilustran como un área de intercambio simbólico y de prácticas culturales, así como la expresión de los rasgos étnicos y de otros arquetipos (Arcos Herrera, 2008: 314-315). Habría que añadir, además, las descripciones de las nuevas formas de habla descritas desde la retina heterosexual: “hablan como un tiple, y remilgándose: se nombran, y se tratan como si fueran ninfas, siendo así, que sus costumbres por ventura son más bien de sátiros” (MP, III: f. 231).

Pero la voz y las costumbres también encajan dentro la verticalidad discursiva de la clase social jerarquizada que el *Mercurio Peruano* intenta presentar. Los “maricones” de la *Carta* son seres espontáneos, afeminados y “defectuosos”, según la mirada heteronarrativa; en tal sentido, ellas terminan siendo arrestadas por la autoridad colonial-estatal en etapas finales de la historia. Las reflexiones finales de la *Carta* surgen a cargo de narrador-redactor Filaletes. Aquí se repasa históricamente la existencia de estos personajes desde la república platónica

²⁴ Se consideraba un rasgo muy común que las razas no blancas hayan sido incluidas en las desviaciones sexuales. Allegre-Henderson comenta cómo el viajero Johann von Tschudi advertía a sus lectores sobre las presencias de mulatos travestidos en la ciudad limeña (2012: 41)

²⁵ Arcos Herrera menciona que el origen del nombre deviene del apellido de dos médicos aparecidos durante la época imperial griega: Alejandro Filaletes y Demóstenes Filaletes (2008: 314).

hasta los tiempos romanos. No obstante, no deja de ser sospechosa la utilización del término “manía” para atribuir al desfase o incapacidad de sus cuerpos moldeados: “...lo cierto es, que sólo las cabezas desentornilladas y llenas de viento podían dar en la manía de parecer lo que no son; manía tan antigua; que en tiempos de Augusto se encontraban en la culta Roma estos Andróginos contrahechos” (MP, III: f. 232).

La palabra “manía” proviene del griego antiguo *μανία*: significado derivado a la locura, frenesí, “inclinación excesiva” o “hábito patológico” (RAE, 2019). En ese aspecto, no resulta casual que la intencionalidad comunicativa del *Mercurio Peruano* sea por medio de los discursos médico-eugenésico-tropicales, además de, como menciona Marcel Velázquez Castro, promover las categorías de identidad y construcción simbólica de estereotipos sociales (2013: 95) La investigación de la feminización de los trópicos latinoamericanos (Cañizares 1998: 28) fue asumida por los intelectuales españoles del *Mercurio* como una forma de, a decir de Castro Gómez (2005), ‘*habitus* hispanizante’. Esta teoría permite explicar las subjetividades criollas que se asociaban a la *limpieza de la sangre* (citado de Arcos Herrera 2001: 299-300).

Por tanto, para cumplir con los fines eugenésicos, el *Mercurio Peruano* formaliza los modos de control racial y de género dentro de la categoría de lo científico. Un ejemplo que ilustra la disciplina ejercida en el periódico fue la publicación de un artículo médico el 2 de enero de 1791 titulado “Descripción anatómica de un monstruo”. En este apartado de intención científico-médica, se describe las amputaciones y duplicaciones fisiológicas de una mujer esclava:

Carecía enteramente de cerebro (sic), por que cortada la cabeza desde las cejas hasta la mitad del hueso occipital, le faltaba el coronal, los parietales, y aun la medula, de que no habia rastro: Solo se reconocia una leve membrana que cubria todo el espacio: las cejas y ojos estaban tirados

como membrana misma, **que los hacia extremadamente espantosos**. Tenía asimismo las orejas circulares, confundidas las ternillas y el órgano del oído, en cuyo lugar se veía sustituida como una pequeña teta. Finalmente venia con los dos sexos: el viril situado debaxo del cordón umbilical, y casi confundiendo con él, el otro en su sitio **natural** (MP, 1791: f. 7-8, las negritas son mías).

Si bien en los bordes del discurso se aprecia una detenida explicación descriptiva de un cuerpo desde el plano científico-médico, no deja de ser sospechosa la inserción de elementos retóricos como la metáfora y la hipérbole para explicar la conformación ‘monstruosa’ del sujeto observado. En su análisis desde una perspectiva de la raza, Velázquez Castro también encuentra, por ejemplo, que la introducción de la palabra “monstruo” en el título del artículo se aleja de los parámetros paradigmáticos del discurso científico (2005: 95)²⁶. Entonces, ¿de qué tipo de texto estamos hablando? Quisiera unir los términos anteriormente mencionados - *limpieza de sangre* y *habitus hispanizante*- con la perspectiva histórica que Nouzelles (2000) encuentra en el caso argentino. La estudiosa comprende que los procesos de modernización tuvieron desfases debido a nuestra contradictoria realidad; por ello, para mantener los márgenes de segregación y sometimiento racial, el discurso médico incluyó la idea de los lazos de parentesco y de sangre: a esto Nouzelles lo llama el nacionalismo étnico (2000: 19)²⁷. Esta política programada de discriminación racial se evidencia por medio de la información sobre el embarazo de la mujer esclava y cómo su hijo contrajo las mismas características fisiológicas

²⁶ “... el monstruo funda el espacio de lo no humano. El monstruo es ante todo una metáfora, señala (*monstrum* viene del latín *monstrare*, mostrar) algo que no es él; desde la Edad Media señala hacia Satanás” (Velázquez 2005: 95).

²⁷ “El nacionalismo étnico adoptó inevitablemente como propios los principios omniexplicativos del racismo y sus criterios estrictos de dominación visual. Una vez establecido este pacto interdiscursivo, la narración étnica de la nación se organizó de acuerdo con las convenciones de los relatos de parentesco y la lógica de los lazos de sangre” (Nouzelles 200: 19).

que ella: "¿Qué principio o causas internas deformantes concurrirán en la Naturaleza de esta Negra que el año pasado de 1787 dió a luz otro monstruo con dos prominencias disformes y duras; una baxo del ombligo, y otra en la espalda; y las orejas largas y agudas como las de un perro chusco?" (MP, 1791: f. 8).

En ese sentido, el nacionalismo étnico, a través de los lazos de parentesco, la *limpieza de la sangre* y el *habitus hispanizante*, se manifiestan en el texto por medio de las alegorías y los rastros metafóricos e hiperbólicos que se sugiere en la mujer-esclava. Pero su auscultamiento tampoco termina siendo parte de un empleo objetivo del procedimiento médico después de todo. Resulta importante mencionar el hermafroditismo de la mujer y cómo este componente potencializa las alteridades del sujeto esclavo-animal desde la mirada de las élites criollas. La actitud de vigilancia del narrador-médico-legista se aproxima a la labor policiaca cuando esgrime sobre sus órganos sexuales, tanto masculino como femenino. Como menciona el texto, el evidente hermafroditismo desfigura la interpretación binaria del narrador a propósito de los sexos. Ello, sin embargo, no limita su accionar por vencer a la ‘causa deformante concurrida por la Naturaleza’ de un cuerpo descontrolado a través de la razón protomédica.

Aquí se forma el punto clave del análisis: lo mórbido, declara Nouzelles, genera estigmas y su clave se encuentra en la historia del individuo y sus antecedentes familiares (2000: 40). Los deseos de imaginar una idea de nación curada de los males del pasado son transfigurados en una estrategia discursiva protomédica de *limpieza de la sangre* en el *Mercurio Peruano*; asimismo, la eugenesia permitirá a la comunidad nacional mantenerse libre de razas primitivas con excesos pasionales e irracionales –y eso incluye a los ‘sexos alterizados’- (2000: 40):

A través de una red compleja e intrincada de analogías, asociaciones e identificaciones, las mujeres, las razas primitivas, los homosexuales, los criminales, los pobres, y los locos fueron de un modo contruados como “razas biológicas aparte”, cuyas diferencias con respecto al hombre blanco, y sus mutuas similitudes, explicaban tautológicamente su colocación marginal dentro de la jerarquía social (Nouzelles 2000: 41).

Cuando el Perú ingresa a la época republicana, la figura de los ‘maricones’ seguía siendo parte de las evocaciones de la época virreinal que aún aparecían como una reproducción de masculinidades no ejemplares durante las guerras civiles (Henderson 2012: 6). Existían, por ello, algunos recuerdos de la sociedad a finales de la época borbónica que traían a mención la aparición de dichos personajes. En su tesis doctoral, Magally Henderson Allegre (2012) estudia a profundidad algunos casos particulares que envolvieron la trama de las disidencias masculinizantes en el imaginario de fines del siglo XVIII hasta mediados del XIX. En el trabajo de investigación de la historiadora, se logra demostrar que hubo una enorme visibilización de la homosexualidad masculina en la sociedad limeña, principalmente, durante los periodos anteriormente mencionados (2012: 17). Por esta razón, quisiera comentar dos textos satíricos de particular interés que tuvieron repercusión durante inicios de la república: *Lima por dentro y por fuera* (1797)²⁸ y *El paseo de Amancaes y prisión de los maricones* (1827).

El Poeta de las Adivinanzas, Esteban Terralla y Landa, publica, a finales del régimen virreinal, un libro satírico que critica a los ciudadanos de Lima desde la perspectiva de sus vicios y costumbres inmorales. *Lima por dentro y por fuera* se compone por dieciocho

²⁸ Mis comentarios sobre la famosa sátira de Esteban Terralla y Landa serán desarrollados sobre la base de su reedición parisina en 1854. Esta edición, editada también por Ignacio Merino, trae novedades como 91 láminas litográficas que no solo adornan, sino visualizan los temas mostrados en el manuscrito. Para más información de la edición parisina, léase las explicaciones paratextuales e intertextuales de Hough-Snee (2014).

composiciones (una introducción más diecisiete romances) y versos libres de rima asonante. De modo similar que en la *Divina comedia* de Dante Alighieri, el yo poético en *Lima...* se anuncia como una guía virgiliana que busca persuadir a su acompañante extranjero de los peligros y amenazas de la infernal y caótica ciudad limeña (Meehan y T. Cull 1984: 146). Desde el Romance siete, el narrador advierte de los peligros extremos que se avecinan (1854: 75). Pero a partir del Romance ocho, desde la figura de las mujeres limeñas embaucadoras²⁹, aparecen con prendas a la moda los llamados ‘maricones’ de la ciudad:

*Verás ciertos maricones,
Plaga del clima limeño,
Con voces afeminadas
Cotillas y barbiquejos*

*Verás que lavan, planchean,
Almidonan con esmero
Y estiran, cuando deberían
Estar estirados ellos*

*Verás el odio implacable,
Y sumo aborrecimiento,
Que tienen á las mujeres
Y ellas los están queriendo (Teralla y Landa 1854: 88-89).*

²⁹ El yo poético indica que las mujeres de Lima solo desean el patrimonio del extranjero. Después de obtenerlo por medio de favores sexuales, se refugian en el nido familiar para expulsarlos de sus hogares. Teralla alegoriza a la familia criolla limeña con la imagen de una manada. Para el satírico español, el concepto de barbarie es llevado al extremo: “Mas ¡qué mucho que te muerdan / siendo irracionales ellos / Cuando ven que te han mordido / Toda la plata sus dueños!” (1854: 81).

La voz poética justifica la plaga bíblica de los ‘maricones’ debido al espacio tropical de Lima. Como ya se evidenció antes, esta teoría tiene claras referencias al concepto de la *feminización de los trópicos* incluida por Cañizares (1991)³⁰. Sin embargo, lo atrayente de las descripciones satíricas por el locutor Simón Ayarque radica en la carga altamente feminizada de los personajes travestidos y sus acciones transgresoras al ambiente *per se* enrarecido de la ciudad. ¿Encontramos una representación distópica de la ciudad? Más allá de entrar al debate político de los espacios y lugares públicos, en la Sodoma y Gomorra latinoamericana representada por Teralla y Landa sí se confirma un triunfo del mal en términos cristianos. Resulta paradójico que en una ciudad construida sobre la base de los pilares eclesiásticos sea el principal núcleo de vicios inmorales y mundanos como el deseo y la lujuria. El reino del Diablo triunfa por todas las directrices de la ciudad porque este se encuentra en todas partes. Como menciona Gregory Claeys al respecto: “si el progreso de la religión acompaña al declive de la magia, los espacios malignos diferenciados del mundo mágico fueron reemplazados por la ubicuidad del mal del cristianismo” (2013: 157).

La retórica del vituperio en Teralla y Landa exige que el lector tenga una posición degradante de la ciudad (Medina 2015: 92), pues en esta Lima no existen espacios privados: todo es público. Los secretos son revelados, las inocencias de las mujeres se trasladan a iniciaciones sexuales, lo entendido por naturalidad se intensifica en artificios criminales, mientras que las líneas del progreso alcanzado caen por los barrancos de la decadencia moral.

³⁰ “El discurso de la feminización climática como lo señala el caso de Unanue fue atractivo para las élites porque les permitió justificar procesos de dominación interna. Las élites latinoamericanas usaron el tema de la humedad y feminización para explicarse de alguna manera el origen de las divisiones raciales y de clase en el interior de sus propias sociedades y para justificar el uso de la coerción extraeconómica de grupos subalternos” (Cañizares 1991: 28).

¿Qué pretende el discurso satírico evidenciar con estos cambios de *dentro* hacia *fuera*, a propósito del título del libro? Para una lectura en torno a los estudios de género, propongo la categoría del *armario* para comprender este fenómeno. En su libro *Epistemología del armario*, Eve Kosofsky nos explica que las libertades son abstracciones (1990: 100) y, como tales, no deben ser subestimadas desde la perspectiva exterior normativa. ¿Qué sucede cuando se devela un secreto en el medio de una sociedad incapaz de comprenderla? Bajo esa realidad, se puede releer el texto de Teralla y Landa como una intencionalidad enunciativa por controlar las estructuras de opresión homosexuales por medio de la denuncia de sus vicios y males. Los ‘maricones’, quienes viven su sentido de libertad, siguen siendo juzgados bajo una mirada paternalista y opresora. Se permite el actuar, pero se juzga a la misma vez. Por ello, *salir del armario* deviene un problema de contrarios entre el conocimiento/sexualidad que la sátira entiende a la perfección.

Salir del armario gay deviene, además, de un proceso de duelo que no suele ser comprendido a cabalidad debido al espacio cargado de significado que este compone (1990: 103). Para el discurso de Teralla y Landa, en ese sentido, Lima sería el gran armario opresivo donde los ‘maricones’ podrán manifestar sus emociones controladas y vigiladas por el espectáculo de la heterosexualidad. Lo medular en esta contradicción libertaria no radica en la salida en sí misma, sino en las porosidades que estas evidencian mediante los silencios dentro de las estructuras de opresión heterosexual: “En muchas relaciones, si no en la mayoría, el descubrirse es una cuestión de intuiciones o convicciones que cristalizan, pero que ya han estado al aire por mucho tiempo, habiendo establecido circuitos de poder a base del desdén silencioso, del chantaje silencioso, de glamorización silenciosa y de complejidad silenciosa” (Kosofsky 1990: 106)

Bajo la misma línea, *El paseo de Amancaes y prisión de los maricones* (1827) recurre al discurso satírico para exponer la caricaturesca mirada de los maricones, pero esta vez envueltos en restricciones más punitivas debido a sus actitudes carnavalescas. El yo poético nuevamente recurre a la ubicuidad del mal cristiano, aunque con tintes mucho más dinámicos que en la versión de Teralla y Landa. El texto se inicia con una tregua entre un maricón y un sacristán a partir del sentimiento de culpa y el consecuente arrepentimiento de sus actos:

*La otra noche un maricon
En la puerta de un convento,
Hablabá muy afligido
Con un sacristán muy viejo:
Me paro a escuchar las voces
Que entre los dos tuvieron,
Y el uno le dice:
Si señor, ya estoy resuelto,
Por que pienso arrepentirme
En este mes sin remedio³¹*

El maricón desea alejarse del mundano pecado, mientras que el sacristán le pide que, antes de recluirse y olvidarse de toda lujuria, festeje con sus demás compañeros por la enhorabuena:

³¹ El manuscrito, de muy difícil acceso, fue citado del artículo de Oscar Pamo (2013: 28-29).

*No me parece que yerras
Dice el padre, en tu proyecto,
Convida a tus camaradas,
Que después lo pasaremos
Tan divertidos y alegres,
Los dos en el convento,
Que tú nada extrañarás
De lo que pasa en el pueblo.*

El sacristán, entre vaivenes, acepta salir con el maricón a buscar a sus compañeros. Cuando todos los maricones se congregan, la narración se detiene para describir cada uno de los comportamientos de sus asistentes:

*Habían [sic] mil maricones
tan grandasos y tan feos
Que la tienda parecía
Un retrato del infierno.
Uno estaba con pollera
Muy adornado y compuesto
[...]
Otro estaba entristecido
Manifestando sus celos,
Y diciendo a todo mundo
Me ha dejado mi cortejo.
Mas allá paseando estaba
Un mulato salamero,*

*Con su saya y su manto
Y su andadito muy bueno.*

La fiesta de los maricones afirma comportamientos y deseos de personajes travestidos similares a los comunes heterosexuales. En este mundo, los maricones también tienen desilusiones y diferencias entre ellos mismos, pero no dejan de derrochar coqueterías hacia los hombres. Esa irrealidad de intentar ser mujer alcanza sus límites cuando disputan con las sus dotes para el enamoramiento con las heterosexuales:

*Pasa en esto una mosita
Muy tiesa con su cortejo,
Y comienza un maricon
A llenarla de improperios.
Mas ella sin hacer caso
Sigue su camino; pero
El maricon insolente
Dice á los demás muy sério,
Miren à esta indecentona,
Yo la vi enterrando muertos
A ño Juan el carpintero
Otra pasa apresurada,
Y dice ¡ay que embeleco!
[...]
Otro maricon que estaba
Callado todo ese tiempo,
Dice azorado ¿ves niña*

Aquella que va corriendo?
Pues esa vino a quitarme
A don Lucas... mas no quiero
Proseguir porque dirán
Que también soy majadero

Si pensamos en traer a colación la imagen desdeñosa de los personajes travestidos, podemos afirmar que sus corporalidades solo evocan el huidizo e inalcanzable sentido de asemejarse a la imagen de una mujer heterosexual. Severo Sarduy indica que “el travesti llega a modificarse (...) pueden pintarse a sí mismos (...) convertir la emanación del color, los aturdidos arabescos” (1982:15), pero que su apariencia es un “saber que simula (...) habrá que ir hasta ese espacio en que el saber no está en función binaria (...) el cuerpo condicionado, sosegado, lo reciba más que lo conquista, sin depuración de un exterior” (1982: 19).

Los maricones prosiguen en bailes y jaranas, pero la tolerancia y el arrepentimiento dura muy poco para el devaneo del sacristán. Este personaje cristiano, cansado del escándalo travesti, impulsa un sermón lleno de diatribas y solicitudes no antes exigidas hacia sus pecadores:

Agarra un palo y un cuero
Y les dice; picarones
Indecentes maricones
Hasta cuando de esa suerte
Quereis estar; si la muerte
Por vosotros viniera ahora

Con su cuchilla traidora
No iríais a los infiernos
Con máscaras y con cuernos?
[...]
Dejad la mariconada
Venid a la frijolada
De mi bendito convento.
[...]
Los perros mariconasos
En su cruel prisión siguieron:
Y en cuanto se les fue el fraile
Comienza el llanto de nuevo.

Los travestis son los personajes perversos en la historia. Ellos necesitan de las indulgencias para seguir sobreviviendo y, así, bailar sin impedimentos del escrutinio eclesiástico. En *Historia de la sexualidad*, Foucault explica que la indulgencia funcionó como un sistema de represión que recaía en las sexualidades periféricas (1991: 51). Una de las primeras prohibiciones se resalta en torno a la sodomía como un acto abyecto y económicamente útil para montar una sexualidad políticamente conservadora (1991: 49). Por ese motivo, el sacristán se “arrepiente” de dejar de gozar como los maricones e intenta persuadirlos para que se aparten de los mundanos vicios. Lo interesante del relato parte de la aparición sin aspavientos de esas sexualidades periféricas y su diálogo con las dos grandes instancias de control del artefacto jurídico y moral: la policía, por medio de la cárcel, y la Iglesia, venial y prohibitiva. Pilar García Jordan (1984) reflexiona sobre las conexiones entre el aparato estatal y eclesiástico desde la colonia. La estudiosa menciona que después de la autoproclamada independencia, las

conexiones entre la Iglesia y la sociedad civil fueron disminuyendo hasta crisis comunicativa durante el gobierno de Ramón Castilla (1984: 54); no obstante, cuando la nación se encontraba en su fase de Protectorado, la cultura plebeya deseaba seguir con sus costumbres traídas desde épocas coloniales y, justamente, una de ellas es el carnaval. Rolando Rojas señala que, a mediados de 1822, el Estado, en confabulación con la Iglesia, reprimió drásticamente, tanto desde lo policial como lo ideológico, las políticas públicas del carnaval, las corridas de toros y demás (2017: 116-117). El resultado no fue el esperado ya que las fuerzas carnavalescas atraen no solamente a los movimientos que las apoyen, sino también a quienes las reprimen debido a la *desterritorialización* de las clases sociales. En el carnaval, la familia y todos sus habitantes cancelan los órdenes sociales y jerárquicos:

En el carnaval se elabora, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un nuevo modo de relaciones entre toda la gente que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana. El comportamiento, el gesto y la palabra del hombre se liberan del poder de toda situación jerárquica (estamento, rango, edad, fortuna) que los suele determinar totalmente de una vida normal, volviéndose excéntricos e importunos desde el punto de vista habitual (Bajtín, 2004: 179-180).

