

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE GRADUADOS



EN BUSCA DE LA NACIÓN MODERNA: LA REPRESENTACIÓN  
FANTASMÁTICA DE LA MODERNIDAD EN *HERENCIA* DE CLORINDA  
MATTO DE TURNER (1895)

Tesis para obtener el Grado de Magíster en Literatura  
Hispanoamericana.

**Autor:** Flor de Maria Mallqui Bravo.

**Asesor(a):** Dra. Francesca Denegri  
Álvarez Calderón.

**Miembros del jurado:** Rosario Fraga  
Eduardo Hopkins

San Miguel, noviembre de 2013

## ÍNDICE

<b>Agradecimientos</b>		4
<b>Introducción</b>		5
<b>I. Las tensiones de la modernidad literaria finisecular: belletristas &amp; naturalistas (1880-1895)</b>		
1.	El <i>affaire</i> Magdala	8
1.1	Una aproximación discursiva al <i>affaire</i>	27
1.2	El devenir del proyecto romántico-belletrista	33
2.	Una breve polémica literaria-periodista	40
2.1	El naturalismo zoliano	42
2.2	Los desencuentros de la polémica naturalista peruana	48
2.3	Entre el buen y el mal naturalismo	69
<b>II. Las aporías del discurso de la nación moderna en <i>Herencia</i></b>		
1.	Buscando la nación moderna: el lugar intermedio del discurso mattiano	86
1.1	El problemático binomio romántico-naturalista	92
1.2	Entre la tradición y la modernidad	111
2.	La construcción de la imagen femenina	118

2.1 Los vacíos de la mujer mattiana: el fantasma del ángel del hogar..... 123

2.2 Mujer ángel del hogar: símbolo de la nueva burguesía moderna..... 136

  

**III. Conclusiones..... 151**

**IV. Bibliografía ..... 156**



## AGRADECIMIENTOS

El nacimiento de la presente tesis no hubiera sido posible sin la ayuda y los consejos de dos grandes amigas. En primer lugar, quisiera agradecer a Francesca Denegri, quien me guio, a través de sus valiosas recomendaciones y críticas sutiles, en el proceso de construcción de este trabajo de investigación. A ella mi más infinito agradecimiento por su generosa paciencia ante mi escaso conocimiento inicial del gran mundo decimonónico. Por otro lado, quiero agradecer a mi madre, por su apoyo incondicional ante esta nueva aventura y por estar siempre presente con sus palabras de aliento y afecto; a ella mi más infinita gratitud y amor. Asimismo, deseo agradecer al Programa de Apoyo a la Investigación para estudiantes de Posgrado (PAIP), que promueve el Vicerrectorado de Investigación, por otorgarme uno de los apoyos económicos, el cual fue de gran ayuda para la culminación de esta tesis.

## INTRODUCCIÓN

La presente tesis tiene como objetivo estudiar los desencuentros y las ambivalencias que surgieron a partir de la configuración de la literatura, de fines de siglo XIX, como vehículo de denuncia de los males sociales a través de la adopción de un nuevo lineamiento literario, el naturalismo-realismo, que se consideraba antagónico al estilo romántico, el cual pese a ser un elemento remanente en esta etapa finisecular aun prevalecía dentro del ámbito literario.

En el primer capítulo se abordará, a partir de dos publicaciones del semanario *El Perú Ilustrado*: el cuento *Magdala* de Henrique Coelho Netto y la polémica literaria entre Carlos Germán Amézaga y Arturo Ayllón, los antagonismos latentes que se intentó ocluir en la etapa romántica y que con el surgimiento de este nuevo lineamiento naturalista-realista fueron develados. En primer lugar, con respecto a las repercusiones que tuvo el escándalo provocado por la publicación de *Magdala*, en el cual se describe a través de un lenguaje sensual la atracción sexual de María Magdalena y Jesús de Nazaret, sugeriremos que este “affaire” resquebrajó la imagen de nación moderna peruana que se había construido en el periodo romántico, debido a que saca a flote un problema latente: la intolerancia ante la libertad temática literaria. La segunda publicación, que se analizará en este capítulo, es la breve polémica literaria suscitada entre los escritores Carlos Germán Amézaga y Arturo Ayllón con relación al naturalismo. A partir de este corpus textual analizaremos los siguientes aspectos: la relación entre la obra literaria y moralidad; la relación entre el “belletrismo”, elemento remanente del romanticismo de mitad de siglo, y el lenguaje naturalista; y, por último, la preocupación por la mujer lectora. Esta crítica periodística-literaria nos

permitirá entender cómo se oculta, a través de lo que hemos denominado “la fantasía de la nación moderna” las tensiones que causó el cambio de lineamiento de una literatura que no buscaba comprometerse con los cambios sociales a otra más vinculada a este fin. Asimismo, dentro de esta polémica naturalista-*belletrista* veremos como existe una relación entre género sexual y género literario que origina la distinción entre un género literario adecuado para el sujeto femenino y otro estrictamente apto para el masculino. Para cerrar este capítulo se examinará un grupo de reseñas críticas de la primera novela de Matto de Turner, *Aves sin nido*, que nos ayudará a vislumbrar como se intenta deslindar a esta novela, y a la autora, de cualquier relación con la corriente zoliana, por lo cual se calificará que ella sigue un “buen naturalismo”, concepto que definiremos en este trabajo.

En el segundo capítulo, se explora las ambivalencias que existen en la tercera novela de Clorinda Matto, *Herencia*, a partir del deseo mattoiano de imaginar una nación peruana moderna. Por un lado, se propondrá que la escritora cusqueña ocupa una posición intermedia que le permite abordar, en un mismo espacio discursivo, una serie de espacios antagónicos: naturalismo-belletrismo, tradición-modernidad y la concepción de la figura de la mujer ángel del hogar versus la mujer obrera del pensamiento. Tomamos la noción del lugar intermedio del crítico Homi Bhabha quien indica que esta posición provee el terreno para elaborar estrategias de identidad que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento. (2002:18) De este modo, desde esta posición intersticial, Matto se resistirá a inclinarse hacia uno de los binomios antagónicos que se presentan en su novela. El primero de ellos corresponde a la estética *belletrista* y *naturalista*, las cuales no se configuran en la novela como dos discursos antitéticos, sino que se conjugan con el fin de coadyuvar a construir la

fantasía mattiana: la conformación de una nueva clase burguesa que sea el pilar de la nación moderna soñada, y cuya propulsora sea una mujer ángel del hogar. Por esta razón, los sujetos que representan una amenaza para esta consolidación serán presentados a través de un estilo naturalista; mientras que los que conforman la clase burguesa ideal soñada por Matto son descritos a través de un lenguaje romántico-belletrista. Un segundo binomio que se estudiará es el de la tradición y la modernidad. En este caso si bien la escritora cusqueña alienta el progreso material que el Perú estaba viviendo, se muestra reacia a aceptar los nuevos hábitos modernos que trae consigo este estado como es el caso de la configuración de la mujer como espectáculo público, el mercantilismo, y las ostentación y la vanidad material. Por otro lado, en el segundo acápite de este capítulo, se estudiará la construcción de la imagen femenina en la novela. Primero, se analizará los vacíos de la mujer mattiana proyectados en la figura del ángel del hogar, el cual representa lo simbólico que excluye a la mujer en su rol de obrera del pensamiento. No obstante, podemos indicar que esta pantalla de la mujer ángel del hogar oculta el deseo mattiano de crear un espacio para el sujeto femenino a partir del cual se erija como el estandarte de la futura clase burguesa, símbolo de la nación moderna, ya que a través de su rol como productora de discurso, era imposible posicionarla como un elemento importante dentro de la sociedad peruana finisecular.