3. Fisiognomía de las comunidades

La ciudad también puede ser un cuadro de costumbres. Desde el aparato de la colonia, su diseño se elaboró de una manera distinta. Alberto Flores Galindo equivale al diseño cartográfico de la ciudad limeña según sea equiparable a un cuerpo humano (1997: 14): la cabeza se utilizaba para pensar política y económicamente (ciudad letrada), y los pies servían para caminar (indios, negros y maricones). Bajo esa línea, el proyecto costumbrista, en su segunda etapa, fija e incorpora los preceptos de la Ilustración a través del diseño de esta

sociedad segmentada por divisiones de castas. En el origen de las comunidades, se parte del miedo de sus ciudadanos por aquello desconocido y que, intrínsecamente, forma parte de sus genealogías morales³². La dialéctica del miedo a lo extraño y anómalo es la base con que las comunidades se forman y se identifican en tanto se diferencian a ello. Roberto Espósito escarba sobre el concepto de la comunidad de las naciones y ubica que ese conocimiento no solo se comunica con lo que nosotros llamamos *res pública* o cosa común, sino que también es posible pensar en otros términos a partir de lo impropio o lo que no caracteriza lo común (1998: 31). El acto jurídico -base fundamental de la soberanía de los ciudadanos-, siguiendo a Walter Benjamin, nace desde la violencia del derecho; entonces, quien funda la comunidad humana es el Caín sedentario, en otras palabras, “el ejecutor de la violencia” (1998: 38). Bajo ese derrotero, ¿cómo aplacar el derramamiento de sangre que forjan los lugares comunes en nuestra sociedad? Si la violencia parte desde nuestra génesis, ¿qué nos sujeta hacia el razonamiento y el amor común al prójimo como bases fundacionales de la sociedad occidental?, ¿cómo nos trasladamos del estado del miedo al miedo del Estado? (1998: 67) Sobre la marcha de los saberes aprendidos por la historia, Espósito propone el término *immunitas* para que el Estado no tenga que eliminar nuestro miedo, sino tan solo controlarlo (1998: 61). Desde esta argumentación preliminar, dialogaré sobre nuestra herida y cómo las curas paliativas conllevan a la tragedia de nuestra modernidad. Pensar en esos términos -Estado-nación, comunidad e inmunidad- me permitirán, asimismo, reflexionar sobre las representaciones de los sujetos que tienen jurisdicción –lo viril y hegemónico-, mientras que los otros, los *lobos*, sacrifican sus vidas, pues no valen la pena ser juzgadas.

³² El concepto de “comunidad” proviene de la declinación romana *comunnis*. Esta acepción, inmediatamente, adquiere un significado que le brinda prioridad al otro por sobre el individualismo (Espósito 1998: 25). Espósito pretende explicar que la comunidad no puede pensarse como una corporación o una fusión de sujetos en pos de un resultado en particular.

El discurso racionalizador de la modernidad ilustrada ha creado un enorme aparato de inmunización (*immunitas*) para la soberanía y segregación de sus ciudadanos (*communitas*). Desde esa perspectiva, imaginar una cultura nacional del siglo XIX desde los cuadros de costumbres no solo consiste en cartografiar los espacios de producción, sino también las relaciones en que sus personajes-ciudadanos adoptan sobre los objetos diseñados dentro y fuera de sus espacios sociales (Lefebvre 2013: 134)³³.

Bajo esa mirada, Deborah Poole (2000) focaliza su estudio en *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* (1866) de Manuel Atanasio Fuentes desde un análisis cultural-histórico. A continuación, resumiré los puntos más resaltantes de su trabajo académico.

En primer lugar, Poole parte de la intencionalidad comunicativa de Fuentes tras producir *Lima. Apuntes...* en respuesta a las crónicas extranjeras sobre la ciudad. El diseño que el Murciélago le brinda a la ciudad busca, de tal manera, desmitificar informaciones sesgadas de los extranjeros. Para Fuentes, la exotización de Lima era una brecha que se debía resolver dentro los espacios de la intelectualidad europea (2000:178). En segundo lugar, Fuentes también impugna el impresionismo extranjero sobre la revisión estadística de la ciudad (2000: 179). Su labor meticulosa sobre los habitantes, labores y quehaceres se involucran con los registros retóricos propios de la tarea estética del autor. Sin embargo, el balance de la obra también tiene sus defectos propios de la época. Cuando Fuentes imagina la sociedad criolla, él

³³ Los objetos, en el contexto de los espacios urbanos, no son simples “cosas” en sí mismas. Para Lefebvre, el hombre, a diferencia de la naturaleza creadora, “produce” objetos (2013: 127), es decir, utiliza el trabajo para transformar la obra en un producto. Por ese motivo, cuando un objeto humano productivo ocupa un espacio, se envuelve una máscara que (de)vela sus relaciones sociales. Muchas de estas caracterizaciones podrían ser orígenes de las relaciones de poder como, por ejemplo, una catedral: un objeto arquitectónico con afanes políticos (2013:131) o también una escena costumbrista.

recurre a mixturas poco complejas donde lo español yuxtapone la imagen exótica del indio, tal como se puede observar en la siguiente imagen:



Fig. 1: *Indios de la montaña* (1988)

El cuerpo imaginado de la ciudad para Fuentes tendrá que ser metaforizado mediante un campo de flores. De esta forma, el cartógrafo Fuentes configura la imagen o “fisiognomía de Lima” (Poole 2000: 188) como un cuerpo con distinciones raciales y factores de clase.

En tercer lugar, las jerarquías y posicionamientos de los limeños en el texto de Fuentes comprueban la faceta de homogeneizar los factores de raza y cultura en su imaginario de Estado-nación (Poole 2000: 192). Fuentes subdivide, tal cual pétalos, a los indios y mulatos; enseguida, construye los términos medios sin extremos ni matices hiperbólicos. Diseñando tales ciudadanos, el discurso y la agenda política de Fuentes abraza los proyectos de imaginación social y estética europeizante (2000: 199).

Por último, ¿cómo se puede interpretar las combinaciones simbólicas e imaginarias de

Fuentes en *Lima: Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres?* Poole acertadamente argumenta que la mirada del texto siempre tiene como expectativa al público lector europeo –aunque se le critique-, pues sus imágenes no solo complementan informaciones dichas en el texto. En todo caso, Fuentes refuerza los estereotipos de los sujetos subalternos como “externos” de la centralidad de las comunidades (2000: 197). Frente a las identidades occidentales que construyen sus imaginarios, la ciudad limeña de Fuentes pierde el rumbo y la mirada de sus sujetos habitantes. Por eso, como menciona Humbolt en el epígrafe de la investigación de Poole: “Lima está más lejos del Perú que Londres” (200: 177).

Pero en la *communitas*, Lima tenía un reverso que Fuentes, en *Lima. Apuntes históricos...* solo menciona como una advertencia frente a los ‘peligros’ que acechan³⁴. A mediados de 1840, Maximilien Radiguet, viajante y cronista francés, observa peculiaridades en la ciudad capital peruana detrás de esa “lindeza” característica de sus tapadas y otros personajes. De acuerdo con Henderson (2012) la “sociedad de los maricones” nació en contraposición a los grupos de encanto y poder femeninos pues ambos se ubicaban, debido a la disputa, en el medio de la plaza central de la ciudad:

Y sin embargo, ¿quién lo creyera? En esta tierra de la *Lindeza*, en medio de la esa adorable población de sílfides, se ha formado una sociedad para desafiar el poder de la mujer, para burlarse de sus encantos, para negar sus preciosas cualidades y atributos. Esa sociedad, cuyo origen se remonta casi a los tiempos fabulosos de la historia del Perú, lleva en Lima el nombre de «*los Maricones*» y ya existía con otro nombre en tiempos de los Incas, habiendo tomado una extensión

³⁴ Velázquez menciona el detalle de la información de Fuentes sobre las personas extrañas quienes podrían sorpresivamente usar la saya y el manto: “un pedacito de ojo negro y visible”, “...bajando la saya hasta donde bastara para que el pesado y grande pie, no traicionara el disfraz” (2019: 323).

tan inquietante, que muchos jefes, entre ellos Tupac Yupanqui y Lloque Yupanqui, tomaron las armas contra ellos y los persiguieron sobre diversos puntos del Imperio. Durante tres siglos, el Virreinato no fue más feliz en su lucha contra los Maricones. Fue, dada la irrupción de las ideas y costumbres europeas que, al comienzo de la emancipación, se rompe en cierto modo el velo que ocultaba a la nación los extravíos y los libertinajes de la sociedad tantas veces perseguida. En nuestros días, la extraña sociedad de Maricones, no está destruida, pero sí agonizante: hemos podido ver a menudo en la Plaza Mayor a sus últimos representantes³⁵.

“Androginopolis” fue llamada la ciudad donde los ‘maricones’ desafiaban el proyecto eugenésico y político de la modernidad³⁶. Conocido por todos los ciudadanos del centro de la ciudad, Ño Juan José Cabezudo era el ejemplo de los modos conservatorios de la vida que tenían los travestis criollos. Giuseppe Campuzano (2008) trae a colación la presencia de uno de los ‘maricones’ más famosos de la época republicana. El afroperuano y travesti Cabezudo, relata Ricardo Palma, tenía su puesto de vendimia ubicado en el centro de Lima donde preparada succulentas viandas para sus comensales. En muchas oportunidades, el próspero negocio de Ño Cabezudo lograba obtener una considerable suma de ganancias a partir de su talento en la cocina y su amable trato con las personas, pero tales ingresos eran despilfarrados por el ocio y los vicios del cosmopolitismo durante el verano en las casas de apuestas de Chorrillos. Ño Cabezudo fallece sin patrimonio alguno en 1860, etapa de la república donde el boom gastronómico empezaba a cobrar una nueva importancia (citado de Campuzano, 2008: 56-57).

³⁵ *Lima y la sociedad peruana* de Max Radiguet (1971) se encuentra crónicas sobre las costumbres de los limeños a inicios de la república. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lima-y-la-sociedad-peruana/html/ff391362-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_7 (04/21/20).

³⁶ Las referencias que se encontrarán en este apartado serán extraídas de la tesis de Magally Henderson Allegre (2012), *Androginopolis: Disident Masculinities and the Creation of Republican Perú (Lima 1790-1850)*.

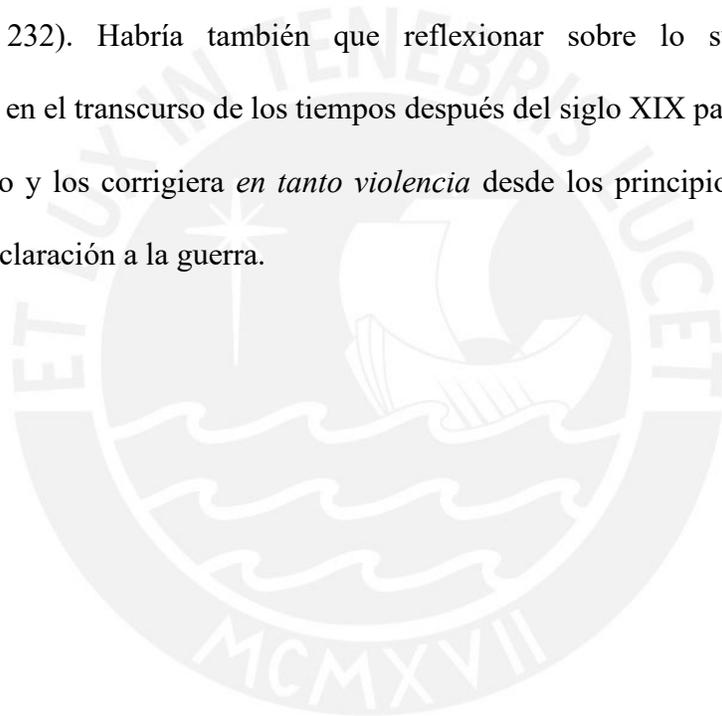
El vivandero Cabezudo fue pintado por Pancho Fierro en plena función laboral (fig. 2). El policromatismo que Fierro impregnaba en sus cuadros por medio de su técnica con las acuarelas también permite visualizar la presencia de sus comensales asiduos: agentes del orden, provincianas, curiosos transeúntes y tapadas.



Fig. 2 *Ño Juan José Cabezudo. (a.k.a.) El maricón* (1850). Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima Metropolitana.

Como menciona Henderson Allegre, los cargos y las dependencias de los ‘maricones’ no fueron dedicados exclusivamente a las labores culinarias (2012: 229). Las labores empleadas por las mujeres como ángeles del hogar fueron también efectuadas por los maricones, pero desde los espacios públicos. Además, indica Henderson, los actos considerados reprochables por las sociedades fueron suscritas en los anales de la casuística criminalística colonial. El caso de Francisco Pro (1803) y Francisco Morel (1797) comprueban que el travestismo era visto como una afrenta que debía ser pagada con la ignominia por la

autoridad; sin embargo, en el caso de Morel, los testigos aseguraban que sus cambios de vestimenta eran modos de comercio utilizados para obtener mayores ventas y ganancias (2012: 230). El juicio a Morel demuestra que las censuras en torno al sexo no eran consideradas como aprehensiones siempre y cuando no afecten directamente a sus involucrados. Las *confesiones de la carne* en Lima, más que una forma de repugnancia y vergüenza, eran vistas con suma curiosidad e interés. Alegre Henderson termina su valiosa investigación con la idea de pensar que esas formas de vida existieron y acarrearón respuestas tolerantes dentro de los espacios públicos (2012: 232). Habría también que reflexionar sobre lo sucedido histórica-genealógicamente en el transcurso de los tiempos después del siglo XIX para que la *immunitas* limitara su espacio y los corrigiera *en tanto violencia* desde los principios de la ciudadanía como forma de declaración a la guerra.



**CAPÍTULO II: (EX)CENTRICISMO EN MANUEL
ATANASIO FUENTES Y EL DISCURSO SATÍRICO EN LA
*BROMA (1877-1878)***

En el siguiente capítulo, presentaré una aproximación a la figura del autor Manuel Atanasio Fuentes desde los discursos “anormalizados”, narrativas donde se *pone en juego* su propia ausencia. Para ello, me valdré de la teoría propuesta por Eleonora Cróquer (2012) en torno al concepto del *caso del autor* en el concierto y producción de los artistas/productores considerados como excéntricos. Con el amplio soporte material que fundamenta la biografía de Fuentes, exploraré ciertos pasajes textuales donde el autor expresa esas pulsiones que atraviesan su agitada vida política y creativa hasta sus últimos años. Me centraré en algunos cuadros costumbristas y panfletos publicados en *Aletazos del Murciélagu* (1866) como en otros textos jurídicos y estadísticos del autor, así como en imágenes que se salen del recuadro discursivo decimonónico y desafía la fábula de lo biográfico. Finalmente, desde la escena nacional costumbrista a fines del siglo XIX, exploraré el papel satírico del semanario *La Broma* (1878) a partir del acercamiento del sujeto inglés.

1. La vida (ex)céntrica de Manuel Atanasio Fuentes (1820-1889)

Frente a las disputas contemporáneas por la ‘muerte del autor’ (Barthes, 1968) en la

escritura literaria, Michel Foucault (1987) busca recuperar la noción de la regularidad en los límites de la obra-autor desde una visión ética en lo productivo-artístico. Para el estructuralista francés, existe un denominador común en los límites del arte llamado *función-autor*. Este significado permite analizar a la obra en su estructura, en su arquitectura y en el juego constante de sus relaciones internas con el autor (1987: 6). Distinto al *nombre propio* que carece de significación (1987: 7), la función-autor es la propuesta que Foucault resalta para atribuirle una perspectiva más compleja y rica a la mirada del discurso. ¿Es posible reflexionar sobre lo ‘biográfico’, entendido también como un discurso, desde la figura de la *función-autor*?, Como se mencionó, Foucault propone este nuevo concepto para contrarrestar y caracterizar un discurso entrampado por los límites de la obra-arte: “La función autor está ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real” (1987: 10).

Surge, sin embargo, otra incógnita: si la figura de la *función-autor* se ubica en un estadio liminar entre el discurso y su modo de ser particular (1987: 8), ¿cómo comprender los discursos especularizados por la productividad local?, ¿se puede llamar “obra” a un manuscrito jurídico guardado en el archivo durante décadas?, ¿podemos catalogar los tratados médicos como obra, aunque ya no formen más de los *paradigmas*, en términos kuhnianos?, ¿qué hacer con los discursos no “mercadeados” por el canon local y literario?

Eleonora Cróquer (2002) nos acerca a este entrampado tema del autor para teorizar no solo desde la mirada media y mitificada del autor-personaje visto en la mayoría de discursos crítico-

historiográficos. La autora propone una vía novedosa que destituya la función imaginaria que se procede al momento de “narrar” la vida y obra del sujeto productivo y cultural llamado autor. Ella piensa en una puesta en escena extrema en donde la vida del autor forma parte del discurso creativo. ¿Qué sucede con esas imágenes performativas de sífilicos que producen versos en torno a la sífilis, de los extranjeros que pierden su habla extranjera o, en suma, los “hinchidos de goce, cuya *vida es obra* (y viceversa)”? (2002: 93). Bajo esa lógica, pienso en la figura (ex)céntrica de Manuel Atanasio Fuentes (1820-1889): costumbrista, político camaleónico, director revolucionario, satírico vigilante, médico itinerante, jurista, consulto, constitucionalista, bromista, estadista, arquitecto, cartógrafo y, sobre todo, Murciélagos.

Durante finales del siglo XIX, los intelectuales latinoamericanos se atribuyeron no solamente la posición de escribir producciones estilísticas. Muchos de ellos vivieron avatares desenfrenados que traspasan la función cultural reconocida por Foucault. ¿Cómo estas vidas producen placeres, goces y, finalmente, textualidad discursiva? Atanasio Fuentes cumple con la iniciativa de ser un autor anormal (Foucault, 2008) y original a la vez. Su obra y vida constituyen vías de acceso hacia la Autoridad y el desacato. Es, en tal sentido, un autor productivo desde el punto de vista del capital, como también un (A)utor, concepto que Cróquer se vale a partir del sujeto barrado lacaniano (2012: 93). En otras palabras, la obra-producción-arte de Fuentes se desplaza por los imaginarios simbólicos de lo clasificable -documentaciones jurídicas, estadísticas- como en sus autorías inclasificables –pinturas, divagaciones políticas, bromas y, claro, tradiciones desconocidas como *Lorenzita*-.

La vida del escritor, jurista, higienista, traductor, crítico literario, estadista y médico limeño ha sido documentada por diversos autores (Toro Montalvo, 1995, Gargurevich, 1999). Sin embargo, una de las versiones más completas, como también edulcoradas y fabuladas de

la biografía del Murciélago, la brinda Luis Fabio Xammar (1945) quien explora a modo temporal-lineal sus avatares desde un enfoque idealizado y sostenidamente uniformizado a los patrones del individualismo romántico. Xammar elogia las cualidades ejemplares de Fuentes y las coloca desde una altura idealista similar a los cuadros románticos alemanes que se suman a las montañas empinadas para observar las panorámica imágenes del infinito espacio de lo desconocido (Bazán 2018). En ese pedestal, resulta imposible discernir cuál es el fin concreto del autor y hasta dónde cabe la figura egocéntrica del crítico biógrafo.

Pero el Murciélago es un vaivén de emociones que, en muchas oportunidades, resultan siendo contradictorias. El autor-personaje siempre encuentra propicio los momentos para detentar contra el poder que no le satisface (Portillo 2014: 65). Por ejemplo, su enfrentamiento contra el régimen de Ramón Castilla provoca que, en pleno exilio, se publique un texto satírico suyo titulado *Biografía del Exmo. e Ilustre señor Ramón Castilla, Libertador del Perú* (1856). Aquí, Fuentes usa su retórica del vilipendio para menospreciar las labores ejercidas por el presidente Castilla durante su etapa juvenil y critica sin diatribas su ejercicio del poder. Véase el caso en que Fuentes asegura que Castilla se dedicaba a cocinar chancaca o las marcadas estrategias demagógicas que contradecían sus mismos principios:

Empieza aquí la vida militar del exchancaquero: sus principios patriotas y liberales, sus instintos democráticos, su amor a la igualdad política no se habían desarrollado todavía. Ese hombre, para quien el Perú es su patrimonio, ese que convertido en apóstol de las libertades públicas, ha predicado los dogmas de la más torpe demagogia, empezó a formar su hoja de servicios tomando parte con los enemigos de la independencia americana. (...) Castilla combatía entonces su propia causa; sostuvo a aquellos bajo cuyo gobierno no hubiera jamás llegado, ni en sueños, a la altura a lo que han elevado una serie de acontecimientos que no han estado ni podido estar bajo el dominio de las humanas previsiones (Fuentes 1856: 7-8).

En ese mismo libro, Fuentes embate contra la portentosa imagen masculinizada de Castilla y la retrotrae hacia sus debilidades personales. Además, el alter-ego Murciélagos, consciente que su estilo paródico desestabilizará la imagen del presidente, se incluye como espacio protagónico del personaje. En la siguiente figura (fig. 3), se observa cómo la caricatura de Castilla se quita una de sus botas con espuelas para, con el talón, intentar exterminar a los murciélagos que rodean su figura y no permiten que su protagonismo valga la pena ser construido.



Fig. 3 *Los murciélagos y el hombre*. (1856)

El gobierno castillista fue considerado, dentro la etapa republicana, como el espacio de la gran Unidad Nacional. La abolición de las instituciones coloniales y el auge de la exportación

guanera fueron contrapuntos que mantuvieron una estabilidad financiera y política durante los doce años de administración (Basadre 1961). Francesca Denegri comenta que, desde el punto de vista de los campos intelectuales, el gobierno de Castilla se convirtió en el principal promotor del movimiento romántico peruano con Ricardo Palma en su liderazgo (2018: 49). No resulta sorprendente, indica Denegri, que durante el periodo del “contrato cultural” con los bohemios sentimentales, la tendencia satírica fuera dejada a un lado desde la perspectiva del canon literario nacional (2018: 51). Esa huida hacia los espacios íntimos en la escena nacional demuestra también los desplazamientos hacia emotividades lacrimógenas que evidencian una disposición por los prototipos masculinizados y las tendencias a apreciar identidades sexuales precisas. Para el caso satírico, la premisa principal de Fuentes fue acometer contra las verborreas presencias de ese espacio cultural subvencionado por el poder estatal. Se puede observar, entonces, cómo sus intenciones pretendían socavar la mirada prosista de la interioridad masculina:

¡Primer vate del Perú!

¡Oh! Cantor azas divino!

Jamás he visto un pollino

Que rebuzne como tú. (Fuentes, 1866: 90)

El cuarteto en mención aparece publicado en el mes de abril de 1855: etapa transitoria entre el gobierno de José Rufino Echenique y la segunda dirección de Ramón Castilla (esta inicia el 25 de marzo del mismo año). El apoyo a las fuerzas de Manuel Ignacio Vivanco por parte de Atanasio Fuentes también puede expresarse, desde el enfoque cultural, por el desprecio a las formas estéticas que el castillismo patrocinaba. Su Murciélagos contraatacaba desde los

aires con mordidas directas hacia la yugular de los cantores románticos que no recitan, sino rebuznan.

Más adelante, las retóricas satíricas de Fuentes demuestran una desconfianza por los sistemas democráticos, sobre todo por el aparataje electoral. El Murciélago, desde su (A)utoría, especula, “mira de lo que (no) sabe” (Cróquer, 2012: 93), por eso, arroja sus afectos hacia lo desconocido con ideas preconcebidas:

¿Qué quieres hombre?

Botá, mi amito

¿Cómo te llamas?

Pludencio, señó

¡Prudencio de qué!

Pludencio no má

Hombre, no puedes votar hoy, ¿ayer no viniste también?

Si mi amo, ayé yo vino, y hoy tamié, po que un señó me dijo: Pludencio, anda votá; anda uté; toma uté eso dó peso.

Pues señor, no se vota más de una vez; váyase usted.

Entónces, saca uté mi amito lo papelito de ayé; ete etá mejo, aquí ta seño Puetilla; ño Luca no dio á mi ayé sino un peso; seño Puetilla paga dó, yo dá su peso á ño Luca, siempre quera uno pa yo. (Fuentes, 1866:103).

Resulta evidente que sus ideas políticas derivan de lo normativo hacia lo no normativo. Sin embargo, existe un proceso neurótico constante en su productividad que postula hacia un devaneo de la Autoridad como sentido de Verdad. En el prólogo de la *Guía de domicilio de Lima* (1863), un documento recopilatorio encargado de convalidar datos de las calles, avenidas,

ciudadanos y ocupaciones laborales, Fuentes batalla contra sí mismo por proliferar un enunciado límpido sin ningún tipo de magulladuras e imprecisiones informativas. Sin embargo, su Yo es saboteado por el (A)utor mismo. Del Fuentes que se conoce dentro del ambiente intelectual, es decir, el “constructor social de la realidad del limeño”, según Gootenberg (citado en Poole, 2000: 187), surge la especulación que opera hacia otra dirección: “Si el público se sirve acoger esta obra con la misma bondad que otros trabajos míos, adoptaré en lo sucesivo todo género de precauciones necesarias para que la Guía en los años siguientes llegue á alcanzar la más completa exactitud” (Guía de domicilio de Lima, Fuentes, 1863:).

Como se verifica, la denominada “vida y obra” de Atanasio Fuentes es una producción compleja de rastrear debido a la ambivalente posición política y sus pulsiones por ingresar y salirse de su propio discurso. Esos últimos gestos no solo pertenecen al significante del nombre del autor Manuel Atanasio Fuentes, sino que se subjetiviza por todas sus documentaciones como una huella que pretende radicalizarse a pesar de su ausencia.

2. *La Broma* (1877-1878): semanario satírico y burlón del siglo XIX

La Broma es un semanario satírico cuya primera publicación apareció el 15 de octubre de 1877. Luego de medio año, el semanario cerró sus impresiones el 28 de abril de 1878. Su fundador y coeditor fue el español Eloy P. Buxó³⁷. Entre sus principales colaboradores, se encuentran Ricardo Palma, Julio Lucas Jaimes, Manuel A. de la Lama, Acisclo Villarán y Manuel Atanasio Fuentes. Desde el punto de gráfico, el semanario posee una cabecera donde

³⁷ Eloy Perrillán Buxó fue un satírico español (Valladolid) que participó activamente en los medios de prensa de Bolivia y Perú, como también en España. Para más información sobre el tránsito del periodista en La Paz y la fundación del *El Ferrocarril*, véase el artículo de Kurmi Soto (2017).

se coloca el logotipo de fuente tamaño grande y en negritas. Debajo del título, se ubica en un marco rectangular los datos referentes al año (izquierda) y número (derecha) de la publicación. Dentro de ese mismo espacio, se evidencian dos notas que aparecerán siempre como subtítulos o recordatorios al lector. Desde la zona izquierda, se muestra un cuarteto de rima asonante que apunta lo siguiente:

Periódico satírico y mordiente;

Saeta para sabios y estadistas;

Mordascón para malos publicistas

Terror y espanto para mala gente (La Broma, 15 de octubre de 1877).

Desde el lado derecho superior, el segundo cuarteto recurre al símil de lo foráneo, en exclusiva, los hábitos ingleses:

Publicación que sale de la imprenta

Con mas puntualidad que los ingleses,

En los medios y fines de los meses

Es decir, en los 15 y en los 30 (La Broma, 1877, 15 de octubre de 1877).

Las publicaciones de *La Broma* se pensaron como una publicación quincenal; sin embargo, debido a la demanda de sus lectores, se declararon de divulgación semanal. Su función principal fue el humor y burla como un estímulo de entretenimiento en sus lectores. Por ese motivo, sus participantes se declaran partidarios de la causa por motivar las mofas mediante el relato de historias satíricas. Eloy Buxó indica lo siguiente:

Suscríbese á La Broma y aquel día

Partidario será con gran contento

Del más dulce y mejor medicamento

De la Bromopatopia (La Broma, 1877: 15 de octubre de 1877).

Ante el proceso álgido de inestabilidad política, ¿en qué consistió el papel del medio de prensa escrito satírico *La Broma*? Hodgart menciona que la sátira es un modo eficaz para criticar desde una escritura mordaz (citado de Portillo, 2014: 39). Las temáticas recurrentes del semanario rondan por describir a personajes considerados ajenos a los afanes de la civilización. Los delincuentes morales se inscriben en la lista de personajes criticados por el semanario: el adulterio, el alcoholismo, la violación y otros crímenes o vicios son temáticas recurrentes en los panfletos escritos en cuartetos, tradiciones, estrofas largas o “actas de sesiones”. Estos últimos se entienden como manifiestos en los cuales los colaboradores del semanario participan mediante sus puntos de vistas u opiniones sobre el acontecer político-social. Por ejemplo, en la primera sesión, publicada el 15 de octubre de 1877 y bajo la firma de Eloy Buxó, los “bromistas” se declaran competentes para llevar a cabo la empresa de festejar las disonantes contradicciones morales propias de su sociedad. Los “seis caballeros”, a decir, los colaboradores de *La Broma*, se reúnen para estipular sus primeros acuerdos. Sin embargo, surge una presencia extranjera: *Mister Falb*, un navegante inglés se aproxima a sus haberes para interponer una buena nueva que consiste en forjar una nueva civilización. Su misión evangélica de repoblar la ciudad no preocupa a los bromistas; más bien ellos responden con diatribas y burlas ante lo otro extranjero.

La crítica que plasma el semanario ante la amenaza inglesa se enlaza con los acontecimientos históricos desde principios de 1860 hasta antes de la guerra del Pacífico. El

imaginario peruano mantenía una perspectiva no auspiciosa sobre el sujeto inglés debido a la perspectiva mercantilista que supuestamente poseía. Alfonso Quiroz menciona los hechos ocurridos durante el contrato del guano a cargo de la empresa inglesa Antony Gibbs & Sons (1860-1862) con los consignatarios peruanos. Luego de ocurrido el convenio lleno de ambigüedades y conflictos de intereses, compañías británicas como Thompson, Bonar y Co. y Thomas Lachambre & Co., durante el gobierno civilista, realizan préstamos al Estado peruano con altas tasas de devolución financiera (2013: 200-202). Por ello, la crítica satírica no se queda atrás ante los hechos ocurridos. Atanasio Fuentes dirige su pluma hacia el sustrato fertilizador motivo de rencillas políticas y económicas: “¿Qué cosa es el *guano*? Al oír esta pregunta no puede uno ménos que decir ¡Ay! El *guano es guano*. Es una sustancia amarilla que empuerca las manos y que se convierte en otra mas amarilla que empuerca el bolsillo” (Fuentes 1866: 155).

En ese sentido, puedo asegurar que la finalidad de *La Broma* consistía en ofrecer una crítica hacia personalidades u otredades capaces de desestabilizar los cimientos de la nación. Como caso paralelo, Génesis Portillo estudia la prensa político-satírica del siglo XIX desde el caso *La Tunda*, un semanario que buscaba atacar al presidente Andrés Avelino Cáceres a partir de la retórica del insulto. Portillo señala que la estrategia del semanario buscaba “pegar” el miedo de la administración cacerista hacia sus lectores (2019: 64). Bajo una táctica menos agresiva que la etapa posbélica, *La Broma* se sirve del atributo satírico-político para arremeter contra personalidades sociales como los ingleses.

Ha salido “La Verdad”

Y su aparición me admira.

(Hablo con sinceridad)

Por que no he visto á mi edad

Verdad con tanta mentira. (La Broma 1878)



CAPÍTULO III: TEMPORALIDAD Y AFECTOS *QUEER* EN *LORENZITA* (1878) DE MANUEL ATANASIO FUENTES

En el siguiente capítulo, analizaré el texto de Manuel Atanasio Fuentes titulado *Lorenzita* (1878) y publicado en el semanario satírico *La Broma* (13 de abril de 1878). Para los fines hermenéuticos de mi análisis, utilizaré la teoría de los estudios culturales y de género. En tal sentido que mi diégesis partirá del concepto *temporalidad* propuesta por Mayra Bottaro (2013) y la política de los afectos o emociones teorizado por Sara Ahmed (2014). Asimismo, estudiaré los contactos históricos y genealógicos con la presencia temporal *queer* del personaje y cómo el concepto del Estado-nación adquiere nuevas comunicaciones frente a lo *inmunizado*, a decir de Espósito (1998).

1. Temporalidad y afectos *queer* en *Lorenzita* de Manuel Atanasio Fuentes

Lorenzita es un cuadro de costumbres³⁸ escrito en prosa y publicado en el semanario

³⁸ El concepto de los cuadros de costumbres se forja a partir de la imagen de una nación imaginada. Watson (2006) menciona la tesis de Natalia Majluf (2001) como punto de partida para elaborar un análisis sobre los relatos de Manuel Ascencio Segura y las acuarelas de Pancho Fierro desde la concepción del costumbrismo. Sobre ideas claves para entender el derrotero costumbrista, Majluf asegura que el cuadro de costumbres (sea pintura o literatura) no solo proponía una idea imaginaria de la nación, sino también una propuesta de inventar un país bajo sus propios matices (citado en Watson 2001: 44). Desde esta mirada, pienso a *Lorenzita* como un relato de lámina costumbrista que retrata espacios populares como también imágenes que buscan interiorizar las identidades nacionales.

limeño *La Broma*. Este texto se construye desde el tipo la narración heterodiegética. Su narratividad es lineal y su personaje principal, *Lorenzita*, se agrupa de acuerdo con las características de verosimilitud afines al género de un cuadro de costumbres.

El personaje quien lleva por alias “Lorenzita”, para broma de sus compañeros, aparece enmarcado dentro de la pedagogía ilustrada como un curioso caso extraño o anómalo debido a su corporalidad y apariencia afeminada. Esta historia es explicada por una voz omnisciente quien relata los avatares del personaje desde su adolescencia hasta su asesinato. Su voz narrativa se adecúa a una versión similar a lo prescriptivo-médico, pero con ciertas intervenciones en los hechos narrados de la historia. Asimismo, el cronotopo del cuadro de costumbres de Fuentes se introduce al lector mediante una referencia histórica contextualizada a principios de la fundación de la república. Los espacios representados en *Lorenzita* transitan por la ciudad, pero las instituciones son los ejes que movilizan al personaje principal. Por ello, solo observamos los objetos que rodean al *Lorenzita*, mas no una representación cartográfica de la ciudad limeña. El recurso retórico de Fuentes en *Lorenzita*, característico de su técnica tradicional costumbrista, se funda en el contraste y la antítesis (Watson 1976: 193).

Como mencionamos anteriormente, el texto ha sido enmarcado por el interés del narrador por escudriñar a un sujeto anómalo, extraño y anormal para un discurso médico que está por llegar. Sin embargo, nuestra tesis consiste en demostrar que detrás de esa narratividad proto-prescriptiva, aparecen rasgos de los afectos o emociones derivadas hacia la orientación *queer* como la vergüenza, la repugnancia, el odio y, finalmente, la melancolía.

El desplazamiento del sujeto *queer* *Lorenzita* hacia un espacio “lineado” y, en cierta medida, a cargo de una *temporalidad* es uno de los ejes centrales para la constitución y el sentido del texto. Para esto, dialogamos con el término *temporalidad* según las investigaciones

de Mayra Bottaro (2013) en la producción decimonónica. La autora en mención argumenta que la *temporalidad* del siglo XIX, por medio de sus *tecnologías*, deriva en un momento llamado la *cultura de la periodicidad*³⁹, etapa propia en el tiempo en que produce el escritor costumbrista peruano⁴⁰. Bottaro resume el proceso de la siguiente manera:

[...] al conjunto de modos de vida, costumbres, epistemologías y desarrollos de una sociedad que se organizan sobre la lógica de periodicidad. Surge como consecuencia de la confluencia de varios fenómenos: la mecanización de la imprenta, mejoras de fabricación del papel y la tinta, la expansión del sistema de caminos de comunicación y la mejora de los servicios postales, quizás todas las empresas capitalistas. Puede caracterizarse como una cultura regida por la regularidad, la uniformidad, la serialización, la tendencia a la exactitud, la necesidad de fijar y homogeneizar tiempos y la confianza inusitada en la precisión de los horarios establecidos y en instrumentos de mediación temporal específicos y, sobre todo, particularmente definida por la subjetividad habituada a operar en dinámica del período, la duración, la espera (2013: vi).

Tal como se ha expresado, *la cultura de la periodicidad* requiere de la imperiosa necesidad del encuentro con los ciudadanos con sus tecnologías del saber para fijar patrones lógicos de entendimiento. Por ese motivo, la *temporalidad*, entendida dentro de una cultura de periodicidad decimonónica, contribuye, como detalla Jorge Cornejo Polar, a la construcción de correlatos literarios que desarrollen los patrones conductuales de sus habitantes (2002: 20).

³⁹ Para explicar la tesis de Bottaro, apuntemos la diferencia entre el *tiempo* y la *temporalidad*. Por un lado, el tiempo es inexorable; es decir, es un transcurso que no podemos evitarlo. Por otro lado, la temporalidad es un rasgo básico de interpretación del mundo (2013: v). En nuestro caso, *Lorenzita* se encuentra ubicada en un marco interpretativo que deriva de miramientos masculinizados de la época: una cronopolítica del progreso.

⁴⁰ “El tiempo en que se mueve este tipo de escritor es el presente; el pasado no le interesa ni tampoco el futuro, salvo el inmediato, el que se configure cuando las costumbres hayan sido corregidas (si es el caso) de acuerdo con sus gustos y opiniones. De aquí que antes de pensar en el libro (cuya preparación, impresión, distribución y venta exigen un tiempo más o menos largo) el **impaciente costumbrista** que quiere ser leído de inmediato piense en el periódico” (Cornejo Polar 2001: 26 las negritas son mías).

Sin embargo, cabe preguntarse lo siguiente: ¿cómo los afectos o emociones hacia y sobre lo *queer* pueden ser ‘medibles’ con relación a los acontecimientos del relato si consideramos que la ‘línea’ lógica –*temporalidad de la cultura de la periodicidad*- deriva hacia una hegemonía patriarcal?, ¿pueden las emociones llevarnos hacia otras *temporalidades* menos cíclicas e iniciar sentimientos *queer*? Dichas preguntas buscarán ser respondidas en este último apartado a través de la descripción vital del personaje fronterizo Lorenzita.

Para fines estructurales del análisis textual, situaré tres momentos resaltantes en la vida de Lorenzita. Por ese motivo, resulta importante mencionar que los hechos narrativos también se relacionan con la *temporalidad* cíclica del hombre civilizado decimonónico⁴¹, solo que en Lorenzita su degradación responde como antinomias de esa modelización civilizatoria o cronopolítica del progreso. Por ese motivo, (de)graduaré los sucesos en tres instancias: (1) Instrucción, (2) (Im)productividad y (3) Residuos.

1.1. Instrucción

El personaje principal Lorenzita es visto como un sujeto inclasificable dentro de los límites de la representación espacio-lugar. Aun así, su dislocación resulta estimulante para el desarrollo de la historia debido a esa extraña situación con que los otros sujetos de la escena narrativa demandan una respuesta en común: ¿qué es aquello desconocido? De esta forma, se observa que la escuela es el primer espacio institucional donde Lorenzo encuentra serios impases en cuanto a la dificultad con el aprendizaje. Sobre esta primera referencia, se evidencia que las nominalizaciones de otros personajes y espacios referenciales poseen una carga de moralidad

⁴¹ ¿Cómo se piensa la temporalidad como un método crítico? Bottaro (2019) sostiene que los efectos de la temporalidad repercuten en los cuerpos de las mujeres desde el aspecto interno (biológico) y externo (social). Por consiguiente, cuando se entiende a la temporalidad como un efecto cíclico, se (re)produce y ata lo femenino al disciplinamiento del cuerpo, como, por ejemplo, la maternidad u otras facetas del hogar.

centrada según los mandatos hegemónicos. El uso de la alegoría es empleado a través del nombre del profesor encargado de enseñar lengua latín a un adolescente Lorenzo: “Don Justo Andrés del Carpio”⁴². ¿Existe en dicha referencialidad una connotación satírica en la semántica del nombre del personaje? La sintonía entre la alegoría y la moral se gesta desde una tradición más asentada en los textos romanos. Dicha retórica fue un antecedente que benefició al costumbrismo en la formación de una pedagogía de la moralidad no solo a través de las acciones de sus personajes, sino también en sus propios antropónimos. En el *Criticón* de Baltazar Gracián, por ejemplo, abundan personajes con antropónimos cuyos comportamientos morales sintonizan con los significantes que estos secundan (Iventosch 1961).

Trayendo aquella referencia a colación con *Lorenzita*, resulta interesante interpretar que Don Justo (representante de la justicia) sea el primer impartidor de conocimientos de un joven Lorenzo. La intervención del protagonista también afirma que la presencia de seres anómalos no es bienvenida en lugares donde el “conocimiento justo” se posiciona entre la moral y el *logos*. En ese sentido, las primeras líneas muestran el ingreso de Lorenzo a un ambiente regulado por saberes aplicativos para la justicia y la moral. Solo que, para sorpresa del ambiente heteronormativizado, el personaje *queer* no resulta ser quien ellos esperaron encontrarse: “En el año 1828 entró á estudiar gramática latina, á la clase del profesor D. Justo Andrés del Carpio, un niño de catorce á quince años de edad” (54).

En este fragmento, se halla dos rastros textuales muy sugerentes para los fines de la diégesis. Primero, el contexto donde acaecen los acontecimientos se inicia desde el año 1828. Resulta interesante la referencia del periodo ya que, en ese momento histórico-temporal, las

⁴² Xammar menciona en la biografía de Atanasio Fuentes que su primer profesor de latín se llamó don Justo Andrés del Carpio. No obstante, no deja de ser curioso lo que se lee entre palabras: “A los siete años cumplidos concurre al aula de Latinidad de Justo Andrés del Carpio, arequipeño profesor de latín e importante conductor de los niños por los deslumbrantes senderos de las letras” (1945: 1984).

guerras civiles fueron acontecimientos constantes según de la historiografía peruana (Chocano 2006). Este “interregno” fue denominado el primer militarismo, es decir, un periodo donde prevalecía una presencia constante de gobiernos ejercidos por militares. Además, dicho proceso fue duramente satirizado por Atanasio Fuentes a través de su figura *alter-ego* del Murciélago como también en sus tradiciones⁴³. Segundo, también se presenta la intervención de Lorenzo en un ambiente donde, como ya mencionamos, la justicia y el conocimiento se impartían a través del latín. La lengua romana tenía de prestigio dentro del plano superestándar, sobre todo para el diálogo eclesiástico y culto en sociedades poscoloniales. Dichas fuentes iniciales nos permiten concluir que el poder estatal-religioso reacciona como primeros estamentos regulatorios al sistema sexo/género.

¿Qué demanda una sociedad heteropatriarcal ante la aparición de un sujeto “anormal” como Lorenzita? La localización e intervención en el orden social disciplinado, en el caso de este personaje *queer*, requiere de una cuota de sacrificio para que la violencia se detenga (Kristeva 1979: 358), pero ¿cuál es la violencia expresada en un relato aparentemente descriptivo? Julia Kristeva explica en *El tiempo de las mujeres* (1979) los síntomas de vivir en una sociedad que se encuentra configurada por lo que llama el “contrato simbólico”, es decir, una “memoria cultural y religiosa forjada por la historia y geografía intrincados” (1979: 343) hacia el sistema masculino. Cuando Lorenzita ingresa al espacio de la oficialidad, el personaje no solo se instala en una institución correctiva por el Estado, sino también se (re)ubica en los órdenes regulatorios de goces registrables y de temporalidad lineal de una civilización trazada verticalmente por lo masculino. Por ese motivo, su castración simbólica, síntoma de la violencia, se forja mediante

⁴³ Véase la sección “Masculinidades y enfermedad queer del siglo XIX” del primer capítulo de la presente tesis.

el acto de la prescripción narrativa. De esta forma, se vindica la no diferencia: el signo y la sintaxis se afilian al tiempo reproductivo y el contrato simbólico se cumple a cabalidad.

¿Qué queda en cuanto a las orientaciones distintas al contrato aprendido?, ¿cómo percibimos una orientación menos tradicional que desafíe el enfoque temporal lineal? El sentido de *orientarse* muestra que los objetos suelen ser atraídos por nuestras acciones y cómo reaccionamos frente a ellas dentro de un espacio y tiempo determinados. En otras palabras, *percibir* esos objetos activa en los sujetos acercamientos o alejamientos hacia sus propias identidades. *Orientarse*, por tanto, implica un ajuste de cuentas entre el sujeto y sus objetos deseados, de tal modo que “sabemos dónde estamos por cómo nos posicionamos en relación con los otros” (Ahmed, 2018: 77). Debido a esa performatividad inicial, el personaje de Lorenzo no logra establecerse dentro de los estándares de la sociabilización urbana. Su orientación *queer* resulta aquello que impide un direccionamiento lineal con los objetos diseñados dentro de la “línea” familiar (Ahmed 2018: 119). En ese sentido, el patrón estatal del “orden simbólico” mantiene una “línea” o *temporalidad* distinta a la cual Lorenzo no logra ser admitido ya que su cuerpo indica otras preocupaciones y deseos como se verá más adelante.

Durante la primera parte del texto, se observa que la construcción del cuerpo *queer* de Lorenzo, citando a Ahmed, “tiende a” ciertos objetos que no produce “tendencias heterosexuales” (2019: 131): “Mas que niño hubiérase dicho que era una niña si sus señores padres, en vez de haberlo metido en el clásico mameluco de porto-mahon, le hubiera puesto enaguas y polleras; la apariencia femenil no provenía, sin embargo de la belleza de su rostro, cuyas irregulares facciones lo hacían tirar á feo con cierta fuerza invencible” (1974: 54).

¿Por qué las orientaciones distintas a la “línea” heterosexual son puntos de crítica para aproximarse el texto? Una de las características de los textos de la época fue la descripción de

los comportamientos de los niños y niñas, por ejemplo, desde la vestimenta hasta actuaciones en los espacios públicos y privados. Por ello, entre los rasgos más elocuentes en Atanasio Fuentes, encontramos la presentación de la vestimenta no solo descriptiva, sino con una posición crítica frente a ella. Aquello no tiene que ver con las facetas de la moda, sino con el espectáculo de la escena que exalta los desbordes performativos y el desencanto de la mirada heterosexual. A modo comparativo, vemos otro fragmento de Atanasio Fuentes en su relato *La Respingona* (1878). Aquí el enfoque de las vestimentas concuerda con su apelativo de la protagonista: “Decían algunos que su apodo provenía de que siempre usaba los vestidos muy cortos por detrás...” (1974: 20).