## CAPITULO I

### LAS TENSIONES DE LA MODERNIDAD LITERARIA FINISECULAR: BELLETRISTAS & NATURALISTAS (1880-1895)

#### 1. El *affaire* *Magdala*

El 23 de agosto de 1890 se publicó en el semanario *El Perú Ilustrado*<sup>1</sup> el cuento *Magdala* del escritor brasileño Henrique Coelho Netto (1864-1934). En este breve relato, ambientado en un escenario oriental que anuncia un modernismo que privilegia lo exótico y lo lejano, se representa la figura de María Magdalena a través de un lenguaje sensual y voluptuoso:

María de Magdala, desnuda, con un velo transparente apenas envuelto el vientre, sofocaba los precipitados movimientos de su moreno cuello, y ahogaba los continuos suspiros que le subían á [sic] la garganta. A su derecha y á su izquierda dos esclavas inmediatas á su lecho la incensaban, y atrás dos le hacían aire con enormes abanicos. Ella, sin embargo distraída, poco se ocupa de lo que en torno de ella se agitaba; sus grandes ojos negros no se separaban del pórtico y el más mínimo movimiento del ennuco [sic] que guarda la entrada le agitaba un estremecimiento nervioso y su boca roja como la flor del cactus se entreabría como para desabrochar un beso. (*EPI*. 1890. N° 172: 611)

Casi al final del cuento nos enteramos de que la persona esperada con tanto deseo por María Magdalena es Jesús de Nazaret quien, atraído por su voz y su belleza, se encuentra a un paso de caer en la tentación carnal; sin embargo, el

---

<sup>1</sup>*El Perú Ilustrado*. *Semanario ilustrado para las familias*, fue fundado el 14 de mayo de 1887 por el comerciante italo-norteamericano Peter Bacigalupi, y se publicó hasta 1892. En el primer número se afirma que este periódico nace como continuación del semanario *Perlas y Flores*, dirigido y fundado por Abel de la E. Delgado, quien en esta primera etapa figura como director del semanario. Desde su primer número *EPI* ya irradia, claramente, el objetivo principal y fundamental que lo caracterizará a lo largo de su publicación: transmitir a través de sus páginas el progreso comercial, científico-tecnológico y literario del Perú de fines del siglo XIX con el propósito de mostrar el renacimiento de la nación peruana tras su catastrófica derrota en la guerra del Pacífico. En 1889, la escritora cusqueña Clorinda Matto de Turner asume el cargo de directora de este semanario.



coro de voces que anuncia la caída de la ciudad de Jerusalén provoca que salga del recinto presurosamente. Como era de esperarse la representación del gran icono católico en una escena totalmente erótica junto a María Magdalena generó un gran escándalo en la sociedad peruana decimonónica finisecular. Este “affaire” provocó la renuncia de Clorinda Matto de Turner a su puesto como directora de *El Perú Ilustrado*, cargo que ocupaba desde 1889; así como también, su excomunión, el incendio de su efigie y las propiedades de sus parientes en Cusco y, además, la prohibición, por parte de la Iglesia Católica, de la lectura del semanario. Ante este escándalo la dirección del diario ofreció disculpas públicas indicando que la directora no tuvo participación en la publicación:

Por uno de aquellos **errores inconscientes** que frecuentemente ocurren en las oficinas de periódicos, apareció en nuestro núm. 172 el artículo que lleva este título, y que publicado en La Razón de Montevideo nos fue enviado en recorte que lo reservábamos en nuestra carpeta para refutarlo, pues, no obstante de ser puramente fantástico, notorias y comprobadas son nuestras convicciones religiosas y es la primera vez que ocurre esto, debido en gran parte á varios días de enfermedad de la directora sin que los propietarios del semanario tengan participación alguna. (EPI. 1890, N° 174: 714. El subrayado es nuestro.)

No obstante, este “error inconsciente” que perjudicó tan terriblemente a Matto y al periódico que dirigía, no solo constituyó un escándalo debido a la temática “sacrílega” que abordaba, sino, como muchos críticos en la época declararon, este fue una herramienta de la cual se valieron los detractores eclesiásticos de la escritora para vengarse por la publicación de *Avessinnido*, en donde se criticaba el celibato sacerdotal. Por ello, la lectura de esta novela fue prohibida al igual que el periódico que ella dirigía.

Analizando, retrospectivamente, los orígenes de este escándalo en los periódicos de la época podemos observar que la polémica se produjo a raíz de una carta publicada en *La Opinión Nacional*<sup>2</sup> el 3 de setiembre de 1890, escrita por monseñor José Antonio Roca y Boloña<sup>3</sup> una semana después de la publicación del cuento. En esta carta, dirigida al director del diario Andrés A. Aramburú, Roca y Boloña tilda el cuento *Magdala* de “sucio, inmundo y asqueroso”, pues asegura que lo narrado ahí no es verídico:

En él se abusa de la fantasía, para pintar, **con tentador colorido**, lo que no debiera nunca exhumarse de **la cloaca de las miserias humanas**. Y, después de esto, que es altamente reprobable, y que cierto! *no ilustrará* a la desdichada tierra en que se dá [sic] á la estampa; después de todo esto, que la Policía correccional puede perseguir como contrario á la moralidad pública, y con tanto derecho como le asiste para castigar **la exhibición de pinturas obscenas**; después \_ \_ \_ \_ \_ atreverse [sic] el desgraciado escritor á manchar la **pureza del adorado Salvador** de nuestras almas, y á presentarle en la escena con caracteres tales, que **una pluma honrada no puede reproducir**. (*La Opinión Nacional*, 1890. El subrayado es nuestro)

Podemos distinguir en las expresiones resaltadas en el fragmento anterior, que el discurso de Roca y Boloña se construye a partir de la crítica que se realiza a la temática que aborda el cuento. En primer lugar, se observa que el clérigo rechaza el “tentador colorido” a través del cual se pinta (se describe) las bajas pasiones de

<sup>2</sup>*La Opinión Nacional* fue fundado el 1 de diciembre de 1873 por Andrés Avelino Aramburú, Reynaldo Chacaltana y Manuel María Rivas. En sus inicios apoyó al Partido Civilista de Manuel Pardo. Después de la guerra del Pacífico, Aramburú quedó como único responsable del diario, y “estuvo al lado de Cáceres y sus “constitucionalistas” guiado más por un irreductible antipierolismo que por la figura y acción caceristas” (Gargurevich 1991: 89). El periódico dejó de publicarse en 1913.

<sup>3</sup>José Antonio Roca y Boloña (1834-1913) fue un canónigo peruano que tuvo una gran actividad política y social en su época. Fue promotor de la prensa periódica colaborando en diarios como “El Católico” y “La Sociedad”. Durante la guerra del Pacífico organizó las ambulancias de la Cruz Roja. Asimismo, fue prisionero político en el gobierno de Mariano Ignacio Prado debido a sus protestas ante la promulgación de un reglamento que prohibía una festividad religiosa. Su hermano Luis Roca y Boloña fue alcalde de Lima en 1884. (Información extraída de <http://lapaginadelosroca.blogspot.com/2007/03/biografias-monseor-jose-antonio-roca-y.html>)

los hombres. Esta crítica, que rechaza categóricamente la exhibición de “pinturas obscenas”, está muy relacionada con la polémica que estaba originando la emergencia, en el ámbito literario peruano, de la corriente realista-naturalista. En este punto es necesario definir qué era el naturalismo<sup>4</sup> y por qué causaba cuestionamientos. Esta corriente, propugnada por el escritor francés Emilio Zola, se caracterizaba por defender la representación abierta de los males sociales, los cuales eran productos de las actividades “licenciosas” del ser humano como, por ejemplo, la prostitución y el alcoholismo. La defensa de esta representación se amparaba en el desarrollo, en la novela naturalista, de un sustrato científico, experimental y social que tenía como finalidad buscar las causas que determinaban la generación de los vicios sociales para, luego, lograr encontrar las soluciones pertinentes a estos problemas. A esta característica primordial se suman otras dos. La primera se relaciona con el uso de un lenguaje, que en la época se consideraba procaz, a través del cual se representaba de manera descarnada situaciones relacionadas con los bajos instintos humanos. La segunda característica corresponde al corpus social que el naturalismo representaba a través de esta óptica sexual. En este sentido, esta corriente europea se centraba en describir los vicios del pueblo, de la clase campesina y proletaria y no de la clase alta.<sup>5</sup> Por ello, se erige como un discurso clasista que busca naturalizar los bajos fondos y constituirlos como el tema central de una obra literaria. Son estos aspectos, en conjunto, los que provocaron el rechazo de un grupo de intelectuales que defendían la noción estética del buen gusto literario. Sobre este último punto señalado, se deslinda la importancia de definir un

---

<sup>4</sup> Este tema será desarrollado de manera amplia en el segundo acápite de este capítulo.