El erotismo mostrado en las ropas de la Respingona contrasta con las dudas e interpelaciones del narrador hacia Lorenzita. Se observa que, por un lado, hay una primera mirada que yuxtapone un prototipo de normativa frente a las características femeninas del personaje. Esto se argumenta por el medio de uso ambiguo de las vestimentas, ya sean masculinas o femeninas. En otras palabras, bajo la visión del narrador, Lorenzo no solo podría usar ropas masculinas, sino también femeninas y la ambigüedad ante ello no causaría mayores asombros en sus espectadores. Por otro lado, la segunda mirada a Lorenzo nace de un enfoque hacia su rareza magnificada en la exposición casi grotesca de su rostro. La hiperbólica concentración del epíteto “fuerza invencible” nos permite entender que detrás de ese alejamiento al sujeto Lorenzo, hay una fascinación aún no reconocida que se pretende interpelar.

Esta primera sección de *Lorenzita* nos recuerda el surgimiento del amor, su discusión y naturaleza durante el periodo de la antigua Grecia. Vale recordar que, en el *Banquete* de Platón, Sócrates interactúa con Agatón, Alcibiades, Erixímaco, Pausanías y Aristófanes acerca de la

definición del Eros. Cada uno de los invitados a la cena tiene una perspectiva sobre el origen y esencia de amor. Sin embargo, Aristófanes es quien, a su turno, inicia una explicación sobre el origen de tal dios visto a través del mito del ser andrógino:

En primer lugar, tres eran los sexos de las personas, no dos, como ahora, masculino y femenino, sino que había, además, un tercero que participaba de estos dos, cuyo nombre sobrevive todavía, aunque él mismo ha desaparecido. El andrógino, en efecto, era entonces una cosa sola en cuanto forma y nombre, que participaba de uno y de otro, de lo masculino y femenino, **pero que ahora no es sino un nombre que yace en la ignominia**. En segundo lugar, la forma de cada persona era redonda en su totalidad, con la espalda y los costados en forma de círculo. Tenía cuatro manos, mismo número de pies que de manos y dos rostros perfectamente iguales sobre un cuello circular. Y sobre estos dos rostros, situados en direcciones opuestas, una sola cabeza, y además cuatro orejas, dos órganos sexuales, y todo lo demás como uno puede imaginarse a tenor de lo dicho (1988: 222-223 las negritas son mías).

Según el fragmento, la figura de lo andrógino se forja como una tercera base primigenia en la constitución humana. Lo interesante en esta parte está en que lo andrógino es, además, visto desde rasgos negativos, aunque, paradójicamente, sea el principio del forjamiento reproductivo heterosexual. Además de ello, notamos que Aristófanes explica los tres sexos y sus representaciones simbólicas propias de la naturaleza: lo masculino fue lo representativo del sol; lo femenino, de la tierra; y lo andrógino, de la luna (1988: 223). Cabe mencionar que la luna es una entidad que se bifurca entre los dos espacios como el andrógino entre los dos sexos.

A pesar de las condiciones notables de los primeros humanos de extremidades pares, el designio divino, atemorizado por una futura insurgencia, les impuso un castigo a través del

corte de sus cuerpos. De esta manera, todos los nacidos con doble órgano (hombre-hombre, mujer-mujer y hombre-mujer) perdieron su par corporal y, en medio de tal incertidumbre, buscaron reemplazantes en otros pares, pero, sin éxito alguno en la mayoría de los casos.

El mito del andrógino intenta demostrar la presencia o definición del amor según Aristófanes. Ella consiste en encontrar aquella parte perdida de los individuos. La función simétrica de los cuerpos perdidos, muy pocas veces encontrados a sí mismos, también forma parte de la tradición griega en tanto ser del amor:

Por tanto, cada uno de nosotros es símbolo de hombre, al haber quedado seccionado en dos de uno solo, como los lenguados. Por esta razón, precisamente, cada uno está buscando siempre su propio símbolo. En consecuencia, cuantos hombres son sección de aquel ser de sexo común entonces se llama andrógino son aficionados a las mujeres, y pertenece también a ese género la mayoría de los adúlteros; y proceden también de él cuantas mujeres, a su vez, son aficionadas a los hombres y adúlteras (1988: 226).

Según Platón, Aristófanes quería señalar que la función ética del amor es la base fundacional para encontrar esa parte faltante en los individuos. Tanto Foucault (2003) como Dover (2008) analizan el *Banquete* de Platón y encuentran que la censura a la homosexualidad recayó en los placeres excesivos. Por ejemplo, se menciona que el concepto Eros, en sí mismo, tenía una finalidad positiva “como una fuerza que arrastra al mundo cuya causa es el bien” (Dover 2008: 241). Entonces, si para los griegos la expresión de los sentimientos en público hacia la “parte faltante”, sea masculina o femenina, constituye una virtud, ¿qué sucedió a partir de la Edad Media para que dicha ética cambiara? A diferencia de la filosofía platónica en la que los placeres de la carne derivaban a un efecto ya mencionado, la tradición ilustrada siguió

otros lineamientos referidos básicamente por la *scientia sexualis*. Por ello, la mitología del andrógino termina siendo paradójica si se antepone a la realidad republicana.

Tal como pretendo demostrar, el texto reacciona a las luchas de dos tipos de economías de los placeres: la heterosexual, por parte de la temporalidad hegemónica masculinista, y la homosexual como parte de los deseos considerados “mundanos” o “viciosos”. La primera se presume por categorizar a los cuerpos en productivos como masculinos, y reproductivos como femeninos. A cada cuerpo se le atribuye afectos afines a su género. Por ejemplo, los imaginarios femeninos se condicionaron con la ternura y el amor, mientras que el orgullo y la valentía fueron condicionamientos masculinos. Pero cuando hay sujetos considerados anormales en la escena y estos no caben de primeras en ninguna de dichas posibilidades, los acuerdos afectivos como el amor y el odio se convierten en una incógnita: ¿qué atribuirle a ese Otro desconocido? Por eso, aquí la voz de la masculinidad viril y hegemónica se mantiene a prueba. Además, en ese momento se (re)velan sus miedos y deseos vistos a través de una voz deseante o aquello que persiste en su mismo deseo, pero que procura socavarlo.

En la siguiente sección del relato, las caracterizaciones femeninas de Lorenzo resultan más evidentes. Asimismo, se empieza a distinguir su escasa orientación hacia cierta masculinidad hegemónica. Ante ello, la narración interpela al personaje y le atribuye calificativos como “debilidad” o “equivocación” a ese otro desconocido:

La **debilidad** de su sexo se deducía de su aire y movimientos afeminados y de las formas de su cuerpo que desde esa tierna edad ofrecía un desarrollo poco parecido al del hombre que lo fuera por extensión de la palabra; agréguese a esto el gusto mas decidido por objetos femeniles y es claro que en ese niño había sufrido la naturaleza una **equivocación**, quedándose indecisa, al tiempo de darle el primer soplo de vida, sobre si ese nuevo ser debía venir al mundo para

guerrero ó para nodriza (1974: 54).

Los cambios fisiológicos de Lorenzo se develan, bajo la perspectiva del narrador, como un suceso negativo para la constitución ciudadana. La noción de la feminidad en su cuerpo masculino encuentra comunes conexiones con las pedagogías del afecto que Ana Peluffo (2016) ubica en diversos manuales para niños con fines más que educativos. La autora en mención suscribe que existen campos semánticos en torno a los afectos y estos buscan corregir y disciplinar las emociones en los menores de edad. Apelar, desde la experiencia afectiva, a erradicar la subjetividad infantil por medio de la clasificación de emociones como negativas o positivas, ayuda a domesticar, por ejemplo, a las niñas quienes deben prepararse para “su ingreso en el mercado matrimonial y de aumentar su movilidad de clase” (2016: 103).

Mediante dicha lógica, los modos de afectividad en Lorenzo serán considerados abstrusos para las normas de manualidad urbana. Por eso, sus necesidades y emociones no pueden ser suscritas en manuales urbanos como sí suceden en los comportamientos heterosexualizados. En esa medida, la socialización de Lorenzo debe atravesar por otras normas coercitivas si se busca adoctrinar al personaje hacia los predicamentos de la Ilustración: “Mientras todos los diablillos estudiantes del Nebrija se desayunaban con leche vinagre ó bizcochos con queso, el jóven melífluo tomaba orchata ó fresco de piña; y mientras los cuartillos y medio paternos y maternos iban á parar á la pulpería de D. Pascual, en cambio de galletas, huesillos y orejones, los medios de la niña, como lo llamaban los condiscípulos, iban á manos de misturera en cambio de azahares y claveles” (1974: 54-55).

Del fragmento anterior, se desprende que las emociones de Lorenzita se apropian de los anhelos femeninos de acuerdo con los manuales de urbanidad. En el mundo de lo doméstico, Maria Emma Mannarelli indica que, para el control de los cuerpos de las mujeres, los discursos

seculares de dominación vigilaron la alimentación con el fin de inducir a una adecuada maternidad (1999: 199). Por ello, en la dieta femenina, hay un equilibrio de alimentos y líquidos digeribles; caso contrario ocurre con el desbalance del régimen masculino. Las propiedades femeninas de la época indicaban que el recato y la medida deberían ser consideradas como comportamientos centrales (Peluffo 2016). La nutrición, en ese sentido, no se alejaba de ese proceso regulatorio. En el caso del cuadro de costumbres, la baja cantidad de ingesta lipídica expuestas en la orchata y el fresco de piña sitúa a la alimentación de Lorenzo en una posición frágil y propias de los espacios plebeyos. Archibald Smith fue un cronista inglés que publicó *Perú tal como como es* (1839), un relato de viajes sobre la capital peruana. Un acápite del texto comenta sobre la ingesta de los *frescos* en los criollos. El procedimiento, indica el autor, le parece un hecho incoherente. Archibald dice lo siguiente: “No hay bebidas que el vulgo use de manera tan errónea como los frescos. Los más recomendados entre ellos, como el tamarindo y el suero de leche, o el jugo de manzana y el membrilo, etc. Disueltos en agua y endulzados con azúcar, a veces, son consumidos por tanto tiempo con miras a refrescar y purificar la sangre, que finalmente relajaban y debilitaban el estómago, de lo cual se oyen muchas quejas” (2019: 79).

En resumen, el paladar no consistía en una visión ventajosa de cierta clase privilegiada, sino también una pedagogía de los usos del poder desde las clasificaciones del género binario. El paladar femenino era considerado como un aspecto ordinario, mientras que el masculino sí adquiriría mayores cualidades. Pero ¿dónde queda los gustos y sabores del andrógino o del sujeto de frontera?

Como complemento a lo mencionado, cabe mencionar que la relación de la comida exclusiva para mujeres no es un encuentro furtivo en las narrativas transnacionales. De hecho,

pensar en los “paladares ordinarios” de la mujer son formas de repugnancia que provocan el alejamiento de los cuerpos ante una proximidad “que se siente como desnudez o exposición de la superficie de la piel” (Ahmed, 2015: 135). Por ello, la visión censora de la narrativa se aleja ante la imagen de la ingesta femenina de Lorenzo debido al involucramiento de lo ofensivo. Este último factor es atribuible a lo repugnante.

Un caso similar ocurre en el cinismo letrado y la irreverencia popular (Velayos 2009) de Ramón Rojas y Cañas⁴⁴. En su relato *Porquerías y adefesios*, el cuadro de costumbres crítica el dialecto limeño y, principalmente, sus peruanismos, como también apunta su crítica hacia muchas de las dietas limeñas consideradas como “ordinarias”:

PUES SEÑORES; doy a ustedes por noticia cierta que (no se moleste nadie), que [sic] las limeñas comen porquerías.

Las comerá su abuela la tuerta (prorrumpe aquí a ciencia fija la enfurecida lectora). ¡El impostor! ¡El mentiroso! No quiero leer más torpezas. Y el autor propone sin desconcertarse por tan graciosa injuria.

Tan es verdad, que voy demostrarlo.

Yo marchó de visita a una casa; mas no veo a Miquita, pregunto como está y me responde mamá:

- ¡Qué! Si está muy indispuesta.

- ¿Y qué tiene?

⁴⁴ Velayos califica a la narrativa de Rojas y Cañas como parte del cinismo letrado y el *quinismo* popular por lo siguiente: “Si bien este autor fue constante en su queja por no haber logrado un puesto en el Estado, y su escritura fue una de las más insolentes del costumbrismo peruano; las posturas que asumió frente al demos criollo y a las coordenadas económicas de la época develan un tipo de comportamiento cínico, que se da cuando el quinismo cambia de bando y es asimilado por el aparato letrado (Sloterdijk, 2003: 188). Aquí el cinismo ya no es simplemente una ‘falsa consciencia ilustrada’, sino una respuesta con que el sistema dominante incorpora a la insolencia químnica. 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 coordenadas enunciativas de la ‘falsa consciencia ilustrada’” (2009: 105).

- Qué ha de tener, que ayer fuimos a una *guerta*, se atracó de *porquerías*, hizo dos mil *adefesios* y de tanta fruta, me le dio anoche tan gran dolor de *barriga* que la tiene usted muy molesta.

[...]

Voy a la otra casa y a lo mejor que estoy hablando con la señora, aparece Paulinito comiéndose un pepino y la furiosa mamá se lo bota de un manotón diciéndole: Niño, bota esa *porquería*, no seas *adefesiero*, en venir a comer *porquerías* que este. Adviértase que en Lima se califica al pepino de ordinario y de grosero fruto, por la razón de que es barato, así es que aunque sea más rico que un melón o que una piña siempre será *porquería* y sólo dejará de serlo, cuando la casualidad lo levante de precio hasta valer un real cada pepino (Rojas y Cañas 2005: 89).

De los dos relatos, tanto *Lorenzita* como *Porquerías y adefesios*, se evidencia que la repugnancia también se puede medir en los objetos considerados como no viscerales. Si bien cada repugnancia es representada de forma particular, ambos textos comparten una sintonía en la fijación del factor de clase. Lorenzo consume frescos no solo debido a sus aspectos femeninos, sino también porque su pobreza le presenta tales recursos. Bajo esa misma forma, en el texto de Rojas y Cañas se adquiere la repugnancia debido al factor social, es decir, los que consumen el fruto del pepino son sujetos asociados a valores destinados a la escasez económica. Si bien ambos textos contrastan en los tipos de alimentos en cuanto a su morfología, la fetichización de sus valores se atrae y aleja gracias a lo repugnante. Lo repugnante, de acuerdo con Ahmed, es una emoción amenazante y contaminante, por ello, se debe crear una distancia –en tanto distanciamiento- con ese objeto que resulta de lo más bajo de las categorías previstas (2015: 151-155).

Desde luego, tal como señala Norbert Elías, el personaje se encuentra maniatado por un “gobierno de los padres”: espacio por el cual los accesos al orden público solo se podrán

establecer bajo reprimenda del orden político parental (citado en Mannarelli, 2018: 74)⁴⁵. El nuevo proceso del orden se dosifica y se procura mantener al personaje en la mera condición femenina, aunque sin las facultades del género binario dispuesto:

El latín es lengua que las mujeres no tienen mucha afición y en esto se parecía también Lorenzito á las mujeres; tres años se calentó los sesos sin poder salir de géneros y pretéritos, quedando siempre de **quiebra-cursos**, y al fin sus padres lo retiraron del aula. Sin embargo, al cabo de poco tiempo, Lorenzito volvió a ser estudiante y, como tal, estuvo en el Colegio de Santo Toribio, en donde hizo tales progresos que recibió los **cuatro grados**, vistió sotana y cargó sobrero de teja (1974: 54-55 las negritas son mías).

Si bien las lecturas transnacionales de los manuales de urbanidad nos sirven para analizar el primer momento infantil de Lorenzo, el personaje empieza a asumir su identidad *queer* en un segundo estadio tal como se evidencia en este último fragmento. Aquí, los mecanismos disciplinarios merman su intensidad en el ejercicio del poder. Entre tanto, el personaje negocia ingresos y salidas hacia nuevos espacios públicos admitidos por la ideología de la masculinidad viril y hegemónica. La direccionalidad se toma en cuenta por el ascenso de Lorenzo hacia el campo de las labores religiosas pues el protagonista se convierte en acólito. Sin embargo ¿cómo se logró tal “progreso” frente a un mundo civilizado que evidentemente lo menospreciaba? La repugnancia resulta posible si nos acercamos lo suficiente para crear confusión en nuestros sentimientos. Esa “pesadez” de las emociones se manifiesta por el hecho de que Lorenzo aprobara los cursos tan rápidamente: se deduce que tuvo que urgir de la

⁴⁵ Este mismo concepto también me ha servido para introducir los roles de masculinidad hegemónica en el primer capítulo.

seducción mediante favores sexuales (“hizo tales progresos que recibió los cuatro grados”) (Velázquez Castro 2019: 320). Esta hipótesis no deja de ser sugerente si consideramos que la frase “tales progresos” se utiliza desde una intencionalidad irónica, asunto que cabe dentro de las posibilidades interpretativas del texto.

Para resumir esta primera parte del análisis, considero que el patrón del giro civilizatorio, es decir, aquello que reprime y controla a los sujetos heteronormativos, se vio con la sorpresa o el desfase de observar a un nuevo sujeto esta vez más contradictorio y desconcertante debido a la mixtura acompañamientos femeninos corporales más lineamientos corporales masculinos. La extraña figura no contemplada por las leyes morales de la civilización ilustrada subvierte las bases de los manuales de conducta y los discursos normativos, por ese motivo, estos últimos se encuentran en trance dentro de su búsqueda vigilante. ¿Cómo medir el proceso incorporado y trascendente del personaje Lorenzo como sujeto capacitado de identidad? La subalternidad del personaje, en términos neocoloniales, me permite asegurar que las abyecciones son condiciones de establecer caminos pares frente al compromiso del progreso civilizatorio. Por ello, el cuerpo de Lorenzo va a tornándose mucho más afeminado. El cargo de acólito, legitimado por el eje de la masculinidad, pierde valor productivo cuando la performatividad afeminada se torna, en cierto sentido, repugnante debido al alejamiento del personaje hacia nuevos lugares de la ciudad. Esto se evidencia en el siguiente estadio de Lorenzo hacia Lorenzito:

Lorenzito, no por ser afeminado, ni por estar ordenado de cuatro grados, dejó de crecer y en su cuerpo se dibujaron ciertas formas y estas tomaron ciertos movimientos, que los piciones de obispo llamaban á su socio la monigota. No por vestir hábito talar había renunciado el seminarista á sus delicados gustos: el cuello de mostacillas, los puños de la camisa bordados,

con plumilla, los zapatos de hule con hebilla de plata y los pañuelos de hilo para el bolsillo acusaban que el clérigo en ciernes sería con el tiempo el eclesiástico mas pinganilla de su época. Pero la suerte ingrata no lo dispuso así; el monago colgó los habitos; y aquí hay un paréntesis para todo individuo que no fuera su íntimo relacionado. Es decir, nadie vió á Lorenzito durante algunos años (1974: 55-56).

Una línea lógica del fragmento evidencia que, para comprender la alteridad de Lorenzito, es necesario amputar sus cualidades y dejar a la comprensión de su corporalidad a los espacios hegemónicos. Por ese motivo, para entender a este sujeto afeminado débil e incapaz de habitar en esos espacios centrales, nos valdremos de la teoría de lo abyecto, es decir, aquello que se encuentra descentrado de cualquier ubicación e importancia de los Estados-nación. Julia Kristeva menciona en *Poderes de la perversión* esta figura del no-sujeto o abyecto de la siguiente manera:

Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo. [...] Está afuera, fuera del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer. Sin embargo, lo abyecto no cesa, desde el exilio, de desafiar al amo. Sin avisar(le), solicita una descarga, una convulsión, un grito. [...] Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opacada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. (2004: 8-9).

Tal como he desarrollado en la segunda etapa de Lorenzo a Lorenzito, los modos de abyección representados del personaje activan una progresiva interpelación en sus lectores debido a su apariencia afeminada y al ambiente enrarecido del cual se organiza su temporalidad *queer*. No por ello, como señala la cita, lo abyecto deja de cesar, desde el plano fronterizo, en

desafiar al amo mediante atrevimientos disruptivos. ¿Cómo se aplica tal intromisión en espacios hegemónicos? No deja de ser sospechosa la posición del público heterosexualizado, quien más se vale en calificarlo mediante bromas sin aún mostrar otros prototipos de segregación. Pero Lorenzo es consciente de que la seducción es un modo para sostener un estatus, muy venido a menos, pero todavía considerable. Por el momento, los peligros hacia Lorenzo no resultan tan amenazantes.

Para finalizar la primera parte del análisis, sugiero la siguiente pregunta: ¿qué es lo que se interpone tras la introducción y el consecuente disciplinamiento de las normas en Lorenzo? En la medida que su abyección se solidifica y esta se esparce por todos los quehaceres de su corporalidad, la apariencia de Lorenzo logra abstenerse de las características masculinizantes del hombre viril representadas en la educación. Por ese motivo, su identidad no logrará concretizarse para los fines nacionales como principio de lealtad. Eric Hobsbawm asegura que los verdaderos sujetos comprometidos con el progreso o los que aceptan el pacto social como un hecho verdadero serían los miembros actores leales a la nación (2010: 317). Lorenzo, en su primera faceta andrógina, es un personaje no (re)productivo que se ubica en las antípodas del hombre heterosexual, por tanto, su frontera *queer* le impedirá cumplir con el pacto masculinizante del Estado supranacional sugerido por Hobsbawm. Pero si partimos que lo femenino es la especulación del tipo masculino, tal como señala Irigaray (2007); es decir, cómo la articulación del imaginario femenino descansa en la visión falogo)centrista masculina, ¿cómo podemos articular al otro indefinidamente incluido como lo abyecto dentro de ese mismo logos? ¿Cuál es el lugar de Lorenzo en una escena construida para la heterosexualidad? Irigaray suscribe la impotencia de la mujer por no articular lo que “ella” padece, codicia o, incluso, goza (2007: 126). No obstante, existe una mirada particularizada en el otro que niega,

en principio, esos placeres, pero sigue sometiéndose a los juegos de los tropos y tropismos masculinos. ¿Ese otro representa la presencia de Lorenzo: el hueco grabado, el reverso, el negativo tra(ns)vestido aún sigue siendo objeto de las satisfacciones sodomizantes del padre-marido (2007: 126) y hombre?

1.2.(Im)productividad

¿Qué es lo que está detrás de las cosas? En diversas situaciones, los sujetos tienden a acercarse a objetos de acuerdo con sus necesidades y deseos personales. La imagen que imprime dicho objeto no solo es lo que buscamos, sino “eso” que nos representa como individuos con cierto tipo de identidad. Sin embargo, ¿qué es aquello que está detrás de esa imagen conceptualmente objetiva?, ¿cómo activamos una conciencia hacia algo que, a simple vista parece verídico, pero solo lo observamos “hacia adelante” y no desde una perspectiva multidimensional? Sara Ahmed (2018) propone, gracias a las afirmaciones de la fenomenología de Husserl, que hay una implicancia en no observar lo que se encuentra detrás de las cosas en sí mismas. La autora define a las imágenes comunes que calan en nuestra memoria como el espacio doméstico (2018: 48): aquello que se mira “hacia adelante”⁴⁶. Sin duda, esos ambientes son dotados por cierto tipo de familiaridad que no nos permite desplazarnos por fronteras igual de importantes, pero menospreciadas por una ideología predominante.

Regresando al siglo XIX, la descripción de la ciudad limeña vista a través de los cuadros de costumbres es la demostración del pleno uso de esa mirada que los sujetos ilustrados propusieron a los objetos desde el plano doméstico y familiar en los espacios públicos y

⁴⁶ Para Ahmed, las orientaciones afectan las acciones de los cuerpos. ¿Qué sucede cuando no se puede aproximar “hacia” un objeto ideal? Esa incapacidad de direccionarse en espacios que adquieren orientaciones “hacia adelante” inquieta en los cuerpos *queer*. Por tal razón, las orientaciones “hacia adelante” son representaciones del “enderezamiento heterosexual” (2018: 137).

privados. Sin embargo, aún hay imágenes y márgenes que pululan en las lectorías decimonónicas como formas de conectar con objetos ya desaparecidos. Las estampas costumbristas cumplieron con ese factor. Basta con recordar las imágenes descritas por Atanasio Fuentes de los zambos bailando zamacueca para el jolgorio de los participantes, o las seducciones masculinas hacia las tapadas, mujeres con agencia (Bazán 2018) por las calles circundantes a la alameda de Acho. ¿Es posible observarlos desde otra mirada?, ¿qué sucedía con esos “otros” establecimientos o centros de recreación para los jóvenes limeños?, ¿por qué fueron difícilmente documentados?⁴⁷ ¿Cómo se conforma el punto de vista del narrador en las habitaciones fronterizas de la ciudad?, ¿cómo un personaje fronterizo como Lorenzita habita en dichos espacios?

Lorenzita inicia esta segunda parte con la descripción de su nueva residencia ligada a la familiaridad simbólica de lo ilustrado, es decir, lo doméstico. Pero su línea se encuentra bajo distintos matices derivados hacia su orientación *queer*. Es más, el protagonista cree en el proyecto del progreso y los afanes de la modernización. Por ello, en este transcurso de la historia, Lorenzo se convierte en el propietario de una pulpería donde el elemento común es el recreo y la venta de alimentos de pan llevar:

En la esquina que forman las calles de la Concepción y del Puno, trabajaban, en 1840, con ardor varios artesanos, pintores, empapeladores y carpinteros; arreglábase una pulpería de nuevo estilo, pues vidrieras, andamios y estantes estaban pintados al óleo y con los brillantes colores, rojo, verde y amarillo; sobre la puerta principal que dá para la calle de Concepción, se puso una muestra, obra admirable de un artista peruano, que representaba á Cupido en paños menores, ó,

⁴⁷ Alicia del Aguila (2003) ofrece una correlación específica de los lugares y espacios frecuentados por el nuevo limeño criollo de la república.

mejor dicho, **sin mas paño que una venda**, lanzando sus empozoñados dardos á varias doncellas castas. **El Cupido era blanco y rubio como un alemán y las doncellas negras como la Reyna de Mozambique**. En la otra puerta la muestra tenía esta leyenda: “Baratillo de comestibles, licores, manteca y leña de Lorenzo B.....” (56-57 las negritas son mías).

La historia indica que toda pulpería estuvo ubicada a la altura de las esquinas de las calles virreinales y con dos enormes puertas en sus costados (Mera Ávalos 65-66). Su venta principal consistía en productos alimenticios como el pan, la quinua, las frutas, el aguardiente, el vino y demás artículos básicos. Sin embargo, Mexicano Ramos (2001), citando a Coronimias (1954), comenta que hubo una diferencia entre lo que se consideraba una pulpería y una chingana. La chingana, suscribe el historiador, era conocida como una taberna de baja calidad y ubicado en un lugar donde la prostitución cabía como valor productivo en sus habitaciones (2001: 176).

Esta información no tendría ninguna relevancia, salvo porque, más adelante, se comenta sobre la pulpería lo siguiente: “Si el exterior de la pulpería daba golpe, la trastienda daba trueno” (1974: 57). Al parecer, la pulpería fue configurada bajo dos espacios distintos y antagónicos –la puerta y la trastienda-. Además de ello, el texto señala que la trastienda fue el lugar donde los invitados deliberaban sus placeres étlicos y, probablemente, también sexuales. Curiosamente, dicho espacio fue el hogar de Lorenzo B.: “Aquello no era trastienda de pulpería, sino el retrete de la mas pulcra damisela” (57)⁴⁸. Entonces, una primera lectura indica que el personaje Lorenzo B. mantenía dos tipos de identidades según el espacio destinado hacia lo familiar doméstico y mundano. Iván Calderón comenta que el espacio de la trastienda se convierte en un lugar de goce para el personaje mientras que la pulpería es el encuentro del

⁴⁸ En dicho fragmento se observa una ironía debido a la corporización transgénero del personaje.

consumo y la producción ética (2019: s/p)⁴⁹.

¿Se puede inferir que detrás de este establecimiento había una chingana que justamente funcionaba como una suerte de pulpería ilegal? La información de las cédulas escritas durante finales del siglo XVIII sobre la legalidad de las pulperías brinda un alcance fundamental en la contextualización de estos establecimientos. Nuevamente, Mera Ávalos resume el edicto de la siguiente manera:

Pusieron los alcaldes ordinarios de la ciudad en conocimiento del virrey que en las “pulperías o tabernas” se experimentaban “desordenes y daños” debido al abuso introducido por los dueños de ellas al tener sus tableros mostradores en el interior de las casas pulperías y de las tabernas. Para “ocurrir con el remedio oportuno y que se eviten en todo lo posible los prejuicios y fraudes” [...] expidió un decreto el 8 de junio de aquel año, según el cual “... todos los pulperos o taberneros dentro del preciso término de un mes contando desde su publicación que acaba de hacerse en forma de bando saquen y pongan de firme en las puertas de la calle de las mencionadas tiendas los tableros o mostradores” (Mera Ávalos 2014: 67).

Como informa el edicto anterior, desde el siglo XVIII en adelante, las pulperías necesitaban de mostradores en sus puertas ya que era importante ofrecer transparencia en la venta de artículos perecibles. Esta política se llevó a cabo debido a la confusión que traía para sus consumidores la aparición de la chingana, establecimiento desprestigiado por razones anteriormente mencionadas. Para complementar lo dicho, Rolando Rojas asegura que, tras la independencia, la política criolla se caracterizó por menoscabar diversas expresiones de las

⁴⁹ Iván Calderón (2019) propone en su proyecto de tesis sobre Lorenzita una imagen más focalizada en los vicios y la enfermedad.

culturas populares (2017: 112), pero tal y como ocurrió en el contexto chileno, el mismo autor señala que la integración a la cultura nacional propuso un pacto intrínseco con esas mismas clases plebeyas. De tal modo que algunas aristas de aquellas clases surgidas vistas “desde abajo” terminaban siendo aceptadas a pesar de la represión jurisprudencial (Citado en Donoso Fritz 2009: 90). En ese sentido, se colige que la chingana es una propuesta subalterna de las clases populares. Mientras las pulperías circundaban en el espacio de lo públicamente oficial (Del Aguila 2003: 36), las chinganas proponían todo lo contrario.

En el caso de *Lorenzita*, como ya mencioné, su pulpería tuvo diseñada bajo dos espacios ampliamente contradictorios: la tienda que funcionaba como una “pulpería de nuevo estilo” y la trastienda que se manejaba como una suerte de chingana⁵⁰. Asimismo, la construcción del negocio de Lorenzo B. no necesariamente se regía bajo las normas urbanas ya que la fachada de la pulpería carecía de las referencias propuestas en los edictos del siglo XVIII. Sin embargo, los matices de su pictografía diseñada en el mural del recinto de Lorenzo (un Cupido dispara flechas a dos mujeres africanas de Mozambique) nos brindan un mensaje subliminal sobre lo que ocurre dentro del lugar; es decir, podría sugerirse que existieron supuestos bacanales o fiestas etílicas dentro de la trastienda. En torno al frontis de Lorenzo, Velázquez Castro indica que la imagen pictórica representa los temores implícitos de la época: lo homosexual y la raza (2019: 321)⁵¹. En sintonía de lo expresado por Velázquez Castro, no obstante, también aseguro que lo que queda expuesto en este instante del relato es la representación, nuevamente, biunívoca del cuerpo de Lorenzo a Lorenzita, pero esta vez alegorizado en los ambientes de la pulpería a chingana. En la siguiente parte del relato, se complementa lo sucedido durante la

⁵⁰ Insistimos en la cita siguiente: “Si el exterior de la pulpería daba golpe, la trastienda daba trueno” (1974: 57).

⁵¹ “La pintura ratifica que la instalación del deseo amoroso y sexual no puede ocurrir fuera de los marcos jerárquicos del poder cultural, patriarcal y racial” (2019: 321).

noche (nótese la introducción del antónimo complementario “día”) en la trastienda (chingana) de la pulpería:

La pulpería hacia negocio durante el día, pero la trastienda consumía las ganancias del negocio durante la noche. Varios jóvenes decentes, amigos del negociante, lo honraban nocturnamente con sus visitas; formaban en la trastienda unas francachelas y unas remoliendas de hacerse agua la boca; corría las mistelas fabricadas en la casa por el gonzate de amigos, como el agua en Matucana ahora dos meses; pasaban por el mismo túnel el pan, queso, aceitunas y plátanos, como si los propietarios de tales conductos hubieran pasado una cuaresma entera á pan y agua; y por último.... por último, ¡qué diablos! ¡¡quebró el pulpero!! (1974: 58).

Lorenzo B. actúa de acuerdo con los dictámenes del capital, aunque su emprendimiento no termina por adecuarse con los usufructos del comercio urbano. Esto se debe a la forma incómoda que resulta ser su incorporación dicotómica a la dinámica misma del mercado (Velázquez, 2019: 321). A pesar de ello, su capacidad de generar riqueza resulta irrefutable, pero la rentabilidad de su negocio queda en ciernes debido al despilfarro constante con los “jóvenes decentes” amigos del personaje. Sin embargo, ¿por qué quiebra Lorenzita?⁵² Una lectura sociológica nos indica que su debacle financiera fue producto del desinterés por apropiarse de los valores intrínsecos del mercado burgués. Lorenzo B., hijo de la república naciente, no piensa como un emprendedor que mantenga la prosperidad de su negocio por

⁵² En una actualización sobre sus estudios de las pulperías, Mera Ávalos señala que estos locales en Lima fueron designados de acuerdo con los factores de clase y de género. Siendo la administración femenina parte de las últimas clases populares de pulperías, Mera Avalos demuestra que la relación de género también ofreció ventajas a los dueños masculinos para el favor de sus clientes. El limeño de la época optaba por visitar una pulpería de administración masculina si deseaba ser parte de la clase semiburguesa; mientras que, si anhelaba encontrar otros tipos de entretenimiento, recurría a las pulperías de las clases populares administradas por mujeres (2019: 516-517).

medio de la constante rentabilidad. Todo lo contrario, su ideología marca una cercanía con el pensamiento económico de los primeros mercaderes de la república, aquellos que sumergieron a la ciudad en la administración de una incipiente vida burocrática (Basadre 1983: 150)⁵³ y en donde, además, se estableció una red mercantil basada en los adelantos, empréstitos y, sobre todo, ganancias subordinadas al capital comercial (Flores Galindo, 1991: 59).

La iniciativa colonialista se evidencia desde la “mirada atrás” de los acontecimientos que se ajustan dentro de la orientación *queer* del personaje. Pero para radicalizar más el evento metafórico del supuesto espacio común de la pulpería/chingana, tienda/trastienda y Lorenzo/Lorenzita, e inscribirlo en el *devenir* de los movimientos y acercamientos *queer* del personaje, resulta interesante introducir el concepto de las *heterotopías* planteado por Foucault (1967) como ruinas de los espacios no oficiales. El estructuralista francés estudió en gran medida las construcciones de los espacios cosmopolitas del siglo XIX, pero, sobre todo, aquellos otros lugares donde los sujetos fronterizos habitaron y se interrelacionaron bajo distintos emplazamientos. Notemos las diferencias entre los dos espacios contradictorios y circundantes. Uno es el ambiente oficial, mientras que el otro es el contracultural y, convenientemente, heterotópico: “Están en primer lugar las utopías. Las utopías son los emplazamientos sin lugar real. Mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa e inversa. Es la sociedad misma perfeccionada o es el reverso de la sociedad, pero, de todas formas, estas utopías son espacios fundamental y estrictamente irreales” (Foucault 1967: s/p)⁵⁴.

⁵³ “A fines del siglo XVIII comenzaron a observarse los síntomas de la aparición de una incipiente burguesía en las ciudades y de una eventual alternativa capitalista” (Basadre 1983: 150).

⁵⁴ Foucault, Michel. “De los espacios otros”. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967. Recuperado de http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf 5 de febrero de 2020.

Dentro de la puesta en escena del costumbrismo latinoamericano, Carlos Monsiváis aseguraba que esa “urgencia de identificación que sentían nuestros escritores y, aquella búsqueda de expresión nacional y original” se sostiene en las imágenes idealizadas de los cuadros de costumbres por medio del carácter utópico de sus acontecimientos (citado de Cornejo Polar, 1989: 20). Sin embargo, ¿qué sucede con Lorenzita? La urgencia obligatoria de incorporarse en aquel “ideal del yo” espacial, en tanto familia y acercamiento con los ideales del Estado-nación utópicos, Lorenzo B se coloca, contrariamente, en otra posición subjetivada por una nueva epistemología sexual y moral. El desvío de Lorenzo es una mirada política de reorganizar su visión y percepción acerca también de su masculinidad disidente. En ese marco teórico, incluimos el otro espacio contracultural: la *heterotopía* que permitirá a Lorenzita establecerse de acuerdo con sus marcos subjetivistas. Sobre el nuevo emplazamiento, Foucault indica lo siguiente:

También existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares [...] los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías; y creo que entre las utopías y estos emplazamientos absolutamente otros, estas heterotopías, habrá sin duda una suerte de experiencia mixta, medianera, que sería el espejo. El espejo es la utopía, porque es un lugar sin lugar (1967: s/p).

Lorenzo B. deja el emprendimiento localizado de la pulpería y ahora se coloca en otros espacios heterotópicos de la ciudad. Sin embargo, en el siguiente apartado, el protagonista se oculta bajo el estadió de un sujeto enfermo dispuesto para las auscultaciones y predicamentos de la práctica médica de la época. El cuerpo de Lorenzo B. se convierte en la contrariedad del ejemplar *homo economicus*⁵⁵: malgastador y derrochador del dinero cuando no hay suficiencia de recursos materiales y naturales. En otras palabras, la racionalización de su represión (Irigaray, 2007: 123-124) en Lorenzo y los vaivenes de la ciudad refleja una suerte de capacidad limitada en su cuerpo productivo. Como menciona Susan Sontag, cuando el cuerpo productivo comienza a consumirse, el paciente se “mengua” y, por ende, el lenguaje metafórico de la enfermedad empieza a manifestarse (1977: 35):

En el oscuro cuarto del traspatio perteneciente á una casa situada en el Callejón de la Contradicción, vive un hombre en cuyo cuerpo puede estudiarse un curso de osteología, sin que se escape ni el más insignificante huesecillo; su cara enjuta y demacrada manifestaba que el individuo á quien esa cara había tocado en lote, estaba padeciendo ó había padecido de alguna tremenda disentería. A tal estado de flacura había llegado ese cuerpo y á tal estado de transparencia esa piel, que la ciencia pensó en sacar provecho del individuo y pensó lo mismo, por su parte, el Honorable ayuntamiento de la capital (1974: 58).

En los tópicos del *communitas* vistos en el primer capítulo, mencionamos la acción y reacción del sujeto a quien la comunidad no identifica con sus lineamientos corporales e identitarios. “La cosa pública es inseparable de la nada” (2003: 33) señala Roberto Espósito

⁵⁵ En el contexto del capitalismo primitivo peruano, se propone el *homo economicus* como ideal del emprendimiento. Susan Sontag equipara la idea del capitalismo primitivo con las fantasías decimonónicas sobre la tuberculosis: “... exige una economía ordenada –el ahorro, la contabilidad, la disciplina-, una economía fundamentada en la limitación racional del deseo” (Sontag, 1977: 35).

cuando ubicamos al sujeto quien “delinque” o falta a las representaciones ciudadanas del obligatorio amor al prójimo envuelto en la culpa (Rousseau) y el acatamiento de las leyes (Kant) ilustradas. En ese manejo *immune* o “distinto al común” (Esposito, 2003: 38), Lorenzo *delinque* y es levantado por la fuerza de la res pública para el auscultamiento de sus secciones y cavidades morfológicas con el fin de buscar algún funcionamiento útil para el Estado. Pero no solo el poder estatal se involucra en el proceso de confinamiento, sino también un discurso novedoso con nuevas tecnologías para los fines de la república: la propuesta médica. Por ese motivo, en la siguiente sección notamos la importancia de lo biopolítico en el control y regulación del cuerpo de Lorenzito: “Creyó el Protomedicato que si era posible introducir una vela encendida en el interior de Lorenzito podría estudiarse cómodamente la organización de las entrañas sin necesidad de escalpelos; creyó el Honorable Cabildo que si esa introducción era posible, podría aprovecharse al individuo para faro; pero protomedicato y ayuntamiento desistieron de sus proyectos calculando que la luz no era posible por falta de ventiladores, y ahí quedó la cosa (1974: 58-59)”.

La representación del discurso médico como alegoría del “Protomedicato” en pos de afirmar el ideal absoluto de su *práxis* y el control estatal incipiente, es decir, la imagen del “Honorable Cabildo”, representan las activas instituciones capaces de ejercer el dominio del poder biopolítico en el cuerpo del personaje *queer* Lorenzito. En primer lugar, el saber médico se entiende por medio de la intromisión de los instrumentos quirúrgicos que “iluminan” el flácido cuerpo del personaje. Esta representación busca darle un lugar de veridicción a la salud y la higiene en detrimento de ese lado oscuro del progreso. Por eso, Lorenzito es un personaje patológico. Gabrielle Nouzelles investiga la enfermedad en el reverso de la ciudad letrada y la percibe como un “deseo de imaginar a una nación en términos biológicos (...) quién pertenecía

a la comunidad nacional y quien no, todos los aspectos se manifestaron en la eugenesia como problemas de sexualidad y raza” (2000: 40). De forma general, la conexión raza-sexualidad sirvió de recubrimiento para categorizar los seres alterizados de la especie humana (Nouzelles 2000: 40). En esa línea, la familia funcionó como un ente motor de la reproducción biológica y moral que regulaba, a su vez, los espacios públicos y privados (2000: 41)⁵⁶, mientras que sujetos como Lorenzito, desafiantes debido a su enfermedad, proponían todo lo contrario. En segundo lugar, el aparato estatal sobrevino por medio de la conformación de la ciudad como un cuerpo sólido del Estado. Por ello, de acuerdo con la antinomia entre civilización y barbarie, el cuerpo enfermo de Lorenzito B. no aplica en función a la modernización de las ciudades civilizadas⁵⁷. A modo comparativo, las teorías biológicas sobre la sexualidad europeas controlaron los cuerpos anómalos mediante el escrutinio médico, el dictamen jurídico y el control administrativo. Foucault (2007) reflexiona el caso en particular de Herculine Barbin o Alexina sobre su hermafroditismo. Según el francés, las hermafroditas como Barbin sucumbían ante conocimiento médico en la búsqueda del “sexo verdadero” detrás de sus “disfraces de la naturaleza” (2007: 13). Así mismo, desde el plano del derecho, corresponde la nula actividad de la elección de su identidad; de ello, en efecto, se encargaría el especialista quien determinará cuál sería el sexo y cómo el paciente se sostendrá en la sociedad (2007: 13). Por lo considerado,

⁵⁶ Atanasio Fuentes, en su faceta de profesional en la medicina, publica su *Manual práctico de medicina legal* (1869). En este documento útil para la *praxis* médica de su época, Fuentes normativiza la conjunción entre la medicina y las leyes. No obstante, resulta de especial interés la manera en cómo el autor apela al discurso eugenésico para categorizar los estamentos familiares de control y productividad. En ese contexto, los casos quirúrgicos de las sexualidades disidentes tienden hacia la improbabilidad de la cura. Por ejemplo, sobre las atroñas sexuales congénitas como el hermafroditismo, Fuentes indica lo siguiente: “Si la castración se ha operado en un adulto, conserva el individuo sus caracteres de virilidad, aunque la barba se vuelva menos tupida; es susceptible de erección y de coito, pero no escruta sino mucosidades mezcladas al fluido prostático; cae con frecuencia en **una negra melancolía que lo conduce al suicidio**” (1869: 3, las negritas son mías)

⁵⁷ Atanasio Fuentes fue uno de los primeros cartógrafos más reconocidos en el ambiente limeño. Pionero en cuanto a la medición de las poblaciones urbanas, publica *Estadística general de Lima (1858)* para el mayor escrutinio de una ciudad que intenta desligarse de sus significantes coloniales.

existe en el fragmento de *Lorenzita* y en la experiencia de Barbin una particularidad similar, que Foucault mantenía en su hipótesis. Se sugiere el “interés *moral* del diagnóstico *médico* del sexo verdadero” (Foucault 2007: 14); es decir, un sentido de verdad aparece cuando el sexo es unitario, puesto que las normalizaciones son adaptables, primero, al raciocinio médico, y luego, a la representatividad jurídica del Estado. Ello no sucede, no obstante, de igual manera si se sostiene una doble sexualidad. La intolerancia se demuestra en las prácticas de criminalización y las sospechas médicas incrementan cuando el diagnóstico se reduce a las inversiones sexuales.

A continuación, la concepción directa del higienismo y su modelo del análisis entre lo que es salubre e insalubre redirecciona los posicionamientos del personaje, como veremos líneas más adelante:

El que hubiera conocido la trastienda de la pulpería y hubiese visto el lujo occidental de la habitación y al propietario de ese establecimiento, con pantalón, chaleco y levita de nanquin de seda, corbata colorada, media de seda, zapato de rostro bajo, siempre con hebillita de plata, peinado con profusión de crespos bien untados con aceitillos, pomadas y otros cosméticos; en dos dedos de cada mano anillos de oro, etc., etc., etc.; y entrara después al cuarto donde moraba ese ex-elegante, se hubiera caído de espaldas, si así se lo pedía el gusto. Mientras allá todo era limpio, alegre y fragante, era todo acá puerco, triste y.... Mientras allá se comía y se bebía mistelas y se cantaba, acá se pujaba se bebía tisanas y se quejaba. ¡Qué contraste! (1974: 59).