<sup>5</sup> Todo lo contrario ocurre con la adopción de algunos preceptos del naturalismo en el Perú, ya que como veremos más adelante, en el caso de Clorinda Matto, ella emplea esta corriente literaria para representar los vicios de la clase alta rentista limeña.

segundo concepto, antagónico del primero, al cual denominaremos *belletrista*. El *belletrismo* tiene como característica fundamental evitar todo tipo de descripción considerada grosera y repugnante que atente contra la moral establecida, que sentaba sus bases en el orden, el pudor y la religión. En otras palabras, el lineamiento *belletrista* buscará rescatar lo sublime de la vida real y rechazar toda representación del lado oscuro que involucre la sexualidad del ser social. Por ello, se hará énfasis en el lenguaje correcto, desprovisto de palabras soeces, que se debe emplear en un texto literario y que se asocia con lo emocional y lo bello. De este modo, teniendo en claro estos dos conceptos, podemos indicar que la temática que aborda *Magdala* es construida a partir de un enfoque cristológico-naturalista, puesto que presenta a Cristo como un ser humano que está sometido a las mismas pasiones de cualquier hombre que va a visitar a una mujer pública. Es decir, la humanización de la figura de Cristo a través de su sexualidad, tiene relación con el naturalismo, debido a que este es un género que privilegia la descripción de las relaciones sexuales-corporales entre los sujetos. Por ello, no es gratuito el uso de epítetos como obsceno, grosero, tentador colorido, los cuales buscan resaltar la indignación ante este atentado contra la imagen cristiana de Jesús.

Siguiendo con el *affaire Magdala*, observamos que al día siguiente de publicada la carta de Roca y Boloña se propaga en la sección titulada “Intereses generales” del mismo diario, *La Opinión Nacional*, otra carta escrita por el sacerdote, J. Gregorio Hurtado, en la cual podemos verificar que se sigue acentuando el aspecto temático del cuento. En primer lugar, Gregorio Hurtado afirma que la publicación es blasfema “porque insulta la santidad de Jesucristo, como también

su divinidad, e insulta por último *su pureza celestial* concediéndole las pasiones propias del sensual” (*EPI*, 1890). Se observa que el aspecto que el clérigo cuestiona del cuento es que en este se haya “ficcionalizado” la figura de Jesús a través de la imagen de un sujeto que tiene las mismas pasiones que un ser humano común y corriente. Es por este enfoque naturalista-cristológico, que Hurtado indica que en *Magdala* se realiza una apología al vicio, ya que la historia que presenta, la cual está basada en una experiencia de regeneración femenina en la tradición bíblica -María Magdalena redimida de sus pecados-, vuelve a representarse en su forma original, María Magdalena como mujer pública: “Magdalena pecadora, sépalo el autor, fué [sic] santificada y regenerada por el arrepentimiento, mereciendo ser perdonada por Jesús” (*EPI*, 1890) Asimismo, para recalcar más el *horror* que provoca la historia a los feligreses católicos menciona un hecho que no está representado en el cuento: el beso de Jesucristo y Magdalena: “Hace mal el autor en decir que Jesucristo se estremeció besando á Magdalena, y que Jesucristo loco, alucinado (¡con qué y de qué!) y presa de un santo delirio se apartó etc. Magdalena pecadora, sépalo el autor, fué [sic] santificada y regenerada por el arrepentimiento, mereciendo ser perdonada por Jesús” (*La Opinión Nacional*, 4 de setiembre de 1890). La mención del beso entre Magdalena y Jesús busca, primero, mostrar el horror que causa la desacralización de esta figura sagrada y, en segundo lugar, busca acentuar que ha habido una tergiversación de la historia oficial, ya que al mostrarse, en el relato, que el arrepentido de lo sucedido es Jesús y no Magdalena, se trastoca el orden establecido por la historia cristiana.

Dos días después de esta última carta, se publica en este mismo diario, y en *El Comercio*, una orden de prohibición de lectura de *El Perú Ilustrado* expedida por

el Arzobispo de Lima. En esta orden oficial, nuevamente, se entrevistó que se arremete contra la temática del cuento:

No pudiendo en nuestro carácter de Pastor dejar desapercibido, ni permitir se publiquen **escritos inmorales, impíos, blasfemos y heréticos**, como el que aparece impreso en el semanario “El Perú Ilustrado” (...) que nos ha sido denunciado por nuestro Promotor Fiscal, y **deplorando como debemos deplorar, esta clase de publicaciones, que léjos[sic] de ilustrar y moralizar a los lectores cristianos, les dañan grandemente pervirtiendo á la juventud**; á lo que se agrega que se hiere el sentimiento de los verdaderos creyentes, que no pueden ver sin gran dolor los continuos ataques que la impiedad infiere á la persona Venerable de Jesús, al Santo de los Santos, al Salvador del Mundo, todo pureza y magestad [sic]; ataques tanto más sensibles y lamentables, por el hecho de realizarse **en un país eminentemente Católico, en que no se permite el ejercicio de otra Religión que la Apostólica Romana, única verdadera, fuera de cuyo seno no puede alcanzarse la salvación eterna**; por tales razones: no siendo esta la única vez que se ha publicado en dicho periódico artículos de esa especie, incurriendo sus autores en excomunión *á jure*, y debiendo á Nuestro Dios por las ofensas inferidas en la mencionada publicación (...) **prohibimos en lo absoluto, la lectura de dicho semanario, condenando, bajo pena de pecado gravísimo, reservada al Ordinario ipso facto incurrenda, no solo á los que lean y conserven ó á él se suscriban, sino también, á los que de alguna manera contribuyan á su publicación y sostenimiento.** (*La Opinión Nacional*, 6 de setiembre de 1890. El subrayado es nuestro.)

Esta ordenanza, que constituyó el inicio del declive de la carrera de Matto como directora del semanario, inició una serie de artículos en pro y contra de la prohibición; así como también, instó a que el caso llame la atención pública. Al respecto la propia Matto afirmó sentirse muy afectada por este affaire, no solo por la temática abordada por el cuento, cuya publicación, según ella, no autorizó, sino más aun por el escándalo provocado. Esto se puede vislumbrar en una carta publicada el mismo día de la ordenanza eclesiástica en la cual la escritora afirma lo siguiente: “esta desgracia ha amargado grandemente mi espíritu, no sólo por el carácter del artículo del señor Netto, sino porque con haberle señalado por la

prensa se ha conseguido que lo lean las personas ante quienes había pasado desapercibido” (*La Opinión Nacional*, 6 de setiembre de 1890). Esta difusión del escándalo a través de la prensa es lo que criticará también Andrés Aramburú, director de *La Opinión Nacional*, en la respuesta que escribe a una carta de monseñor Roca y Boloña, en la cual este último le reprochaba su silencio sobre el caso. Ante esto Aramburú responde: “Todavía hemos tenido otro motivo para no ocuparnos del asunto: **el de no aumentar el daño, prolongando el escándalo.** Si antes nadie leyó el escrito impío, hoy es seguro que todos lo conocen.” (*La Opinión Nacional*, 13 de setiembre de 1890. El subrayado es nuestro)<sup>6</sup>. Otro periódico que tuvo el mismo punto de vista fue *El Comercio*, que en la misma fecha del artículo anterior, publica lo siguiente:

El muy Reverendo Arzobispo ha estado en su derecho, lo repetimos, para censurar la publicación hecha por “El Perú Ilustrado”; censura en que lo acompañamos, porque en verdad, nos parece que en ningún caso hay derecho para herir los sentimientos religiosos de un pueblo entero; pero S.I. nos permitirá que declaremos con igual franqueza que faltas del género de las que nos ocupa, no deben ser tomadas en consideración públicamente, porque el primer efecto que produce al hacerlo, es que el escándalo sirve de vehículo a las ideas que se trata de combatir; y así no sería extraño que “El Perú Ilustrado” fuera buscado ahora, como consecuencia de la notoriedad de la censura, por algunas centenas de personas que quieran conocer el artículo que ha motivado a ésta, y que sin tal causa no lo hubieran leído”. (*El Comercio*, 6 de setiembre de 1890)

Esta exposición pública del *affaire* por parte de la Iglesia Católica hizo que algunos críticos supusieran que este escándalo tuvo otras intenciones. Este es el caso del crítico chileno Pedro Pablo de Figueroa para quien este asunto no tuvo como propósito primigenio mostrar la ofensa sacrílega que se había

<sup>6</sup> En una carta publicada el mismo día de la ordenanza eclesiástica Matto afirma: “esta desgracia ha amargado grandemente mi espíritu, no sólo por el carácter del artículo del señor Netto, sino porque con haberle señalado por la prensa se ha conseguido que lo lean las personas ante quienes había pasado desapercibido” (*La Opinión Nacional*, 6 de setiembre de 1890). Asimismo, en *El Comercio* de esa misma fecha se indica

cometido contra la imagen de Jesús, sino que este fue utilizado como un instrumento para manifestar el rechazo hacia una mujer ilustrada que había osado abordar temas sociales muy polémicos como lo eran en la época el problema del indio y el celibato sacerdotal: “El artículo *Magdala*, del publicista Coelho Netto, ha sido solo un pretexto para sacrificar, en aras de su Dios Moloch<sup>7</sup> á la pensadora de *Aves sin nido* que les dijo, con el coraje de la convicción: - ‘vosotros, los curas, sed morales, no victiméis la raza indígena, haced digna á [sic] la mujer que nace y vive en la ignorancia.’”<sup>8</sup> (*EPI*. 1890, N° 185: 1127)