El afán del Estado reduccionista y vigilante se potencializa gracias al ideal de la eugenesia. Por ello, el “contraste” que se destaca en los momentos del relato surge de la diferenciación también de los dos espacios temporales en *Lorenzito B.*: el primero, un sujeto

amoldado a los requerimientos del mercado, pero que goza de la opulencia en sus espacios privados; y el segundo, un paria urbano o “gleba” en el cual la pobreza no es más que un error moral: “el gran obstáculo del Progreso” (Monsiváis 2006: 14). En cuanto al segundo momento, la narración incide en los signos de lo mórbido del personaje. Los efectos del residuo corporal en Lorenzito son característicos de los actores asexuados: aquellos que entran en la escena y transforman a la cédula integral del individuo generando estigmas internos (Nouzelles 2000: 40) muy difíciles de atenuar. Por tales motivos, la idea del contraste en los vaivenes de Lorenzito B. encarna, a fin de cuentas, en una manera de advertir a sus lectores que los vicios y los males del enfermo traen consecuencias morales funestas para los ideales de la ciudadanía y la nación. De manera similar, Andrea Kottow (2012) estudia la breve novela del chileno José Victorino Lastarria titulada *El diario de una loca* (1875)⁵⁸. En el texto de Lastarria, Kottow encuentra, por medio de una voz feminizada, patrones derivados de la histeria, una enfermedad con características propias durante el siglo XIX: “La loca y sus pasiones, en su hablar histérico, manifiestan los altos costos que el proyecto modernizador ha traído consigo para Chile, convirtiendo al afán racionalizador en una locura” (2012: 144). Por consiguiente, tanto *Lorenzita* como *El diario de una loca* sostienen atribuciones patológicas en sus personajes principales como términos de eventualidad ante los márgenes del discurso racionalizador médico y moral. Bajo esa lectura, sus enfermedades no se asumen como pérdida⁵⁹, sino más

⁵⁸ Kottow resume la novela de la siguiente forma: “En *El diario de una loca*, el narrador de Lastarria se traviste en la voz de una mujer recluida en un manicomio en el lejano Río de Janeiro. Las anotaciones corresponden a los recuerdos, pensamientos y delirios fragmentarios de Pepa, quien lleva el diario instada por su médico, confiado en los efectos terapéuticos de la escritura [...] A partir de los recuerdos fraccionados, el lector se enterará de los sucesos que han empujado a Pepa a la locura: un amor obligado a la clandestinidad por un hermano tirano, un hijo ilegítimo, un matrimonio estratégico para librarse del verdugo, y la consumación por un amor y un hijo perdidos para siempre” (2012: 140).

⁵⁹ En Lastarria, la histeria se sostiene como la base del diagnóstico del personaje. Beizer sostiene el propósito estético y político de la diagnosis: “ser un instrumento de la misoginia, agente de diferenciación (...) emblema del frenesí creativo, identificación del autor como escritura del Otro, designación del centro simbólico marginado de su época” (Citado en Kottow, 2012: 143).

bien como una posibilidad de establecer una nueva ontología sobre la base de experiencias distintas a la “línea recta” heterosexual. Como menciona Ahmed, cabe preguntarse qué lo que queda de lado, o colocado a un lado en el personaje Lorenzito. Quizá sean emociones aprehendidas como la felicidad, el amor (2019: 130-131) o también la melancolía.

A pesar de las situaciones adversas, Lorenzito B. continúa con sus labores en la venta de productos, pues esta actividad le seguirá sirviendo como método para sobrevivir en la ciudad. Sin embargo, transcurrido los meses, llega a Lima una de las festividades más importantes para las familias y el dinamismo del mercado interno: la Navidad. En razón al gasto de sus habitantes, la ciudad se transforma en el centro del libre comercio. Ya la teoría de la riqueza de las naciones configuraba el interés mismo de generar patrimonios individuales mediante el usufructo del trabajo productivo. En ese contexto, se observa a un Lorenzito espectral, dispuesto a regresar por los quehaceres de la inversión y gestión del trabajo artesanal; todo ello, basado en la aprobación de una sociedad que sigue en duda si confinarlo o no, pero que acepta su presencia, sobre todo en los recintos más populares como las plazas y las ferias:

En la noche de Navidad de 1844, la plaza de Lima presentaba ese animado espectáculo propio de aquellos tiempos felices en que no conocíamos ni ferrocarriles, ni luz de gas, ni telégrafos, ni billetes de banco. Una de las mesas que más llamaban la atención, era la de un elegante, pero pálido sujeto, vestido todo de blanco, desde el zapato de ante hasta el sombrero de paja; solo la corbata y un hermoso clavel sujeto en el ojal del chaquetón eran de color rojo subido. La amabilidad del propietario de esa mesa llegaba á punto de almíbar; llamaba á todos los caballeros, **señoritos**; á todas las señoras, **bella dama**; a las señoritas, **mi ángel**; y á los niños, **preciosura** (1974: 60).

La descripción preliminar de la escena limeña republicana en Fuentes evoca hacia un pasado colonial nostálgico por el cual Ricardo Palma había desarrollado con mayor amplitud en sus *Tradiciones Peruanas*. En esa línea, la ciudad es el foco o la prueba misma de que la existencia del antiguo régimen colonial seguía en plena vigencia (Valero, 2003: 58)⁶⁰, a pesar de las continuas batallas modernizantes por derrocar el pasado inmerso en esas mismas costumbres arcaicas. Lorenzito B., sin embargo, pertenece a otra temporalidad en donde la idea de la Arcadia Colonial, a decir de Salazar Bondy (2015), ilumina la visión pasatista de Lima, pero se mantiene nostálgica y satírica, a su vez, en términos palmistas. Cabe recordar que la Arcadia Colonial elogia el imaginario glorioso de una temporalidad virreinal. Por ende, el criollismo, como respuesta ideológica del nacionalismo republicano, buscará contrabandear a la Arcadia, pero también mediante refuerzos en sus niveles opresivos desde su mirada de la sociedad en el presente (Salazar Bondy 2015: 64).

En una de sus últimas tradiciones, Ricardo Palma también recuerda la Noche Buena de una sociedad aún amurallada, pero viva en sus costumbres llenas de música, comida y despilfarro social⁶¹:

La nochebuena, con su misa de Gallo, era el no hay más allá del criollismo. Desde las cinco de la tarde del 24 de diciembre, los cuatro lados de la plaza Mayor ostentaban mesitas, en las que vendían flores, dulces, conservas, juguetes, pastas, licores y cuanto de apetitoso y manducable plugo a Dios crear. A las doce, sólo el populacho se quedaba en la plaza multiplicando sus libaciones. La aristocracia y la clase media se encaminaban en los templos, donde las pallas

⁶⁰ Mariátegui es más crítico acerca del tópico de la nostalgia en la literatura costumbrista peruana: “Nuestra literatura no solo es colonial en ese ciclo por su dependencia y su vasallaje a España; lo es, sobre todo, por su subordinación a los residuos espirituales y materiales de la Colonia” (2002: 240).

⁶¹ “En la noche buena, la Plaza de Armas se rodea de mesitas que contienen muy diversas cosas para venderse: como juguetes, para niños; aguardiente, cerveza, chicha; fiambres de gallina, jamón, picadillo y chicharrones; picantes, buñuelos, tamales, etc., etc., para los adultos. Viene a ser aquello como una especie de feria, en que se oye el pregón en diversos tonos las vendedoras, mezclando con la algazara de los concurrentes, del sonido del tamborsito, del pito y de la matraca de los muchachos y mozones” (Prince 1890: 30)

cantaban en el atrio villancicos como este:

*Arre, borrequito,
vamos a Belén,
que ha nacido un niño
para nuestro bien.
Arre, borrequito,
vamos a Belén,
que mañana es fiesta,
pasado también.⁶²*

Para Palma, las costumbres y celebraciones de la ciudad se expresan bajo una sociedad de castas. Mientras las clases medias y altas son capaces de albergarse en lugares sacros y privados, el “populacho” o clase baja permanece en el centro de la plaza solo para participar del carnaval navideño. Amante de la persuasión y de la coquetería fina para obtener sus beneficios comerciales, Lorenzito B. pertenece a esa “persistencia arcaica de las costumbres, de los trajes, de las formas arquitectónicas” (Porrás Barrenechea 1969: 38) de la Arcadia Colonial. Por consiguiente, su apariencia inmersa en lo popular también ofrece una inventiva propia, alejada de los paradigmas centralizados por lo eclesiástico, pero manteniendo los razonamientos utilitaristas del capital. La imagen del traje completamente blanco y los detalles rojizos del clavel y de la corbata expresan una aproximación con las figuras refinadas de los petimetres españoles del siglo XVIII. Rebecca Heidt estudia esta clase de personajes insertos en los dramas satíricos de España y encuentra interesantes características conceptuales acerca de sus performances. A diferencia de los sujetos sumergidos en la propuesta dinámica del

⁶² Recuperado de https://es.wikisource.org/wiki/El_mes_de_diciembre_en_la_antigua_Lima (18 de marzo de 2020).

mercado, los petimetres sostenían sus avatares en lo que la autora llama la “economía del deseo”, es decir, una ilusión de lujos, gastos y afectos amparados por el consumo de productos y las consecuentes pérdidas económicas que les derivaron hacia la pobreza (1999: 36)⁶³. Sin embargo, la particularidad de los petimetres fue la sostenida capacidad de ubicarse en una temporalidad distinta a la economía ilustrada. Su reconexión con el mundo o su “amor propio” hacia los demás se establecía mediante márgenes desconectados con el trabajo productivo. Desde la perspectiva afectiva, en Latinoamérica, los petimetres podrían establecer vínculos amorosos heterosexuales. José Ricardo Chaves (2018) expone personajes “afeminados” de la literatura mexicana decimonónica con la capacidad de interactuar amorosamente con mujeres a pesar de las injurias dispuestas por parte de los otros personajes masculinizados. Estos últimos elogiaban y juzgaban, con igual intensidad, a los petimetres mexicanos debido a la sutil estrategia de cortejo hacia los actores femeninos (2018: 61-62). Magally Alegre Henderson (2019) sistematiza los antecedentes coloniales de los petimetres en el Perú. En su investigación, la estudiosa encuentra comportamientos similares al caso español, pero bajo fines didácticos en el contexto de la prensa ilustrada peruana: “representa[n] los peligros de transgresión de las normas sociales y de género: usan más maquillaje que una mujer, preocuparse por el traje y el peinado, adornos excesivos, obsesionarse con la moda extranjera” (2019: 237).

Entonces, a partir de las investigaciones anteriormente mencionadas, ¿podemos afirmar que Lorenzito B. constituía la figura de un petimetre inserto a inicios de la republicana? Lo evidente que suscita el fragmento es la posibilidad de mostrar una autonomía del personaje

⁶³ Aquí parte una pregunta interesante al respecto: bajo el concepto de la “economía del deseo” en los petimetres, ¿cómo se forja en la etapa finisecular el concepto del *dandy*? Molloy contrasta las dos imágenes del intelectual latinoamericano y europeo en su libro *Poses de fin de siglo* (2012). El *dandy* Oscar Wilde, desde la perspectiva del modernista José Martí, representa la duplicidad esquivada entre la admiración y el descarte, lo bueno y lo malo, el cosmopolitismo y el ostracismo. ¿Cómo el rentismo y el despilfarro del *dandy* se asemeja a la imagen del petimetre? Para la mirada latinoamericanista, la *pose* es una posición problemática debido a que lo masculino queda en un punto de debate. Por esa razón, la pose es un gesto político (Molloy 2012: 42).

Lorenzito B. con respecto a los fines del capital. El personaje *queer* de Fuentes se establece dentro de los marcos delimitados del mercado interno mediante la venta de productos. En esa medida, su solvencia económica deslinda con el ocio del personaje petimetre español del siglo XVIII; sin embargo, existe una duda en cuanto a la finalidad del provecho económico del personaje, ya que el flujo financiero de Lorenzo avanza por dos momentos temporales diferenciados: (1) su faceta de recaudador a través de la venta de artesanías y telas y, (2) su presencia de despilfarrador en la chingana. Por este motivo, su última línea temporal transita por los marcos de la irracionalidad o de la “economía del deseo”, pero con matices envueltos por la necesidad social de poder sobrevivir frente a la pobreza. El pragmatismo del personaje nos permite afirmar que su figura no solo se distancia de la masculinización hegemónica, sino también que su orientación le sirve de utilidad para lograr sus fines. Tal como sucede con los petimetres mexicanos del siglo XIX, el disfraz de Lorenzito B. “es apenas un medio para un fin, no una vía de evocación de sexualidades ambiguas” (Chaves 2018: 54-55). Sin embargo, queda claro que para la visión exterior de los personajes no se asimila esa interpretación más utilitarista que homoerótica.

En el siguiente apartado, Lorenzito reconoce el regreso hacia el fracaso económico en su vida. Si el trueno de la trastienda era el epítome de la controversia y el despilfarro, la tormenta será el virus moral que impide la inclusión del personaje hacia el eje civilizatorio:

Como esa industria era solo explotable dos veces al año, como el hambre no guarda los mismos periodos que las pascuas, y como en fin es preciso que el pan sea de cada día, a la industria consabida añadió Lorenzito la de hacer marcas y bordar plumillas, habilidades que hasta entonces no había desplegado ningún individuo del sexo de Cain; pero que en Lorenzito se desarrollaron con una inaudita brillantez. Volvió la boga y con ella volvieron la buena vida,

aunque siempre algo amargada por la impertinente dolencia, las cenas, el cuarto elegante; y por segunda vez sucedió lo que tenía que suceder, otra quiebra y, no tanto porque la industria no fuera siempre proficua, sino porque la dolencia arreció hasta convertirse en tormenta (1874: 60).

Lorenzito B. emplea sus recursos retóricos persuasivos y sus capacidades artesanales para lograr un éxito efímero en sus ventas. No obstante, si bien el personaje obtiene cierta superación económica tras culminar su “industria” comercial, sus proyectos afines a largo plazo devienen siempre hacia la falta de rentabilidad. Dicha idea se expresa mediante la metáfora de la “tormenta”. En el sentido denotativo de la palabra, las tormentas se forjan debido a la combinación de fuerzas opuestas en los vientos. Su contraste térmico motiva el crecimiento de movimientos ascendentes y descendentes que originan, de esta manera, lluvias torrenciales, vientos huracanados o descargas eléctricas. Bajo esta premisa, la derrota de Lorenzito en los afanes comerciales expone un retumbe meteorológico moral, todo ello establecido por la “economía del deseo” despilfarradora y dionisiaca: aquel concepto proveniente de la Arcadia Colonial que privilegiaba la fuerza de las emociones descontroladas tales como el lujo y el deseo (Reidt 1999: 35).

Por su parte, las masas torrenciales del fracaso rodean el axioma teleológico en Lorenzito. Para Halberstam (2018), el fracaso forja desgracia y humillación, como también “una exposición imperiosa de las contradicciones de una sociedad obsesionada con una competitividad insensata” (2018: 17). Los menos favorecidos de tal competencia sin baluartes son los sujetos subalternos como Lorenzito. Su fracaso frente a la competencia optimista del proyecto capitalista evidencia una dislocación de metas y alcances del pensamiento positivo patriarcal, además de un nuevo modo de vida lleno de afectos encauzados hacia direcciones de

la temporalidad *queer* (2018: 34).

Siguiendo esa lógica argumentativa y para terminar con el segundo apartado, Halberstam indica que los fracasados *queer*, a pesar de su imposibilidad y descentramiento con los fines del capital, poseen agencia; por tanto, perder, sea desde los planos familiares, comerciales o morales, produce en el sujeto una práctica anticapitalista de estilos de vida no reproductivos, como también una implícita crítica a las cuotas convencionales del sentido común heteronormativo (2018: 99). Si el éxito y las políticas de la esperanza representan los caminos “hacia adelante” a decir de lo heterosexual, ¿cómo se configura el fracaso, la “mirada atrás” de la homosexualidad? Proponemos que lo *queer* en *Lorenzita*, a pesar de su “negatividad” semántica, mantiene un diálogo con los ideales de la nación, pero bajo una figura más centrada en la tolerancia y el amor por otros cuerpos, incluyendo, por qué no, al Otro *queer*.

1.3. Residuos

La propuesta final en los acontecimientos de *Lorenzita*, se resume en la renuncia del objeto no llorado, de la pérdida no reconciliada dentro de un proceso inconcluso del duelo y cómo el discurso del Estado-nación pretende olvidarla a través de la construcción de un imaginario político de voluntades biunívocas de género.

En el último apartado del relato, nos encontramos nuevamente ante la presencia de *Lorenzita* en la plaza de Lima, pero no como comerciante, sino como un agente en pleno ejercicio de la prostitución (Velázquez 2019: 324). Por ello, su imagen devela un aspecto fantasmagórico a diferencia de las cercanías afectivas al petimetre criollo vista en la sección anterior. En esta ocasión, *Lorenzita* representa las características de un cuerpo enfermo; y su

lógica dentro de la *economía del deseo* se subsume por la capacidad de supervivencia ambulante del personaje. En términos de Palaisi, su cuerpo rompe los esquemas del logos “e integra su papel de objeto del descenso” (2017: 62).

La plaza de Lima, hasta ahora pocos años, ofrecía por las noches un aspecto alegre, bullicioso y pecaminoso. A ella concurrían todas esas ánimas que, como las del limbo, no tienen lugar determinado: muchas de esas ánimas estaban en ayunas á las nueve de la noche, bien que forradas en blancas y olorosas polleras. En uno de los bancos próximos á un puesto de cena, encontrase una mujer, alta, pálida, envuelta en un pañuelon de colores y teniendo en la mano un pañuelo de hilo que continuamente lleva á la boca (1974: 61).

Para establecerse en los márgenes de la supervivencia y la subalternidad, el cuerpo nómade de Lorenzita se aproxima hacia la representación semántica de una tapada. Envuelta en pañuelones y tapaboca, el ocultamiento del cuerpo femenino en este personaje abre posibilidades hacia la curiosidad y el erotismo en los espectadores heterosexualizados de la escena. Debido a ello, su presencia como tapada se transforma en una incógnita a partir de la sustitución de significado perdido. Andrea Bazán Avendaño (2018) estudia la imagen de la tapada desde el enfoque psicoanalítico y cultural. Utilizando conceptos de Sigmund Freud y Mary Louise-Pratt, la autora ubica a la tapada como un agente-fetiché dispuesto por “contaminar” el orden ilustrado desde su *zona de contacto*: “...debido a las relaciones de desigualdad que establecen los viajeros: ellos son el explorador empequeñecido y ellas, la naturaleza americana que despierta pasiones y envuelve a quienes se aventuran en ella” (2018: 45). Dicha actitud desafiante y envolvente de las tapadas fueron caracterizaciones afines del espacio limeño. Además, su misma investidura y desconocimiento de sus cuerpos generaron

un desasosiego fuera del control en los deseos masculinos europeos, quienes deseaban aquello no representable (Bazán 2018: 47) a tal punto de crear narrativas que refuerzan la “fábula maestra” de las mujeres envueltas en la saya y el manto (Bazán 2018: 50)⁶⁴.

El peregrinaje europeizante procuró situar al agente-fetiché de la tapada en una lógica imaginaria dentro lo sublime romántico (Bazán 2018: 49) Su coquetería y argucia, sin embargo, no eximia del auscultamiento detrás de tales prendas, pues en muchas oportunidades, aquello sorprendía a sus interesados. Por una parte, Fernando Villegas, en su análisis sobre las litografías y pinturas de las tapadas, halla una serie de testimonios de viajeros que advertían a sus lectores la posibilidad de toparse con mujeres de rasgos indígenas o afrodescendientes (2011: 31). Por otra parte, la especie satírica también insinuaba la presencia de los “maricones” velados en la saya y el manto. Bajo el seudónimo de Simón Ayarque, Esteban Terralla y Landa⁶⁵ sugiere a su lectoría lo siguiente:

Jamás á mujer tapada

Vayas á echarla requiebros

Que puede ser una negra

O algún hombre esqueleto (Terralla y Landa, 1854: 188).

Efectivamente, la nueva edición de *Lima por dentro y por fuera*, publicada en 1854 (París), nos ofrece nuevos acercamientos sobre el discurso de la tapada travestida⁶⁶ reproducido

⁶⁴ Bazán Avendaño sostiene este concepto determinado por Roberto González Echevarría como un “discurso dotado de su propia retórica (...) Había, por el contrario, una estrecha complicidad entre la literatura y el informe científico, lo cual facilitó a los escritores y pensadores latinoamericanos la asimilación de estas narraciones y la creación, a partir de ellas, de una nueva fábula maestra” (2018: 50).

⁶⁵ Sobre *Lima por dentro y por fuera*, véase el capítulo 1.

⁶⁶ Las citas visuales e historiográficas de Giuseppe Campuzano (2008) sirvieron de un gran aporte en esta etapa de nuestro análisis.

de modo similar en *Lorenzita*. Con la colaboración artística de Ignacio Merino, la reedición parisina construyó un espacio visual alternativo y complementario a la crítica satírica de Terralla y Landa. Las litografías de Merino ubicadas alternadamente en los versos del texto potencializan el discurso imaginativo de una ciudad caracterizada por sus vicios e costumbres inmorales. Asimismo, la opinión negativa del artista piurano⁶⁷ se percibe dentro una mirada externa europeizante recurrente a la *fisiognomía* para fundamentar la segregación racial, étnica y de género (figura 4). Así como en los cuadros de von Humbolt se fusionaba la estética de lo sublime con la ciencia, la precariedad de lo extraño, anormal o ajeno traslucía el dominio colonial de las relaciones entre América y Europa: relaciones, en síntesis, de representación e imaginación (Pratt 2010: 213).



Figura 4. *Tapadas* de Ignacio Merino (1854)

⁶⁷ Dexter Zavalza Hough-Snee analiza las litografías publicadas en dicha versión parisina del texto de Estaban Terralla y Landa. El autor argumenta que los trabajos artísticos de Merino son producidos en el texto con el fin de criticar los vicios morales que aún seguían vigentes en dicha época. Estar preso del pasado colonial fue el principal problema para Merino en la construcción de un Estado nación (2014: 90).

Las intervenciones extranjeras en los imaginarios americanos criollos fueron recurrentes en las narraciones costumbristas. En el siguiente fragmento de *Lorenzita*, un personaje de origen inglés ingresa en la escena para cambiar el transcurso de la historia del protagonista. Lo interesante del encuentro radica no solo en el tipo de comunicación, que combina la codificación oral anglosajona frente a las respuestas gestuales de la protagonista – quizá sea por temor de conocer su voz de tonalidad grave-, sino el componente irónico de las últimas frases incluidas en la narración: “Acércase a ella un caballero inglés, quien, en el estilo correcto del que no sabe la lengua que habla, la convida á cenar; la dama se empeña en no hablar, el caballero insiste en sus ofrecimientos y al fin la dama acepta por señas. Digamos que era ese caballero y después verémos quien era su dama” (1974: 61).

Esta escena donde se establece la *zona de contacto* entre el inglés y Lorenzita comprueba, preliminarmente, la tesis de Jorge Cornejo Polar (2018) denominada *perspectivismo y contraste*⁶⁸. No obstante, las razones del ingreso de un personaje irónicamente llamado “caballero” oculta la representación metafórica de una libido heterosexual hacia lo social e históricamente reprimido. Vale mencionar la biografía de John Wilson, “caballero” inglés, como un punto de partida para introducir un *perspectivismo* alejado de los componentes moralizantes acostumbrados: “Tomando la calle de Plateros de San Agustín y torciendo para la de Plumereros, la tercera casa era, en la época á que hemos llevado al lector, el establecimiento del primer empresario de ferro-carriles entre Lima y Callao. Ese empresario se llamaba Mister **John Wilson**; pero, como sobre la puerta de su establecimiento había un letrero

⁶⁸ Jorge Cornejo Polar (1998) encuentra que la presencia de personajes ingleses en los relatos costumbristas funciona para “introducir una nueva perspectiva que facilita un mejor mirador crítico” (1998: 138) para que este mismo personaje “contraste entre lo que cree y practica el personaje extraño a la realidad social descrita y lo que esta sociedad vive” (1998: 139). El *perspectivismo y el contraste* son incursiones recurrentes en el costumbrismo peruano. Sin embargo, dicha aplicación también puede conferir para otros relatos modernos, de modo que la explicación de Cornejo Polar termina siendo insuficiente.

que decía: **Horses to let**, el público inteligente creía que su nombre era Míster Horses” (1974: 61).

En esta ocasión, el significante “caballero” no enlaza directamente con la traducción al inglés de *gentlemen*. Todo lo contrario, se genera un vínculo etimológico entre “caballero” y el significante “horses” a partir de la traducción directa al término “caballos”. En tal sentido, el juego metafórico no busca permanecer con los componentes semánticos del significante “caballero” en su sentido más práctico (persona noble o cortes). Lo que experimenta en el público lector y los espectadores es, sobre todo, una imagen representativamente hiperviril del origen latino *caballus*, es decir, “hombre que monta a caballo”.

Si partimos desde la distinción parónima (caballero a caballo) hacia el sentido etimológico de la misma, John Wilson no resulta ser el usual personaje con altas características de nobleza, cortesía y caballerosidad según la primera línea social del significado (además de ser inglés). La resonancia, más bien, se transmite bajo la descripción de su establecimiento ferroviario, aquello que representa el deseo sexual reprimido hacia Lorenzita. No obstante, su hipervirilidad se antepone como estrategia o una puesta en defensa de sus principios sociales. Badinter nos recuerda que la masculinidad viril exige pruebas, deberes y demostraciones para ser llamado hombre (1993: 19). Bajo tal mirada, *Mr Horses* (para el público) es un hombre “verdadero”, puesto que contiene todas las representaciones imaginarias de ser llamado como tal: extranjero, empresario, dueño de ferrocarriles y, por supuesto, “caballero”. Sin embargo, este mismo hombre, hallado en su posición de poder, traza otra línea transitoria de riesgo tras aproximarse o “pegarse”, en términos de Ahmed, a Lorenzita. Tal como nos recuerda la investigadora británica, antes de la repugnancia, existe la contingencia; y esta misma se intensifica tras el “contacto corporal que perturba a la piel con la posibilidad del deseo” (Ahmed 2014: 142):

Fuerza es decir, en obsequio á la justicia, que Mister Wilson ó Mr. Horses, si U. gusta, se manejó como un verdadero **gentleman**, y que la dama comió cuanto le pidió el gusto, habiendo tenido la habilidad de engullir sin descubrirse el rostro, a pesar de las reiteradas exigencias del noble inglés. La dama quiso aplicar el proverbio de **comida acabada amistad deshecha**; pero no era así como lo entendía el súbdito de S. M. B.; al contrario, *él pretendía estrechar mas la amistad*, y aunque la dama defendía heroicamente su virtud y rechazaba las proposiciones un poco avanzadas y deshonestas de su rubio apasionado, pareció al fin ceder y acompañar á este á su domicilio (1974: 62, las cursivas son mías).

Sin duda, el fragmento anterior nos incita a considerar un cierto deseo heterosexual cada vez más intenso y validado por Mister Wilson, pero impedido por Lorenzita. Sin embargo, cabe preguntarse si existe un tipo de deseo en particular o su interés tiene puramente otras finalidades. Utilizaré dos conceptos claves para comprender este pasaje donde se formula el interés del personaje hacia el protagonista: (1) la tuberculosis y (2) lo siniestro o *umheimlich*.

Sobre el primer concepto, el imaginario occidental consideraba que la tuberculosis era una enfermedad propia de sujetos descentrados y carentes de privaciones económicas (Sontag 2003: 23). Además de ello, los propensos a padecer de este mal mantenían una languidez en su fisionomía, mala higiene y deficientes factores nutricionales (Sontag 2003: 23). De acuerdo con el relato, desde su infancia, Lorenzita siempre se caracterizó no solo por poseer un cuerpo afeminado, sino también por su figura espigada (“alta” y “pálida”) capaz de iluminar las calles de la ciudad o también de sufrir males fisiológicos constantes⁶⁹. Los atavismos de su crónica enfermedad no constituyeron los males derivados hacia la muerte. En Lorenzita, su cuerpo se

⁶⁹ Cabe recordar su tipo de nutrición carente de factor proteico desde la infancia del personaje. Para más información, véase la primera parte de este análisis.

desmaterializa constantemente. Sin embargo, ¿ello alcanza para considerar un deseo sexual del inglés hacia su famélica figura? Probablemente la respuesta no sostiene quién es el objeto deseado, sino dónde se ubica ese deseo. El viril inglés Mr. Horses o Wilson no tenía dudas de cortejarla, aunque solo haya visto solo la zona superior de la corporalidad del protagonista. Entonces, siguiendo el punto de mirada del Wilson, existe un interés por fetichizar una parte del cuerpo enfermo del protagonista. En ese sentido, la individualización de la enfermedad se convierte de preocupación que mantiene en relieve “a la persona por encima de su entorno” (Sontag 2003: 36). Dicha mirada focalizada en Wilson se potencializa cuando el manto de la tapada impide revelar la imagen exótica y, en exceso, deseante de Lorenzita. En resumen, las características de un cuerpo enfermo semejante a lo tuberculoso refuerzan el fetiche que posee el personaje inglés hacia el rostro exótico-deseante del personaje principal.

Sobre el segundo concepto, regresamos al argumento de Bazán Avendaño para explicar cuál es la atracción hacia aquello por el cual se desconoce. La investigadora evidencia que el encanto por las tapadas recae en una concepción que puede retrotraernos a nuestras irrupciones renunciadas por el placer o el goce:

La tapada se convierte en lo extraño en un día normal de paseo por Lima, se convieparte en lo peculiar de los trajes limeños que el explorador va encontrando en su paso por la ciudad. La tapada es la presencia diferente del Paseo de Amancaes, lo inesperado que causa una sorpresa en la cotidianidad de un recorrido por Lima. Se convierte también, entonces, en el siniestro, el *umheimlich*. En tal sentido, la tapada como lo siniestro también se asocia al horror frente a la castración, a este evento que genera angustia y rompe la fantasía de la madre fálica en el niño. Este horror, como se recuerda, deviene de la fetichización (Bazán 2018: 49).

La representación del cuerpo tísico y la concepción de lo *siniestro* –el horror frente a la castración- fueron ratificaciones que nos permiten explicar el deseo heterosexual en la figura de Mr. Wilson o Horses. Sin embargo, ¿cómo entender la contradicción entre lo deseante y lo temido a la vez? Como hemos mencionado, la performatividad de la tapada, en cuanto sus bordes y vestigios, comprueba sus encantos eróticos. Estos actos fetiches, sin embargo, desvelan posiciones muy ambiguas, conflictivas e incoherentes dentro de la lógica de la masculinidad hegemónica. Por este motivo, ¿puede el deseo heterosexual extenderse como una trampa de autosabotaje de su identidad hipermasculinizada?⁷⁰

Para responder a la pregunta, resulta fundamental acercarnos a nuevas investigaciones según el campo de los estudios *queer*. Tommaso Milani (2013) nos acerca a su teoría sobre la represión en el campo de las masculinidades heterosexuales desde dicha mirada. En su artículo sobre las masculinidades *queer* –término aparentemente contradictorio-, Milani muestra las posibilidades de acercamientos y alejamientos con los patrones sociales del deseo tanto las normativamente aceptadas como las disidentes.

Tomando en cuenta la teoría de la masculinidad hegemónica según Connell (1995) y

⁷⁰ Quisiera traer una mención aparte la explicación de los lugares donde se concretaron los tratos sexuales en Lima durante siglo XIX. La prostitución fue empleada por mujeres y hombres afeminados durante etapas coloniales y republicanas en establecimientos regulatorios de una sociedad aún no modernizada. Pablo Macera arguye que, a inicios del siglo XIX, existía en Lima burdeles exclusivos para la orientación homosexual masculina (citado en Alegre-Henderson 2012: 231). A pesar de que la organización y regulación de los lupanares se estableciera a inicios del siglo XX a través del Barrio Rojo en La Victoria (Drinot 2020), existió una preocupación por parte de la ciudad letrada por enmarcar propuestas consistentes para la ubicación y existencia de tales recintos a finales del siglo XIX. La principal razón, detrás del discurso de la tolerancia a los intereses libidinosos de un grupo de ciudadanos, radica en el control y vigilancia de la higiene de la ciudadanía (Mannarelli 1999: 56). Conociendo que las aplicaciones de políticas de higiene resultarían fundamentales para establecer cambios, sobre todo, en la despatologización de los hombres, Fuentes, en su libro *Estadística general de Lima* (1858), propone un diagnóstico que vale la pena mencionar, puesto que su discurso estadístico-disciplinario dialoga intrínsecamente con la imagen del encuentro con Lorenzita y Mr. Wilson en la plaza de la capital. En resumen, el Murciélago propone una instalación de burdeles en la capital para, de esta forma, controlar los excesivos casos de sífilis en los hombres y las mujeres (1858: 75). Fuentes sabía de la resistencia social-moral de su propuesta; no por ello consideraba la impronta de diseñar sistemas inmunes a las amenazas del orden público *-inmunitas*, en términos de Espósito (2000)-.

las resignificaciones performativas en Butler (1997), Milani asegura que lo considerado como “desviado” también puede actuar en pos de la operatividad de la masculinidad normativa hegemónica (2013: 267). Este acto de apoyo surge cuando la masculinidad se encuentra en peligro, como señala el autor con un ejemplo en una escena televisiva. El actor en mención (Roy Cohn) declara, luego de ser diagnosticado de VIH, que él es un hombre heterosexual que “tiene sexo con hombres” (2013: 271)⁷¹. Milani, por su parte, interpreta este diálogo como una reproducción de la diada resbaladiza e inestable entre la heterosexualidad y homosexualidad (2013: 272). En otras palabras, lo que está en juego no resulta ser el acto mismo del deseo sexual, sino que los espacios afectivos sean compartidos en un mismo campo temporal. Como menciona el mismo personaje de la miniserie citada por Milani: “Los homosexuales no son hombres que duermen con otros... Homosexuales son hombres quienes nadie los conoce, quienes tienen cero influencia” (2013: 272)⁷².

Cuando Lorenzita decide emprender una respuesta con el fin de menoscabar los apetitos sexuales de Mr. Horses, encontramos que su requerimiento oral-verbal se establece dentro de los marcos estandarizados del habla formal. Como resultado de ello, la voz del protagonista aparece por primera vez en el relato, pero con un estilo modulado debido a la competencia comunicativa con el interlocutor inglés. Este diálogo supondría una torsión semántica del cual el elemento sexual queda en un segundo plano, mientras que lo que se mantiene en debate sería la discusión del poder (Milani 2012: 273) mediante el estilo de habla de Lorenzita. Efectivamente, para el hiperviril Mr. Horses, lo siniestro queda evidenciado, pero no por medio de la imagen flácida del personaje⁷³, sino por el posicionamiento lineal-jerárquico del acto

⁷¹ “Roy Cohn is a heterosexual man, Henry, who fucks around guys” (La traducción es mía).

⁷² “Homosexuals are not men who sleep with other men...Homosexuals are men who know nobody and who nobody knows, who have zero clout.” (La traducción es mía).

⁷³ Mencionamos que, desde esa posición, radica su atracción.

comunicativo. Para Lorenzita, sentir incomodidad por la insistencia de moldear su cuerpo a la demanda heterosexual llega a un desfase; por ello, su voz se modula. El protagonista es consciente que vivir o “habitar de una manera diferente” (Ahmed 2014: 238) resulta imposible; entonces, recurre a la resistencia: “-Caballero, le dice, yo no soy mujer; soy un hombre desgraciado que hace dos días no he echado en mi estómago ni una hilacha; soy enfermizo y no puedo trabajar; por ver si conseguía cenar he tomado este disfraz; U. ha sido bastante generoso para proporcionarme los medios de no morir de inanición, séalo U. para perdonar el chasco que se ha llevado...” (1974: 63).

Pero la resistencia de la palabra es un modo de defensa que los invasores desconocen en su realidad multidimensional. El nuevo enemigo –antes: furtivo cortejador- representa la concentración de las ambigüedades del binarismo o, como menciona Severo Sarduy “el saber que divide, margina y elude” (1982: 19). Sin duda, la respuesta violenta del inglés se manifiesta como una impugnación al género, al sitio del dominio del poder, al no aceptar que lo masculino y femenino son solo disposiciones donde la matriz heterosexual determina las identidades. Ante ello, la supresión del Otro homosexual es la única alternativa: “El inglés se quedó como la estatua del Comendador No dijo una palabra, pero, levantando un garrote que le servía de apoyo, arrimó tal tunda á la supuesta mujer que la echó por tierra medio muerta” (1974: 63).

¿Cómo podemos interpretar el cambio del deseo hacia la repugnancia desde la prerrogativa de una pérdida no llorada?, ¿el epítome del fracaso de lo *queer* ante la muerte de Lorenzita representa el triunfo de un tiempo reproductivo, familiar y asumiblemente patriarcal? Aún se mantienen las dudas. Lo que sí tenemos claro es que “los futuros reducidos y presentes intensificados” (Halberstam 2005: 3) de la temporalidad *queer* nos permitirán reflexionar sobre

las fragilidades masculinizantes hegemónicas siempre envueltas en sospechas y dudas (Callirgos 1996: 43). Porque cuando un sujeto heterosexual renuncia a sus pasiones internas pretéritas, existe un duelo no reconciliado.

Judith Butler plantea el concepto de la *melancolía* para pensar en los dolores no reconciliados por la carga homosexual. Sobre la base de considerar a la heterosexualidad un conjunto de actos repetitivos que conllevan hacia el parentesco de orientaciones y experiencias obligatorias⁷⁴, la aproximación hacia la abyección homosexual provocaría un pánico en dichos individuos heteronormativos (2001: 151). Desde ese mismo temor, se deduce que los marcos establecidos de la finalidad heterosexual no suelen mantenerse como inquebrantables. Entonces, si la heterosexualidad se comprende como una directriz, ¿dónde se encuentra aquello que podría amarse?, ¿cuándo se renuncia al vínculo homosexual? Aquí Butler sigue a Freud para argumentar que los lazos afectivos en el hombre heterosexual se asumirán en cuanto tales cuando, previamente, se niegue y repudie la feminidad (2001: 152). En otras palabras, para amar a una mujer, siendo hombre, se necesita, en principio, odiar todo lo que representa como femenino⁷⁵.

En lo que transita nuestro análisis, hemos señalado que la repugnancia permanece a partir de la emoción de su contingencia. Bajo esta premisa, la prohibición de la homosexualidad surge como el epílogo del contacto entre las superficies pegajosas que engendraron una

⁷⁴ Ahmed nos explica de fondo el alineamiento de la heterosexualidad desde la obligatoriedad que reincide en los sujetos. Comprender su historicidad que se esconde detrás de la repetición de las interacciones en los individuos (formar parejas, casarse o establecer, incluso, vínculos sociales) nos ayuda a comprender que la heterosexualidad es una orientación obligatoria e “instituida por la fuerza como una forma de sociabilidad” (2018: 121). Esta teoría toma como base fundamental la propuesta sobre los actos reiterativos del poder expuestos por Foucault. Butler las resume de la siguiente manera: “La reiteración del poder no solo temporaliza las condiciones de subordinación, sino que muestra que estas no son estructuras estáticas, sino temporalizadas, es decir, activas y producidas” (2001: 27)

⁷⁵ “El hombre desea a la mujer que nunca querrá ser. Ni muerto querría ser ella: por consiguiente, la desea” (Butler 2001: 152).

intensidad del afecto (Ahmed, 2014: 144). Por consiguiente, ¿dónde se encuentra ese vacío afectivo melancólico que mantuvo históricamente la repugnancia al homosexual? Butler señala que el objeto se encuentra internalizado en la matriz heterosexual. Ya que no puede existir en el mundo externo, entonces morirá internamente: esa es la forma de negar la pérdida, “de suspender o posponer su reconocimiento y sufrimiento” (Butler 2001: 150).

El proceso de adaptación personal por recuperarse de una pérdida no llorada será una brecha que la cultura binaria occidental del género no podría exteriorizar. Por ello, mientras la feminidad y la masculinidad sean fortalecidas mediante repeticiones superyoicas (el concepto de nación, la figura del *ángel del hogar*, el caudillismo, etc.), la culpa por desear un cuerpo homosexual se transformará en una angustia social (Butler, 2001: 156). Aquella obligatoriedad se reproducirá como una herencia familiar que la ley heterosexual va a cumplir a cabalidad. Sin embargo, la culpa se detiene y se transfigura en una introyección agresiva dentro de una estructura primaria de la conciencia (Butler, 2001: 157).

A raíz de lo explicado, ¿qué sucede con Lorenzita? La actitud agresiva de Mr. Horses ejemplifica la introyección de sus fragilidades masculinizantes a través del afecto melancólico hacia ella. Esto trajo como consecuencia una golpiza que derivó en su asesinato. No obstante, el duelo inconcluso también debe comprenderse desde el plano externo de una sociedad que apela por el marasmo social ante lo sucedido. Veremos, líneas más adelante, que el cumplimiento de la impunidad institucional se racionaliza de dos maneras con los personajes protagonistas. Por un lado, Mr. Horses logra huir del encuentro con la justicia, mientras que, por otro lado, Lorenzita es trasladada hacia un nosocomio exclusivo para mujeres; sin embargo, su cuerpo no se adecúa al *confort* de la heterosexualidad, de modo que será redirigida a un hospital masculino a la espera de su muerte:

La policía de Lima ha sido siempre de una irreprochable puntualidad para llegar tarde á los sitios en que fuera necesaria su presencia; así fue que, cuando á los gritos de socorro, se acercó al lugar de la tragedia, ya el inglés había desaparecido y su víctima yacía en el suelo sin sentido. Recogido el cuerpo, y no sabiéndose su domicilio, fué conducido al hospital de Santa Ana. No había entónces en esa casa de misericordia hermanas negociantes en asaduras y criadillas, sino una Señora a quien se titulaba la abadesa. Hizo que llevaran el cuerpo á una sala y, al desnudar á la pobre apaleada, creyó ver que esta era... Dudó de lo que creía ver, y poniéndose las gafas y acercando la luz, se convenció de que esa mujer no era igual á las demás y que había razones para suponer un extravío de la naturaleza; persona mas entendida que ella en esa materia, la barchilona de la sala, declaró rotundamente que esa mujer era hombre, y á la madrugada fue mandada al hospital de San Andrés (1974: 63).

En *Lorenzita*, el denominado *perspectivismo y contraste* (Cornejo Polar 1998) del personaje inglés es empleado como un castigo moral dentro el espacio temporal *queer* de la historia. Las atribuciones de la masculinidad blanca en Mr. Horses, en ese sentido, no pueden castigarse porque su presencia en sí misma se asocia a las grandes narrativas (Halberstam 2018: 65). Por ello, su permanencia heterosexual deja una resonancia y reordena el espacio temporal hacia los caminos de la linealidad “hacia adelante”, el control social y el olvido a los seres mundanos. Las instituciones médicas, aquellas mismas que auscultaron desde el campo de la experimentación a Lorenzo en pos de investigar sus anormalidades, ahora, no aprecian sus facultades. Ello se debe a que lo político ha rendido cuentas con el imaginario médico y dio por triunfador al orden religioso (el liderazgo de la abadesa, frente a “las negociantes de asaduras y criadillas”, lo confirma). Por eso, Mannarelli sostiene que la presencia clerical

resulta, dentro de los Estados-nación, un freno para la intimidad personal en el universo binario de las familias normativizadas (2018: 75). En tal situación, su cuerpo andrógino tendrá que reubicarse en esa estructura del saber familiar. Y allí permanece Lorenzo, Lorenzito B., Lorenzita hasta el lecho de su muerte: “La abundante cena, la mas abundante garroteadura y los achaques de la dolencia crónica, siempre persistente, hicieron bajar á la huesa prematuramente á Lorenzito B. . . cuyos amigos al darse la funesta nueva se decían: **¡Ya murió la pobre Lorenzita!**” (1974: 64).

¿Por qué la comunidad no supo llorar a Lorenzita? ¿El pretérito indefinido de su muerte demuestra un destino calculado por la voluntad de la sociedad heterosexual? Peluffo menciona que, para ingresar por la corriente del progreso, las naciones deberían soslayar las narrativas lacrimógenas pues ellas se colocaban desde lado de la feminidad y la otredad racial (2007: 472). Lorenzita es la demostración de aquellos miedos y atracciones que la sociedad peruana pretende rescatar y olvidar con la misma intensidad: aquí se ubica su trágica Arcadia Colonial que también la deriva como un personaje costumbrista (Watson 2006) Queda una emoción que pueda expresar ese supuesto desasosiego por parte del llanto no asumido por los ciudadanos tras la muerte del personaje. Para este apartado final, traeré a colación la llegada de Dante al círculo de los sodomitas. El protagonista de la Divina comedia entra junto a Virgilio en el séptimo círculo del Infierno. Aquí se encuentra con Brunetto Latini, exmaestro de Dante en las artes poéticas. Lo interesante del relato es el momento de reposo en que los personajes deciden dialogar. Dante no llora la muerte de su maestro, pero sí acoge con amor a Latini, mientras que el último, a diferencia del resto de dolientes, se detiene y le brinda un consejo para persistir en la búsqueda de salir del Infierno. Latini le responde así a Dante: “Así, pues, sigue adelante; yo caminaré a tu lado, y luego me reuniré a la mesnada que va llorando sus eternos tormentos”

(2004: 67).