Para enfatizar este punto de vista crítico del papel de la Iglesia en la estigmatización de la figura pública de la escritora cusqueña, el crítico chileno menciona “que no ha sido un cisma revolucionario la causa de tan odioso acto de persecución. Ha sido únicamente un acto de progreso: la publicación de un escrito filosófico de un pensador americano”. (*EPI*, 22 de noviembre de 1890. N° 185) Al calificar a *Magdala* como un acto de progreso, Figueroa busca configurar a la Iglesia católica como un elemento que impide el progreso social, puesto que no propicia la libertad de prensa, ni es tolerante con las ideas que transgreden la noción moral católica, más aun si esta transgresión involucra a una mujer. Además, arremete contra los perseguidores de Matto por haber sancionado a *EPI*<sup>9</sup> y califica el hecho de “corrupción moral”, debido a que se pretendía “anonadar un periódico que es un beneficio público, que es una industria honrada y honrosa, que es un **evangelio** de ilustración para la juventud” (*EPI*, 1890. N°

<sup>7</sup> Dios adorado por los fenicios. Su figura era representada a través de una imagen con cuerpo de ser humano y cabeza de carnero. Su culto se caracterizaba por el sacrificio de niños.

<sup>8</sup> Esta actitud de defensa asumida por el crítico chileno es entendible, puesto que en su país las mujeres habían logrado que en 1887 se promulgara una ley, el decreto Amunátegui, por medio del cual ellas podían acceder a una educación superior al igual que el hombre. Aunque en sus inicios solo el 10 % de las mujeres accedían a la educación superior, este hecho marcó un hito muy importante en la nación chilena.

<sup>9</sup> De ahora en adelante se mencionará el nombre de *El Perú Ilustrado* con las siglas *EPI*.



185: 1127. El subrayado es nuestro.)Es interesante percibir cómo después de criticar a la Iglesia, una entidad sacra en la época, el crítico chileno sacraliza la misión del periódico al calificarlo de *evangelio* y, además, le asigna un valor moderno al referirse a este como *industria*. De este modo, la posición anticlerical que asume Figueroa refleja su posición liberal frente a la religión; razón por la cual acentúa que la función moralizadora y educadora de esta ha sido desplazada por el periodismo.

El cuestionamiento que realiza el crítico chileno sobre la libertad de la prensa peruana conlleva, necesariamente, a señalar que en el Perú no se llegó a cuajar el surgimiento de una política liberal. El gobierno más cercano a conformar este tipo de política fue el del Partido Civilista de Manuel Pardo, en cuyo gobierno se impulsó “la descentralización, la sustitución de las fuerzas armadas por las organizaciones de milicias ciudadanas llamadas Guardia Nacional, la difusión de la educación, y la defensa del patronato nacional frente a las pretensiones del clero” (Garavito,1989: 228). No obstante, Jorge Basadre indica que si bien Pardo recogió “algo del viejo ideario liberal, este se relacionó con la reformulación del derecho administrativo, más que con el constitucional.” Por eso, el historiador peruano afirma que: “Pardo había absorbido y eliminado lo que hubo de teórico o de formulista en el programa liberal: la preocupación por la libertad de cultos, el regalismo celoso, la supervigilancia del ejército mediante el Congreso, la obsesión por las garantías individuales, el debilitamiento del Poder Ejecutivo.” Por esta razón, “más que liberalismo” su pensamiento estuvo apoyado en el “progresismo”. (2005: 189)Con el asesinato de Pardo, el partido civilista pierde muchos de sus principios iniciales y se une a otros partidos, como el Constitucional, el cual gobernaba en 1890, a través de Remigio Morales

Bermúdez. Este partido según Garavito Amézaga “se entronca con las vigencias propias del orden autoritario” (1989: 253); de aquí que se comprenda por qué el caso *Magdala* fuera llevado a los tribunales y se entablara juicio al semanario en donde se publicó, puesto que representando este affaire un atentado a este orden establecido, debía ser reprimido con dureza. Esta situación la podemos percibir en una carta presentada por un fiscal de la nación y reproducida en *La Opinión Nacional*:

En el periódico “El Perú Ilustrado” N° 172, correspondiente al Sábado 23 de Agosto próximo anterior, se inserta un artículo con el título “Magdala”, contrario á las creencias de la Religión Católica, y ofensivo á la moral.

Deber preferente del Gobierno es, hacer que tan graves hechos sean reprimidos con la severidad que prescriben las leyes; y en consecuencia, me dirijo á US. acompañando un ejemplar del periódico citado, á fin de que se sirva disponer que por el Ministerio Fiscal se denuncie la mencionada publicación y se siga **el juicio criminal** que corresponda. (*La Opinión Nacional*, 10 de setiembre de 1890. El subrayado es nuestro.)

Josefina Ludmer indica que el *delito* “aparece como uno de los instrumentos más utilizados para definir y fundar una cultura: para separarla de la no cultura y para marcar lo que la cultura excluye.” (1999:13) Asimismo, con el delito “se construyen conciencias culpables y fábulas de fundación y de identidad cultural.” En este sentido, podemos indicar que el affaire Magdala “constituye un delito” para la Iglesia y para la sociedad peruana porque marca un punto de escisión entre lo aceptado y establecido por la cultura oficial (religiosidad, buenas costumbres, moral católica) y lo que se margina debido a su carácter transgresor (estilo lingüístico procaz, temáticas sacrílegas, representación de las bajas pasiones humanas). A la vez que separa, la noción de delito también nos ayuda a articular el ámbito social con el ámbito literario, los cuales se interrelacionan

debido a este *affaire*, ya que el delito que encarna Magdala es doble, es un delito social porque transgrede la moral establecida enseñándonos una historia que desacraliza un icono importante para la sociedad peruana, eminentemente católica; y por otro lado, es un delito literario, porque siendo este un cuento no sigue las reglas del buen gusto, lo cual presupone que encarne belleza a través de un lenguaje espiritual, bello y sublime que lo aleje de ser un texto repugnante y torpe como lo calificó Gutiérrez de Quintanilla (*EPI*, 29 de noviembre de 1890: 1190).

Debido a que la publicación de este cuento iba tornándose cada vez más polémico, Clorinda Matto decidió elevar un Recurso al Arzobispado de Lima, en el cual pide la derogación de la ordenanza emitida contra *EPI*. A través de un discurso en el que hace hincapié en el fin moralista y católico del semanario con el objetivo de aplacar los ánimos del sector clerical, Matto una vez más recurre al problema del escándalo para justificar el por qué no hizo pública esta falta:

Reconociendo, ante todo, la justicia con que U.S. I. y R. ha procedido, me concretaré á narrarle con sincera verdad lo que en esta publicación ha ocurrido. Desde que me hice cargo del periódico en 1° de Octubre del año próximo pasado, he cuidado con empeño de que “El Perú Ilustrado” corresponda á su fin social, llevando alas familias lectura cristiana y alcanzando que aún respetables personas del clero le presten su cooperación. (...) Tan pronto como me apercibí del error, por aviso que me dió [...] **un sacerdote prudente é ilustrado**, quise reparar de algún modo aquella falta y ordené que del N° 172 se retirasen las dos páginas que contenía el fatal escrito (...) **y por consejo de aquel mismo sacerdote no llamé la atención por la prensa, á fin de no provocar el escándalo** y conseguir que leyese el menor número posible de personas. (*La Opinión Nacional*. 15 de setiembre de 1890)

Claramente se puede entrever que la escritora, estratégicamente, recurre a la figura de “un sacerdote prudente e ilustrado” para contraponerla a aquellos

religiosos, como Roca y Boloña y Hurtado, quienes a través de sus airadas protestas engrandecieron el *affaire* y lo hicieron público; y estigmatizaron, además, la figura pública de la escritora y la del semanario. Asimismo, en este recurso pide que la prohibición solo pese sobre el número que contenía el citado cuento y, una vez más, acentúa que esta falta fue producto de la fatalidad y no de algo premeditado. No obstante, pese a este recurso, los diarios informan al día siguiente que este fue “*devuelto* sin ser proveído”. A este rechazo de la disculpas publica de la escritora se suma las noticias de las marchas de protesta contra *Magdala* en el interior del país (Arequipa y Cusco) en donde números de *EPI* fueron quemados. Como afirma Ismael Pinto, es notable observar “que nadie levantó la voz o trató de mediar en ese absurdo conflicto, en defensa de Matto de Turner y de *EIPerú Ilustrado*.” (2003: 605). Inclusive, según el mismo autor, se justificó la censura. Esto se observa en el retiro voluntario de algunos colaboradores del semanario que dirigía Matto como es el caso de la escritora arequipeña María Nieves y Bustamante, quien, en una carta fechada el 2 de setiembre, un día antes del estallido del escándalo, pero recién publicada en *La Opinión Nacional* el 16 de ese mes, anuncia su retiro como colaboradora del semanario:

Sra. Clorinda Matto de Turner. Directora de “El Perú Ilustrado”

Lima.