¿Cómo se termina de hablar en nombre del amor? Lorenzita, a pesar de las revueltas debido a su mirada *queer*, siempre quiso ser representada por la construcción de un ideal identificador de la nación. Basta recordar ese clavel rojo colocado en su solapa: su zona de contacto con los individuos que la objetualizaban. Pero en esa incapacidad de amar la diferencia aprendida por la melancolía, la repugnancia, y el odio aprendido, Lorenzita deja su cuerpo como símbolo del duelo, del llano que tampoco ella pudo llorar por no ser heterosexual. Su propia melancolía se deshace en una política nacional que la trasladará hacia el olvido.



CONCLUSIONES

La escritura de Manuel Atanasio Fuentes transitaba por los espacios oficiales y no oficiales con suma especialidad. Por tanto, es un discurso corrosivo en la medida de desafiar la autoridad y acompañarla por el derrotero estamental del poder. Desde la perspectiva creativa-artística, genera debate sobre la mirada a la otredad (*Angelita recoge y Lorenzita*); desde la prerrogativa política, apunta hacia simpatizantes políticos por ocasión o temporada (*Aletazos del Murciélagos*); y, finalmente, desde la perspectiva cartográfica, pretende sistematizar todo el espectro de su realidad social para proponer un vínculo nuevo de nación (*Lima. Apuntes históricos...y Estadística general de Lima*).

El mundo representado de los cuadros de costumbres, tradiciones y sátiras del siglo XIX también muestran los usos del poder estamental masculino femenino. La figura del caudillo, por ejemplo, devino en posiciones antinómicas que otras masculinidades menos hegemónicas, pero querían participar en su dominio al otro. El general Camote es un ejemplo de ello.

Así como las masculinidades hegemónicas fueron representadas en los relatos del siglo XIX, las masculinidades subalternas o disidentes fueron vistas como el revés de la puesta en escena patriarcal. Lo interesante radica en la representatividad de tales expresiones subalternas. En el caso de nuestra investigación, los espacios satíricos sirvieron de base para exponer sus preocupaciones superyoicas. Por tal motivo, los autores costumbristas, mediante el amparo de la moralidad, activaron tecnologías del poder para disciplinar y regular las discrepancias en torno al binarismo sexual.

El peligro de lo extranjero es un tópico aún por explorar en la vasta obra de Manuel

Atanasio Fuentes. A diferencia del *perspectivismo y contraste* sugerido por Cornejo Polar (2001), lo extranjero ingresa a los espacios representados para cambiar la situación de sus personajes de forma muy similar al *Deus ex machina* en el ámbito teatral. En el caso de *Angelita recoge y Lorenzita*, lo externo interpela a sus personajes principales y cambian en gran medida el transcurso de la historia. Desde la perspectiva satírica, existe un proyecto ideológico-político de Fuentes por deslindar con las costumbres extranjeras y europeizantes. Sus cartografías y manifiestos comprueban ese afán por alejarse del otro extranjero.

Lorenzita (1878) de Manuel Atanasio Fuentes es un cuadro de costumbres inscrito dentro de una temporalidad *queer* distinta de las narrativas heteronormativas transnacionales o, a decir de Bottaro, *cronopolítica del progreso*. Su mecanismo de expropiación y asimilación de los objetos *queer* parten desde las performatividades del cuerpo anómalo, extraño, enfermo y nómada del personaje principal llamado Lorenzita, pero luego adquiere una propia mirada con relación al mundo representado. La *consciencia creadora* del autor Fuentes protege al personaje y lo matiza como la primera imagen de un personaje *queer* en la historia de la literatura en el Perú.

A pesar de las demarcaciones propias del costumbrismo peruano e hispanoamericano, la performatividad corporal del personaje Lorenzita, vista a través del discurso médico del protomedicato, sugiere un tránsito entre el cuadro de costumbres y las temáticas del naturalismo a finales del siglo XIX en el Perú debido al manejo innovador de la descripción corpórea del personaje. El tránsito de Lorenzo a Lorenzita y su posterior muerte, sobre la base de la conformación y auscultación de su cuerpo, auguran una poética prevista en el naturalismo de las décadas siguientes.

En el semanario satírico *La Broma*, el recurso retórico de la burla, ironía y demás

estrategias discursivas fueron divisadas hacia sujetos externos que parecían ser no adeptos a los principios morales de la nación. Esta presente tesis ubicó una aversión sostenida por parte de los bromistas hacia el personaje anglosajón inglés. Las razones se encuentran en la imagen lujuriosa y ostentosa de los personajes ingleses prevista en los documentos informativos de la época.

El personaje *queer* Lorenzita, a pesar de poseer cierta agencia productiva, no logra aproximarse a la tradicional figura del petimetre español. La “economía del deseo” es restringida; es decir, el goce y lujo son mecanismos que solo se configuran para personajes con cierta autonomía en sus posicionamientos de clase. Lorenzita, carente de todo estrato social, se absorbe en las condiciones de la abyección.

En *Lorenzita*, el discurso médico es masculino (Mannarelli 1999: 18), un *immunitas* capaz de coaccionar al personaje principal mediante un proto-eugenismo y mediante los discursos normativos de la alimentación suscrita en las narrativas transnacionales. Además, desde el plano institucional, el Estado y la Iglesia cumplen un rol de automatizar los saberes de los sujetos heterosexualizados. *Lorenzita*, al encontrarse dentro y fuera de esos márgenes o fronteras, pudo asimilar dónde se ubican los rasgos o elementos endebles de la estructura familiar y estamental del *communitas* llamado nación.

Los modos coercitivos de instrucción, producción y asesinato del personaje *queer* Lorenzita en el transcurso de la historia representan los derroteros de una nación masculinizada en busca de vigilar y controlar a los sujetos que logran escaparse de sus redes de control. Lorenzita, personaje *queer*, representa los cúmulos restantes de la Arcadia Colonial peruana envueltas en un olvido programado.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

ATANASIO FUENTES, Manuel.

- 1856 *Biografía del excelentísimo e ilustrísimo señor don Ramón Castilla, Libertador del Perú, escrita por el más fiel de sus adoradores.* Valparaíso: Imprenta y Librería del Mercurio de Santos Tornero y Ca.
- 1858 *Estadística general de Lima.* Lima: Tip. Nacional de M. N. Corpancho.
- 1863 *Guía de domicilio de Lima para el año de 1864.* Lima: Imprenta del Autor Administrada por Carlos Prince.
- 1866 *Aletazos del murciélago.* Tres tomos. París: Imprenta de Ad. Lamé y J. Harvard.
- 1869 *Manual práctico de Medicina Legal.* Lima: Imprenta del Estado.
- 1878 “Lorenzita”. En: *La Broma*, Lima, N° 26: 202-203.
- 1974 *Tradiciones desconocidas.* Lima: Ediciones Peisa.
- 1988 *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres.* Edición facsimilar, 1867. Lima: Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú.

FUENTES SECUNDARIAS

AHMED, Sara.

- 2014 *La política cultural de las emociones.* 2° ed., México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 2018 *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros.* Edicions Bellaterra: Barcelona.

ANDERSON, Benedict.

- 1991 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.* (2° ed.) México: Fondo de Cultura Económica.

ALEGRE-HENDERSON, Magally.

- 2012 *Androginópolis: Dissident Masculinities and the Creation of Republican Perú (Lima 1790-1850),* Tesis para obtener el grado de doctor en Historia. New York: Stony Brook University.

ARCOS HERRERA, Carol.

- 2008 “Maternidad y travestismo: cuerpos de mujeres en el *Mercurio Peruano* de historia, literatura y noticias públicas (1791-1795)” ARENAL 15:2; julio-diciembre, pp. 297-323.
- BADINTER, Elisabeth.
- 1993 *XY. La identidad masculina*. Madrid: Alianza Editorial.
- BAJTIN, Mijaíl.
- 1999 *Estética de creación verbal*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- 2005 *La cultura popular en la edad media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BAZÁN AVENDAÑO, Andrea
- 2018 *Cuerpo, movimiento y erotismo: lecturas sobre la tapada limeña en representaciones escriturales y visuales entre los años 1830-1850*. Tesis para optar el título de licenciada en Lingüística Hispánica. Lima, enero, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- BUTLER, Judith.
- 2001 *Mecanismos psíquicos de poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- 2002 *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós.
- BOURDIEU, Pierre.
- 2000 *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BOTTARO, Mayra.
- 2013 *Temporalidad y periodizaciones imprecisas (1750-1870)*. A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirement for the degree of Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures. Berkeley: University of California.
- 2019 *El kairós del feminismo: cuerpo, temporalidad y teoría cuir en el largo siglo XIX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Consulta: 15 de marzo de 2020.
- https://educast.pucp.edu.pe/video/12194/conferencia_el_kairos_del_feminism_o_cuerpo_temporalidad_y_teor%C3%ADa_cuir_en_el_largo_siglo_xix?fbclid=IwAR3n

CAMPUZANO, Giuseppe.

2008 *Museo travesti del Perú*. Perú: Institute of Development Studies.

CAÑIZARES, Jorge.

1998 “Entre el ocho y la feminización tropical: ciencia, élites y estado-nación en Latinoamérica, siglo XIX”. *Asclepio: Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, Vol. 50, N° 2, pp. 11-31. Consulta: 10 de febrero de 2019.

<http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewFile/335/333>

CALDERÓN, Iván

2019 “Enfermos y viciosos: una lectura del personaje homosexual de ‘Lorenzita’ de Manuel Atanasio Fuentes”. Manuscrito de proyecto de tesis. Lima, 19 de marzo.

CALLIRGOS, Juan Carlos.

1996 *Sobre héroes y batallas. Los caminos de la identidad masculina*. 1ª ed. Lima: Escuela para el Desarrollo.

CLAYS, Gregory.

2013 “News from Somewhere: Enhanced Sociability and the Composite Definition of Utopia and Dytopia”. *History*, Vol. 98, N° 2 (330), pp. 145-173.

CERTEAU, Michel de

2000 *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia.

CHAVES, José Ricardo.

2018 “Afeminados, hombrecitos y lagartijos. Narrativa mexicana del siglo XIX”. En Schuessler, Michael y Capistrán, Miguel (editores). *México se escribe con j. Una historia de la cultura gay*. pp. 45-70. Edición corregida y aumentada. México: Penguin Random House.

CORNEJO POLAR, Antonio.

1982 *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.

1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Banco de los Andes.

CORNEJO POLAR, Jorge.

- 1998 *Estudios de literatura peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- 2001 *El costumbrismo en el Perú: estudio y antología de cuadros de cuadros de costumbres*. Lima: Departamento de Relaciones Públicas de Petroperú.
- CORNEJO, Giancarlo.
- 2011 “La guerra declarada contra el niño afeminado: una etnografía ‘queer’”. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*. Núm. 39, Quito, enero, pp. 79-95.
- CRÓQUER, Eleonora.
- 2012 “Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es) otra”. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*. N° 20, enero-diciembre, pp. 89-103.
- DÁVILA RAFFO, Bárbara.
- 2014 “Prensa humorística en el Perú: *La Broma* (1877-1878) y su perspectiva moralizadora. Recuperación de la tradición *Angelita Recoje* de Manuel Atanasio Fuentes”. [monografía] Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- DE MARTINO B., Mónica.
- 2013 “Connell y el concepto de masculinidades hegemónicas: notas críticas desde la obra de Pierre Bourdieu”. *Estudios Feministas*, vol. 21, N° 1, pp. 283-300. Consulta: 13 de diciembre de 2019.
https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2013000100015&script=sci_arttext
- DENEGRI, Francesca.
- 2018 *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. 3° ed. Lima: Cusco: Ceques Editores SRL.
- DONOSO FRITZ, Karen.
- 2009 “‘Fue famosa la chingana...’ Diversión popular y cultura nacional en Santiago de Chile, 1820-1840” Consulta: 27 de febrero de 2020.
<http://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/historiasocial/article/view/132/134>
- DOVER, K. J.
- 2008 *Homosexualidad griega*. Primera edición. Barcelona: El Cobre Ediciones.
- DRINOT, Paulo.

- 2020 *The Sexual Question. A History of Prostitution in Peru, 1850s-1950s.* Londres: University of Cambridge.
- ELIAS, Norbert.
El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas.
- ESPOSITO, Roberto.
1998 *Communitas. Origen del destino de la comunidad.* Primera edición.- Buenos Aires: Amorrortu.
- FOUCAULT, Michel.
1987 “¿Qué es el autor?” *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, 2 (11), pp. 4-19
1990 *Tecnologías del yo.* 1ª ed., Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
2002 *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber.* 18ª ed., México: Siglo Veintiuno Editores.
2007 *Herculine Barbin, llamada Alexina B.* 2ª ed., Madrid: Talasa Ediciones.
2008 *Los anormales.* 1ª ed. 4ª reimp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
2015 *¿Qué hacen los hombres juntos?* Madrid: Grupo Editorial Cinca.
- FREUD, Sigmund.
1991 *Obras completas: Volumen 8. El chiste y su relación con lo inconsciente.* Segunda reimpresión, Argentina: Amorrortu Editores.
- FULLER, Norma.
2018 *Difícil ser hombre: nuevas masculinidades latinoamericanas.* 1. Ed. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GARCÍA JORDÁN, Pilar.
1984 “¿Poder eclesiástico frente al poder civil? Algunas reflexiones sobre la iglesia peruana ante la formación del Estado moderno (1808-1860).” *Boletín Americanista*, vol. 34, pp. 45-74.
1993 *Iglesia y poder en el Perú contemporáneo (1821-1919).* Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”.
- GARGUREVICH, Juan.
1999 “Manuel Atanasio Fuentes: un limeño del siglo XIX” *Letras.* Lima, número 97-98, pp. 61-80.

- HALBERSTAM, Jack
- 2005 *In the Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives.* New York: New York University Press.
- 2018 *El arte queer del fracaso.* Barcelona: Editorial EGALES.
- HAI DT, Rebecca.
- 1999 “¿Emoción o aplicación? Petimetría, o la economía del deseo”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, (15), pp. 33-51.
- HOUGH-SNEE, Dexter Zavalza.
- 2015 “Ilustrando la república a través de la sátira colonial: Ignacio Merino y la reconfiguración de *Lima por dentro y fuera*”. *Estudios De La Sátira Hispanoamericana Colonial & Estudos Da Sátira Brasil-Colônia: De "Estranhos Casos, Que Jamais Pintaram" a "Despoblados Extensos."* Consulta: 21 de abril de 2020.
https://www.academia.edu/14016852/Ilustrando_la_rep%C3%BAblica_a_trav%C3%A9s_de_la_s%C3%A1tira_colonial_Ignacio_Merino_y_la_reconfiguraci%C3%B3n_de_Lima_por_dentro_y_fuera
- IRIGARAY, Luce.
- 2007 *Espéculo de la otra mujer.* España: Ediciones Akal.
- KOSOF SKY SEDGWICK, Eve
- 1990 *Epistemología del armario.* 1ª ed. Barcelona: Ediciones Tempestad.
- KRISTEVA, Julia
- 2004 *Poderes de la perversión.* México: Siglo XXI Editores.
- MEDINA, Antonio.
- 2015 “El mito degradado en ‘Lima por dentro y por fuera’”. *Viajes y ciudades míticas.*
- MAJLUF, Natalia.
- 2001 “Convención y descripción: Francisco-Pancho Fierro (1807-1879) y la formación del costumbrismo peruano”. *Hueso Húmero*, 39. Lima, número 39, pp. 3-44.
- MANNARELLI, Maria Emma.
- 1998 *Pecados públicos. La ilegitimidad en Lima, Siglo XVII,* 2006.
- 1999 *Limpias y modernas. Género, higiene y cultura en la Lima del novecientos.*

- Lima: Flora Tristán.
- 2004 “Sobre la historia de lo público y lo privado en el Perú desde una perspectiva feminista”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, Núm. 206, Enero-Marzo, 141-156, 2004.
- 2018 *La domesticación de las mujeres. Patriarcado y género en la historia peruana*. Primera edición. Lima: La Sinistra Ensayos.
- MARIÁTEGUI, José Carlos.
- 2002 *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 70ma. Edición. Lima: Minerva.
- MELO, Adrián.
- 2011 *Historia de la literatura gay en Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Buenos Aires: Ediciones LEA.
- MERCURIO PERUANO
- 1791 “Carta sobre los maricones”. *Mercurio Peruano*. Lima, 27 de noviembre de 1791, pp. 230-231.
- MILANI, Tommaso.
- 2014 “Queering masculinities” *The handbook of language, gender and sexuality*. Second Edition, pp. 260-278.
- MC EVOY, Carmen.
- 2017 *La utopía republicana. Ideales y realidades en la formación de la cultura política peruana (1871-1919)*. 2° ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- MONSIVÁIS, Carlos.
- 2006 *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- MOLINA, Fernanda.
- 2011 “Crónicas de la hombría. La construcción de la masculinidad en la conquista de América” *Lemir. Literatura Española Medieval y Renacimiento*. Núm. 15, Valencia: Universitat de València.
- MOLLOY, Sylvia.
- 2001 “Desvíos de lectura: sexualidad y diferencia en las letras hispanoamericanas”.

- Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*. Año 9, N° 17, Caracas, enero-junio, pp. 93-107.
- 2012 *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*. Primera edición. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- NOUZELLES, Gabriela.
- 2000 *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- PALMA, Ricardo.
- El mes diciembre en la antigua Lima*. Consulta: 18 de marzo de 2020.
https://es.wikisource.org/wiki/El_mes_de_diciembre_en_la_antigua_Lima
- PAMO REYNA, Oscar G.
- 2015 “El travestismo en Lima: de la Colonia a la República”. *Acta Herediana*. Vol. 56, abril 2015 – septiembre 2015, pp. 26-38.
- PELUFFO, Ana
- 2007 “Dandies, indios y otras representaciones de la masculinidad en Manuel González Prada”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, núm. 220, pp. 471-486.
- 2010 *Entre hombres. Masculinidades del siglo XIX en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- 2016 *En clave emocional: cultura y afecto en América Latina*. 1º ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- PEÑAS RUÍZ, Ana.
- 2013 *Hacia una poética del artículo de costumbres (1830-1850)*. Tesis para optar el grado de Doctora en el Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Murcia: Universidad de Murcia.
- PLATÓN
- 1988 *Diálogos III Fedón, Banquete, Fedro*. Primera edición. Tradiciones introducciones y notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledo Íñigo. Madrid: Editorial Gredos.
- PORTOCARRERO, Gonzalo.
- 2015 *La urgencia por decir “nosotros” Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Primera edición. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia

Universidad Católica del Perú.

PRATT, Mary Louise.

2010 *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*; trad. De Ofelia Castillo, México: Fondo de Cultura Económica.

PRINCE, Carlos.

1890 *Lima antigua. Fiestas religiosas y profanas*. Lima: Imprenta del Universo de Carlos Prince.

POOLE, Deborah.

2000 *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino en imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl.

1965 *Pequeña antología de Lima: El Río, el Puente y la Alameda*. Lima: Escuela de Altos Estudios y de Investigaciones Peruanistas.

PORTILLO ESPINOZA, Génesis.

2014 *Construir la destrucción: sátira y política en la prensa limeña de 1892 y 1893*. Tesis para optar el Título Profesional de Licenciada en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

QUIROZ, Alfonso W.

2013 *Historia de la corrupción en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ROJAS, Rolando.

2017 *La república imaginada. Representaciones culturales y discursos políticos en la época de la independencia*. 1ª ed. IEP: Instituto de Estudios Peruanos.

ROJAS Y CAÑAS, Ramón.

2005 *Museo de limeñadas. Estudio preliminar y selección de Jorge Cornejo Polar*. Lima: Universidad del Pacífico.

ROSAS LAURO, Claudia.

2019 *Género y mujeres en la historia del Perú: del hogar al espacio público*. Claudia Rosas Lauro, editora. 1ª reimp. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

SALAZAR BONDY, Sebastián.

1964 *Lima la horrible*. Tercera edición. México: Ediciones Era.

- SANDOVAL, Pablo. (compilador)
2010 *Repensando la subalternidad. Miradas desde/sobre América Latina.* Lima: IEP.
- SARDUY, Severo.
1982 *La simulación.* Caracas: Monte Ávila Editores.
- SMITH, Archibald.
2019 *El Perú tal como es. Una estancia en Lima y otras partes de la República peruana incluida una descripción de las características sociales de este país [retrato del Perú poco después de la independencia]* Lima: BCRP, IEP.
- SOMMER, Doris.
2004 *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina.* Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- SONTAG, Susan.
2003 *La enfermedad y sus metáforas / El sida y sus metáforas.* Segunda edición. Buenos Aires: Taurus.
- SOTO VELASCO, Kurmi.
2017 “Artificios y miserias del cuerpo: ‘Lorenza’ (1878) de Manuel Atanasio Fuentes”. *Entre Canibales.* Lima. Consulta: 16 de junio de 2017. https://www.academia.edu/34551761/Artificios_y_miserias_del_cuerpo_Lorenza_1878_de_Manuel_Atanasio_Fuentes
- TERALLA Y LANDA, Esteban (e) MERINO, Ignacio
1854 *Lima por dentro y por fuera: obra jocosa y divertida.* Nueva edición Mejorada, corregida con esmero / París: A. Mezin.
- TORO MONTALVO, César.
1995 *Historia de la literatura peruana. Costumbrismo y Literatura Negra del Perú.* Tomo IV. Lima: AFA Editores.
- VELAYOS LARRABURE, Emmanuel.
2009 “Un criollo mercantil: ambivalencia y cinismo en textos de Ramón Rojas y Cañas”. *Boletín del Instituto Riva-Agüero.* Núm. 35, Lima: PUCP, pp. 103-127.
- VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel.
2002 *El revés del marfil: nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la*

- literatura peruana*. 1ª edición. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, Editorial Universitaria.
- 2005 *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1875)*. Primera edición. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2013 *La mirada de los gallinazos: fiesta, cuerpo y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)*. Primera edición. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- VILLEGAS, Fernando.
- 2011 “El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica”. *Anales del Museo de América*. Número XIX, pp. 7-67.
- WATSON ESPENER, Maida.
- 1976 *Peruvian Costumbrismo -1830-1870: antecedents and representatives*. A dissertation presented to the graduate council of the University of Florida in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Florida: University of Florida.
- 2006 “Arte y literatura en el costumbrismo peruano”. *Revista de la Casa Museo Ricardo Palma*, Lima, año VI, número 6, pp. 41-62.
- WITTIG, Monique.
- 2006 *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Segunda edición. Barcelona: Editorial EGALES.
- XAMMAR, Luis Fabio.
- 1945 “‘El Murciélago’ en la literatura peruana”. *Revista Iberoamericana*. Vol. 10, N° 19, pp. 83-98.