Señora:

Desde la fecha me separo de la colaboración de “El Perú Ilustrado” porque me es imposible continuar escribiendo en un periódico que inserta artículos como el titulado “Magdala” publicado en el num. 172. Profanación sacrílega, impía, blasfema y horrible del Santísimo y adorado nombre de Jesús.

Soy de Ud. S.S.

María Nieves y Bustamante

Arequipa, Setiembre 2 de 1890

Así también, el célebre editor Carlos Prince<sup>10</sup>, dueño de la imprenta *El Universo* que publicó *Aves sin nido* y director de la revista *El Boletín Bibliográfico*, el cual se encargaba de anunciar y reseñar las novedades bibliográficas en Lima, asumió una postura en favor de esta censura:

A consecuencia del artículo literario titulado MAGDALA, que apareció en *El Perú Ilustrado*, el notable orador sagrado Mns. José Antonio Roca y Boloña, escribió una carta al director de *La Opinión Nacional*, protestando de los ataques que en dicho artículo se infería a la Religión Católica. El sr. Arzobispo se ha dirigido también en Carta Pastoral a los fieles prohibiendo bajo pena de pecado mortal *ipso facto incurrenda*, la lectura del colega.

Nada tenemos que objetar a la actitud del Prelado ni a la de Monseñor Roca; están en su derecho de defender la Religión de la que son sus ministros. **Y nuestra palabra es tanto más autorizada, cuanto que nuestras ideas liberales, nos ponen a cubierto de toda sospechosa mojigatería.** Mientras no se derogue el Art. 4° de la Constitución, la libertad de prensa en materia religiosa no podrá existir.

Además *El Perú Ilustrado* se llama a sí mismo *Semanario de las Familias*, y al publicar un artículo propio de *El Motín*, de Madrid, olvidó que las familias peruanas son eminentemente católicas. (Citado en Pinto, 2003:606. El subrayado es nuestro)<sup>11</sup>

Al calificarse de liberal, Prince intenta tomar distancia de las creencias ortodoxas y tradicionales de la élite gobernante. Esta posición, además, le permite, implícitamente, poner en cuestión las normas religiosas que no admiten la total libertad de la prensa peruana. Esto devela una de las tensiones que oculta la supuesta modernidad finisecular: el imperante discurso religioso que regía las bases sociales peruanas. Así, debido a esta tensión la defensa de Prince oscila entre dos posturas. Por un lado, está presente su *credo* liberal que lo anima a

---

<sup>10</sup>Carlos Prince, periodista de origen francés, nació el 4 de noviembre de 1836. Llegó al Perú en 1860 y se convirtió en un gran promotor de la publicación de libros. Fue, además, regente en muchos periódicos importante como *El Nacional* y *El Correo del Perú*.

<sup>11</sup>En *Periodistas peruanos del siglo XIX*, Manuel Zanutelli, menciona que este comentario no favoreció la imagen de hombre liberal que representaba Prince, puesto que siendo una persona de "espíritu abierto demostró lo contrario cuando se requería de actitudes firmes." (2005:303)

cuestionar esta censura al semanario dirigido por Matto, aunque no de manera abierta y, por otro lado, sabe que debe asumir una actitud en favor de la religión católica, puesto que esta rige el orden simbólico de la sociedad peruana finisecular.

Aparte del crítico chileno Pedro Pablo Figueroa, uno de los pocos intelectuales peruanos que se pronuncia para defender a Matto, aunque de forma tardía, fue Emilio Gutiérrez de Quintanilla, el cual a diferencia del primero, no cree que este cuento sea “un símbolo de progreso”, sino lo califica de “torpe y repugnante”. No obstante, concuerda con Figueroa en la idea de que la causa real del escándalo es un grupo de la Iglesia Católica que se sintió ofendido por la denuncia de los malos curas en *Aves sin nido*:

Las lepras del sacerdocio, clerizontes [sic] de mal vivir, removieron el fanatismo de sus propias víctimas, de esa masa estúpida que forma el concho, la borra de los pueblos; y en esta vengativa actitud esperaron favorable coyuntura. Dióla [sic] en Lima, efectivamente, un alma poco jenerosa [sic] que, guardando trivial resentimiento, atisbaba los actos de la ilustre é inocente señora. Y como el destino allana siempre los pasos del mal, quiso que enfermase ella y que **mano extraña**, de esas que á [sic] toda iniquidad se prestan, introdujera en el número de “*El Perú Ilustrado*”, que la señora Matto no pudo atender, el torpe y repugnante artículo *Magdala*. (EPI, 1890.Nº186: 1190)

Al igual que el crítico chileno, Gutiérrez de Quintanilla asevera que el escándalo y el escarnio público que afrontó la escritora tuvieron como origen, y causa principal, las denuncias que esta había realizado contra las instituciones eclesiásticas en su primera novela.<sup>12</sup> Asimismo, deja entrever implícitamente que

---

<sup>12</sup>La misma Clorinda Matto, en la editorial de *EPI* del 20 de diciembre de 1890, culpa públicamente como único responsable de este escándalo provocado al clérigo José Antonio Roca y Boloña: “El espíritu de rectitud que nos anima para nuestros actos nos dice pues, que para ser debidamente apreciada la actitud de las autoridades eclesiásticas, dentro y fuera del país, es necesario que se

hay una conciencia de conspiración contra *EPI* y la figura de Matto de Turner (“mano extraña”) por seguir una política liberal moderna que constituye una amenaza para el *statu quo* peruano finisecular. Esta afirmación nos lleva a pensar que desde su representación como “delito” el cuento ensancha lo simbólico; es decir, reduce la pantalla<sup>13</sup> que vela lo real de los conflictos sociales causados por la modernidad, puesto que nos muestra dos problemas sociales vigentes en la época: la intolerancia religiosa y la falta de libertad de prensa y expresión.

De este modo, *Magdala* es un texto *torpe* y *repugnante* porque rompe con la imagen divina de Jesús; es decir; crea una fractura en el discurso religioso hegemónico e instaura esa voluntad, abolida desde el concilio de Nicea, de humanizar la figura del hijo de Dios<sup>14</sup>; es, igualmente, “¡súcio [...], inmundo y asqueroso” porque se inscribe dentro un enfoque cristológico-naturalista a través del cual la sexualidad y el lenguaje del cuerpo no son velados; por ende, al poseer estas características que transgreden lo establecido, el cuento de Coelho Netto no es considerado un producto literario. Esto último se puede observar en la carta que el Arzobispado envía para levantar la sanción impuesta al semanario,

---

conozca el verdadero móvil que ha impulsado la mano que dio la campana de alarma, y que se vea que el único responsable del escándalo que, ha conmovido á los lectores cristianos, ha propagado la lectura de la reproducción censurada y ha sumido en un a mar de congojas á toda una familia honrada, es el señor don José Antonio Roca y Boloña que, apartándose de la prudencia evangélica y pasando por alto el tribunal eclesiástico y permiso de su Prelado, tan escrupulosamente invocado en otras veces, fue con el supuesto reo donde un juez laico, y precisamente uno de los periodistas por él execrados en la documentos que publicamos, obligando al Jefe de la Arquidiócesis á tomar las armas de la pena. (*EPI*, 20 de diciembre de 1890: 1278)

<sup>13</sup>Como afirma Juan Carlos Ubilluz, para Slavoj Zizek el fantasma es una pantalla que vela lo real de los antagonismos sociales. (2009: 24)

<sup>14</sup>En el concilio de Nicea, llevado a cabo el año 325 por el emperador Constantino, se decretó que Jesús de Nazaret era un ser divino, y que por lo tanto era Dios, quedando de esta manera sepultado el debate sobre la doble naturaleza divina-humana de Jesús.

tras casi un año de escándalos y tras la salida de la dirección del diario de Clorinda Matto:

Por cuanto Nos consta de modo cierto que la publicación del artículo “Magdala”, insertado en el semanario “*El Perú Ilustrado*”, en cuyo número correspondiente al 23 de Agosto del año último, sin conocimiento del Editor y Directora de ese periódico: y constándonos, asimismo, que las referidas personas están dispuestas y han ofrecido seguir esa publicación **en términos exclusivos y ortodoxamente [sic] literarios**; venimos en declarar: que suspendemos la prohibición de leerse el semanario, que tuvimos á bien decretar el 21 de Setiembre. (EPI. 11 de julio de 1891, N° 218: 2446. El subrayado es nuestro.)

Seguir y cumplir lo “ortodoxamente literario” corresponde a continuar el lineamiento de una literatura anclada en un estilo romántico, que si bien en la época de Magdala era una corriente residual, aún se mantenía en actividad. Según Raymond Williams: “Lo residual, por definición, ha sido efectivamente formado en el pasado pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural; no solo, y a menudo ni eso, como un elemento del pasado, sino como un elemento efectivo del presente.” (2009: 167) En efecto, se deduce de la crítica de *Magdala* que existe un rechazo hacia la emergencia de una producción literaria que se erija como una plataforma que atenta contra “el buen gusto” y que, además, encarna conflictos, puesto que se creía que esta debía centrarse en explorar las fruiciones espirituales del ámbito doméstico e individual. Esta era la idea seguida por los románticos de la década del 50. Un claro ejemplo de esto es la producción literaria de Luis Benjamín Cisneros, quien en el prólogo de su novela *Julia* indica que uno de los motivos por los cuales escribió esta obra fue el siguiente:



El ridículo frívolo y la crítica hiriente, se han apoderado muchas veces de nuestras costumbres; pero nadie ha estudiado hasta ahora su faz bella, elevada y poética. Hay sin embargo en nuestra existencia social, en nuestra vida íntima de familia y en nuestros hábitos populares, un horizonte infinito abierto a la poesía, a la contemplación y al romanticismo. (1960: 4)

Con lo anteriormente indicado, podemos afirmar que el romanticismo era, en esta época, un producto remanente que aún estaba presente en el ámbito literario finisecular.

No obstante, la crítica situación política, económica y social del Perú tras la guerra del Pacífico eclosionó un lineamiento literario opuesto al *belletrismo* romántico, lo cual ocasionó posturas ambivalentes tanto en favor y en contra de los intelectuales de la época quienes a su vez aceptaban y rechazaban este nuevo lineamiento. Este conflicto es producto de la modernidad que se intenta instaurar en el ámbito literario-cultural, modernidad que en su versión peruana es profundamente contradictoria. En su reconocido libro *Los hijos de Limo*, Octavio Paz señala que la modernidad es una tradición que siempre encarna ruptura y contradicción, puesto que “siempre ha sido aquello que es ajeno y extraño a la tradición reinante, la heterogeneidad que irrumpe en el presente y tuerce su curso en dirección inesperada” (1974: 11). Si bien puede ser contradictorio representar la modernidad como una tradición, Paz utiliza este término para designarla como *otra* tradición, una que siempre es “polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que esta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad.” (1974: 10) Lo que convierte a la modernidad en tradición, la *tradición moderna*, es su forma privilegiada: el cambio. La modernidad, entonces, constituye un cambio que se trasluce en una separación

de la tradición reinante. En el caso particular de la literatura peruana finisecular, el cambio involucra imaginar a la obra literaria dentro de los conceptos del progreso social y la libertad; de este modo, la libertad temática y la función social de la literaturademuestran el grado de progreso de una nación. Cuando Figueroa menciona que el cuento *Magdala* es “un acto de progreso”, intenta manifestar que la libertad de abordar un cuento de temática religiosa bajo nuevos parámetros expresa un cambio trascendental en el ámbito literario.

Si bien en la época romántica el anticlericalismo se encubría a través de un discurso carnavalesco, como es el caso de Ricardo Palma<sup>15</sup>, mediante el cual se apartaba el espacio cotidiano real de “el mundo al revés” a través del humor, en *Magdala* se cuestiona la divinidad de Jesús, un tema más polémico aún que el anticlericalismo, de forma explícita y develada. Esta libertad de expresar y nombrar las cosas de manera directa es síntoma de progreso para Figueroa. De aquí que el crítico chileno se muestre indignado ante la censura del semanario el cual “se alzó como una bandera de progreso del pensamiento americano en el seno de un país que salía de una guerra dolorosa”. (*EPI* 1890, N° 185: 1127)

En conclusión, podemos indicar que el caso *Magdala* nos sugiere que la sociedad peruana de fin de siglo XIX aún no estaba preparada para aceptar una libertad temática literaria, debido a que sus cimientos estaban aún muy arraigados a los preceptos católicos y tradicionales del denominado buen gustobelletrista.

---

<sup>15</sup> Desde sus inicios, Ricardo Palma mostró su posición anticlerical al satirizar las actividades y el estilo de vida de los ministros de Dios. Por ejemplo, en algunas de sus *Tradiciones en salsa verde*, se burla de la incongruencia que existía entre las ideas morales que acentuaba la Iglesia Católica con las prácticas que hacían de estas los religiosos. (Rodríguez-Arenas, 2001:73) De este modo, como afirma Ventura García Calderón: “y sea porque conserva de su antigua religiosidad un sedimento, sea porque trata de una edad donde lo sagrado y lo profano se confunden, Palma gusta burlarse de la Iglesia y sus ministros, no con propósito acerbo, sino con ligera malicia.” (Del Romanticismo al Realismo: 324)



## 1.1 Una aproximación discursiva al *affaire*

El escándalo provocado por la publicación de *Magdala* en *EPI* sugiere, como hemos indicado, que los fuertes cimientos sobre los cuales se erigía la sociedad peruana, no permitían una libertad temática en el aspecto literario. Por esta razón, es necesario ahondar en los aspectos que hicieron que este cuento sea considerado “un delito”.

La escena inicial de *Magdala* nos muestra la descripción de un espacio oriental que nos remite a las historias paganas de la antigüedad, en donde, se describe el ambiente con un lenguaje modernista y voluptuoso lleno de luz y color. Este gusto por lo oriental no es gratuito, recordemos que estamos a fin de siglo y que ya el modernismo se estaba convirtiendo en una corriente emergente que exponía su gusto por lo exótico y lo lejano. Sobre el proceso que involucró llegar a un estilo modernista desde uno romántico, Alexander Selimov afirma que:

(...) es en el modernismo donde ocurre el cambio significativo y la transformación de lo sentimental y emocional, en el sentimiento y la sensación. Esta tendencia se caracteriza por la incorporación al discurso artístico de todas aquellas técnicas nuevas que coadyuvan a agudizar la sensibilidad y estimular el placer estético: la preferencia por lo decorativo, los olores, los colores, la sinestesia y las estructuras discursivas arquitectónicas y musicales. (2003:118)

En este sentido, los ambientes modernistas se caracterizaban por “los detalles decorativos, la insistencia en la percepción sentida de matices definidos con referencia cromáticas, así como la ostentación de lujo.” (2003: 118). Todas las características anteriormente señaladas se observan en el cuento de Coelho Netto. Para empezar, se puede distinguir que en la descripción del escenario, en

el cual ocurre la historia, está presente una gran cantidad de elementos de las culturas paganas: jóvenes de samaria vestidas como sacerdotisas que son comparadas a Isis, diosa egipcia; la presencia del *gineceo* donde está ubicada Magdala con sus sirvientas, el cual nos remite a la cultura griega; y la descripción de las vestimentas que usan: “kithonel de seda”, “babuchas salpicadas de topacios y sardónicas”, elementos provenientes de la cultura árabe. Estos elementos nos ayudan a vislumbrar todo un imaginario oriental que ubica a María Magdalena en un espacio exótico y lejano, donde tanto el placer sensorial como el sexual se desbordan. De este modo, al insertar la figura de Jesús dentro de un espacio perteneciente al mundo oriental, sexualizado y exótico presupuso un resquebrajamiento de su divina pureza. Pese a que su figura, en el cuento, sigue algunos patrones establecidos por la religión católica como, por ejemplo, su sencillez de corazón, su armonía con la naturaleza y su preocupación por la humanidad, Jesús no es mostrado como una divinidad:

(...) Jesús se presentó entre las blancas columnas de mármol de Pharos. Lo envolvía un amplio *oba* rayado de púrpura, tenía la cabeza desnuda y calzaba sandalia de aguda punta, caíanle [sic] sobre los hombros relucientes bucles de su negro cabello y su espesa barba le sombreaba el pecho, tenía la túnica cribada de las espinas del camino y ostentaba en su diestra mano un ramo de elvendo. La fuerte luz del interior le hirió la vista obligándolo á [sic] velar con sus párpados la dulce mirada, en la cual á fuerza de comunicarse con el cielo se notaba cierto brillo profético. Irguió la cabeza y desconsolado y triste quedó un instante contemplando el velarium corrido que escondía la luna y velaba las estrellas. (*EPI* 1890. N° 172: 612)

Como se observa, aunque en la descripción se perfila a Jesús con los rasgos de un ser superior, se acentúa en el cuento una característica que va en contra de su imagen tradicional: su humanización. Más que un dios, su figura se perfila como la de un profeta; es decir, un hombre de carne y hueso. Asimismo, un

elemento que destaca esta condición humana es la vestimenta con la cual se le describe: “oba rayado de púrpura” y “sandalias de aguda punta”, lo cual construye una imagen que difiere de la común figura humilde de Jesús y lo inserta dentro de una elevada posición social, puesto que al revestirlo con el color púrpura, símbolo de riqueza, nobleza y lujo terrenal, se ubica al ícono cristiano en un alto rango social que no es divino, sino terrenal. Por otro lado, en el caso de María Magdalena, observamos que ella se configura como un sujeto negativo, principalmente, en el aspecto sexual. Descrita con un lenguaje erótico que nos devela sus deseos, ella personifica una tentación hacia Jesús. No obstante, se observa que no logra su cometido, ya que al igual que en los relatos bíblicos, Jesús rehúye al deseo carnal y vence la tentación por amor a la humanidad, representada en este caso por el pueblo de Jerusalén:

-Jesús! dijo Magdalena, con una especie de arrullo, extendiéndole los desnudos brazos en un lánguido gemido.

Tomóle [sic] ambas manos, atrájole cariñosamente é iba á besarle en la boca, cuando un rugido feroz estalló en el silencio.

Ambos se estremecieron.

-Jerusalem! Jerusalem! Repercutió la voz lejana... has de ser eternamente esclava... sierva has de ser por toda la eternidad, pantano y lodo quedarás. Jerusalem! Jerusalem! Lloras si aún tienes lágrimas!

-Es la voz de Isaías que gime maldiciones... murmuró Jesús, trémulo de emoción.

-No, amor... no es eso... cerca de aquí queda la cárcel de Herodes... en el fuerte de Makeros, esos gemidos son de allí... es la voz del Bautista. Quédate... ocultémonos en nuestro amor, bésame! bésame! bésame!

Pero la voz se oyó de nuevo:

- Profecía de los fuertes! profecía de los fuertes! Jerusalem, has de ser el prostíbulo del mundo... Vende las hijas, púdrete miserable úlcera, déjate roer por los gusanos. Charca, lodo, heces... muere, seca al sol tu estercolero!

-No! Y en movimiento brusco Jesús se arrancó de los brazos de la concubina, y loco, alucinado presa de un santo delirio, se lanzó hacia afuera y desapareció en medio de las sombras de la noche. (*EPI* 1890. N° 172: 612)

Se distingue, en el fragmento anterior, que la figura de Magdala representa el deseo sexual femenino en potencia por lo que contrasta profundamente con las características tradicionales que se le asigna a este género. La mujer en el siglo XIX era imaginada a través de la figura del “ángel del hogar” considerada el ente tutelar de la familia y, por ende, pieza fundamental del espacio privado que constituye el hogar burgués. Era ella la encargada de la educación de los futuros hombres; por ello, como afirma Francesca Denegri, con respecto a la mujer peruana decimonónica: “la criolla recientemente ilustrada” fue “recodificada como el símbolo del ‘progreso moral’ que la nación venía experimentando desde la independencia.” (2004: 107) En el cuento este “símbolo” es destruido para mostrar la contraparte de la mujer burguesa, la “femmepublique”, refugio, no del hombre que quiere escapar de la vida mundana, sino refugio y desahogo de las bajas pasiones de este. Si el ángel del hogar es un ser asexuado, lleno de virtudes y símbolo del “progreso moral” y que, por lo tanto, solo puede ser descrito con un lenguaje romántico; el ángel caído es el símbolo de los vicios que impiden que la sociedad progrese y, por ende, es inmoral y debe ser descrito con un lenguaje descarnado que debe todo su ser. Por ello, observamos en el cuento una visión maniqueísta: el mal encarnado por una mujer; y el bien representado por un varón, un ser humano, no una divinidad, que muestra su entereza ante la tentación y que por amor a su pueblo logra evitarla. En síntesis, vislumbramos que el cuento resulta escandaloso porque transgrede dos elementos hegemónicamente establecidos: la figura de la mujer tutelar “ángel del hogar”, símbolo del “progreso moral” y del ámbito privado, que ahora está representada por su antítesis la “femmepublique”, la cual está configurada a través de un lenguaje corporal-sexual; y la humanización, a través de un lenguaje

crisológico-naturalista, de un ser divino quien pese a ser configurado como un ser virtuoso pierde ese rasgo fundamental que lo distingue como icono de la religión católica.

Un segundo aspecto que es necesario estudiar para mostrar las causas que originaron la escandalosa recepción que tuvo *Magdala* es el estilo lingüístico que se utiliza para describir los deseos sexuales de la protagonista del cuento y para referirse a los pecados en los que se encuentra sumergido Jerusalén. Si bien en el cuento se vislumbra un lenguaje modernista que resalta la preponderancia de las descripciones cromáticas y exóticas, podemos arriesgarnos a decir que este lenguaje se combina con un estilo naturalista que en la época era asociado con lo escandaloso, pornográfico y disoluto, como veremos más adelante. Desde esta perspectiva podemos señalar que este lenguaje sensualista y erótico es un elemento que, en primer lugar, crea una ruptura con el lenguaje artístico imperante, el cual se definía como sublime e ideal y que, por ende, evitaba la descripción de escenas eróticas. Por esta razón, el uso de un lenguaje, un tanto escatológico y fisiológico: “Jerusalem, has de ser el prostíbulo del mundo... Vende a las hijas, púdrete miserable úlcera, déjate roer por los gusanos. Charca, lodo, heces... muere, seca al sol tu estercolero!” (EPI, 1890 N°172: 613)<sup>16</sup>, nos indica un cambio en el lenguaje artístico literario establecido; es decir, este lenguaje naturalista desacraliza al lenguaje artístico, representante del buen gusto romántico e instaura, amparada en la innovación literaria, una nueva tradición en la literatura, mediante la cual se busca explorar y representar abiertamente las causas de los conflictos y vicios sociales. Este lenguaje fisiológico y “obsceno”

---

<sup>16</sup>Aunque podemos catalogar este lenguaje como naturalista, no debemos olvidar que el estilo que se utilizaba en los libros del Antiguo Testamento era similar cuando se representaba escenas donde el pecado era descrito.



que se puede observar en la descripción que se realiza del pueblo de Jerusalén podría constituirse como una metáfora de la sociedad finisecular y sus vicios. Así la ciudad santa por excelencia se convierte, a través de este lenguaje, que escamotea el discurso religioso, en un prostíbulo y estercolero a causa de sus vicios sociales. Asimismo, el autor recurre a este lenguaje fisiológico para describir el deseo sexual de María Magdalena hacia Jesús. La alusión a su desnudez, las descripciones fisiológicas del estado nervioso en que se encuentra ante la espera del amado: “Sus grandes ojos negros no se separan del pórtico y el más mínimo movimiento del ennuco [sic] que guarda la entrada le agitaba un estremecimiento nervioso y su boca roja como la flor del cactus se entreabría como para desabrochar un beso”, nos muestra la pasión sexual develada que se configura como antítesis del comportamiento del ángel del hogar.

Con lo señalado en este apartado, podemos volver a afirmar que *Magdala* se construye a partir de elementos transgresores que fracturan los discursos oficiales instaurados en el ámbito literario, religioso y social del Perú finisecular. El escándalo que provocó muestra las tensiones que generó esta ruptura con el discurso hegemónico; y por ende, nos revela que la modernidad finisecular tan deseada y soñada por la nación peruana en realidad constituye una amenaza latente que atenta con destruir lo hegemónicamente establecido. Como afirma Marshall Berman: “Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos.” (Berman: 1). De esta manera, la anhelada modernidad sólo se erige como un fantasma que oculta las tensiones reales que originan estos cambios de lineamientos literarios-sociales. Para Slavoj Žižek “el

funcionamiento de la fantasía en el contexto de la ideología es la de un escenario que opaca el verdadero horror de la situación”, ya que en lugar de darse “una verdadera descripción de los antagonismos que recorren nuestra sociedad, nos permitimos una percepción de la sociedad como un todo orgánico, que se mantiene unido gracias a las fuerzas de la solidaridad y la cooperación.” (2011: 15) Además, indica que la fantasía es una pantalla que oculta “una imposibilidad fundamental.” En nuestro caso la “fantasía de la nación moderna” ocultaría, en este primer momento, la imposibilidad de lograr una libertad temática literaria que no siga las reglas de buen gusto romántico. En este punto, es necesario analizar cómo se construye el *belletrismo* romántico y por qué los seguidores de esta corriente se oponen tan drásticamente al naciente estilo realista-naturalista. Para ello, nos sumergiremos, retrospectivamente, en las etapas en las que discurrió esta corriente literaria en el Perú, así como también, analizaremos los factores que contribuyeron a la construcción de su sensibilidad.

## 1.2 El devenir del proyecto romántico-*belletrista*

El Romanticismo en el Perú, como afirman muchos críticos, nació y se forjó gracias a la aparente estabilidad económica y política que se generó a raíz de la comercialización del guano de las islas<sup>17</sup>. Ante este escenario propicio de estabilidad nacional, el grupo hegemónico que regía el Perú necesitó de la presencia de un grupo letrado que saliera a la escena cultural del país y demostrara que este estaba logrando su tan anhelada inserción en la modernidad

---

<sup>17</sup>Según Francesca Denegri: “con los ingentes ingresos del guano el Estado pudo manejar y controlar con mayor eficacia los antagonismos políticos e incorporar un sector cada vez más amplio a la burocracia estatal que se generaría en este contexto de expansión económica y modernización de las instituciones políticas y sociales.” (2004: 33)

mundial. Por esta razón, se fomentó y alentó el nacimiento de una nueva generación, la romántica, cuya producción, según Alejandro Losada<sup>18</sup>, se puede estudiar a partir de tres etapas. La primera se inicia en 1848<sup>19</sup>, y se caracterizó por la identificación del grupo con la modernidad soñada y por su pertenencia inmediata a la élite dominante y al público urbano quienes, conjuntamente, fomentaron su crecimiento literario (Losada: 65). La segunda etapa, iniciada en 1850, tiene como marco social el surgimiento de dos nuevos actores sociales: el grupo plutocrático conservador, el cual ostentaba el poder; y el partido liberal, con el cual los románticos se sentirán identificados. En esta etapa, como afirma Losada, para los románticos “la modernidad no significa ya un modo de integración social sino una decidida identificación con un grupo revolucionario y una lucha frontal contra los sectores reaccionarios” (ibíd.). Sin embargo, esta ansia de lograr una revolución social, y demostrar un rechazo hacia la mala administración estatal de los recursos, solo constituyó un ideal, ya que el medio político-social no permitió que este tomase forma. Por ello, esta conciencia liberal solo fue una “oposición ética a la mala administración de estos recursos” (Losada: 78). Así el escritor romántico, ante tal decepcionante realidad, rompe con esta y decide instaurar su producción literaria dentro de un imaginario europeo y crea una modernidad imaginada a través de un “emocionalismo privado”, en la cual la vida familiar se torna el eje de su obra. A partir de esta desilusión surge la tercera etapa en la que, alejándose de sus ideas utópicas revolucionarias, la generación romántica se reincorpora a la sociedad y a la élite

---

<sup>18</sup>Losada Guido, Alejandro. *La literatura en la sociedad de América Latina: Perú y el Río de la Plata 1837-1880*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1983.

<sup>19</sup>Losada establece como fecha de inicio del romanticismo 1848 siguiendo la afirmación de Palma en su libro *La bohemia de mi tiempo* la cual indica que “De 1848 a 1860 se desarrolló, en el Perú, la filoxera literaria, o sea pasión febril por la literatura” (1948: 18)

dirigente. Para esto es necesario que el escritor romántico se escinda en dos: personaje público y artista<sup>20</sup>. Como personaje público participa activamente escribiendo artículos u ostentando algún cargo en la administración pública; como artista, a través de la literatura, establecerá una sensibilidad romántica idealizadora que se desvincula de todo acto social. Por esta razón, en esta etapa la literatura es vista como “una actividad aristocrática vinculada con la vida privada, gratuita y ociosa.” (Losada: 112), ya que el poeta se ubica en un ámbito superior y se instala en lo privado para alejarse de la realidad, ese entorno que no le permite insertarse en la modernidad. Entonces, dado que el romanticismo oculta todo “lo problemático de la experiencia histórica y social, y porque ayuda – con bastante eficacia para su tiempo- a compensar el desencanto que produce la reflexión sobre la propia patria, ella fue asumida y elevada como cultura oficial por esa élite dirigente que mantuvo durante casi medio siglo el predominio del poder” (Losada: 123). En otras palabras, por no erigirse como una producción cultural contestataria y problemática, el grupo hegemónico la acogió benevolentemente y la incluyó como parte de su *proyecto* de inserción de la nación peruana en la modernidad. Este plan configuraba a la modernidad a través de un discurso “homogeneizante”, mediante el cual se expulsaba toda heterogeneidad política, social y cultural que generara la construcción de una imagen desarticulada de la nación. Por ello, podemos vislumbrar que en las producciones literarias de esta etapa se *invisibiliza* a los sujetos populares y subalternos de la sociedad peruana como son los indios y los afroperuanos.

---

<sup>20</sup>Sobre esta etapa, Manuel González Prada afirma: “Con pocos y voluntarias exclusiones ¡qué peruano de clara inteligencia [sic] no fue profesor de universidad, diputado, ministro, vocal de una corte, agente financiero en Europa, cónsul o plenipotenciario? Quizás sufrimos dos calamidades: la protección oficial i desproporcionada al libro fósil o hueco i el acaparamiento de los cargos públicos por las medianías literarias.” (2009: 51)

Un claro ejemplo de esta omisión se puede distinguir en la novela *Julia* de Luis Benjamín Cisneros (1861)<sup>21</sup>, en la cual los personajes principales pertenecen a la clase criolla letrada de mediados del siglo XIX. En el caso del personaje principal, Julia, observamos cómo esta es construida a partir del modelo femenino victoriano: romántica, de gran belleza física, carente de instrucción, “cándida y poseedora de un alma virginal”. Asimismo, su contraparte masculina, Andrés, es representado como un hombre honrado que ve en la figura materna, representante máximo del ámbito privado, un refugio ante sus desgracias. Es esta preponderancia de la representación del ámbito privado, la descripción de la vida hogareña y la familia lo que configura la novela de Cisneros. De aquí que el sujeto narrativo encomie el carácter social de la vida privada y lo importante de las relaciones familiares en la sociedad peruana y las contraponga con la vida familiar de las denominadas “sociedades modernas”:

La necesidad de expansión, las simpatías instintivas, las improvisadas y sinceras afecciones, las ingenuas y mutuas confianzas, las tiernas solicitudes, (...) constituye entre nosotros **cierta vida de corazón** que no se halla tal vez en otros pueblos de la tierra. Los que nacidos en nuestra sociedad y trasplantados un día al torbellino inmenso de las grandes poblaciones modernas, hemos visto el vacío que esas sociedades dejan a los **sentimientos íntimos**, vivido en la soledad de todo afecto, desinteresado y sentido el corazón como en un desierto, somos los únicos que podemos apreciar **toda la dulzura y todos los encantos de nuestra vida de afecciones**. (Cisneros 1977: 42)

La preponderancia de un lenguaje relacionado a lo sentimental, lo sublime y lo afectivo que encarna todas las fruiciones que esta vida hogareña y privada ofrece salta a la vista en el fragmento anterior. No obstante, este realce del ámbito privado contrasta enormemente con la representación del espacio público, el cual

---

<sup>21</sup>Un estudio crítico que nos ayuda a vislumbrar la importancia de la obra de Cisneros en la configuración de las líneas del romanticismo-*belletrismo* es el realizado por Francesca Denegri en *El abanico y la cigarrera*. (Ver 2004: 49-55)

no es cabalmente descrito en la novela. Por ejemplo, cuando se incorpora a algún personaje dentro de un espacio público –como el teatro, o la iglesia- los que forman parte de este ámbito son configurados como una masa anónima. Por otra parte, si bien es cierto que en la novela hay cierta crítica a algunos vicios sociales, como el juego, este no se deriva de un interés social por redimir estos males, sino de una experiencia individual: “La arrogancia de uno de esos hombres que viven solo del juego, le exaltaba y le hacía hablar horas enteras contra la inmoralidad y la falta de pudor de los que toman ese vicio como una profesión. Su indignación tocaba en tal extremo, que diferentes amigos suyos habían llegado a presumir que tenía origen en algún motivo especial.” (1977: 19)

Con respecto al tema del amor, este tópico en *Julia* es desarrollado a través de un discurso religioso que lo idealiza. Esta idea se contrapone, drásticamente, con el amor carnal, el cual es velado y vulgarizado en la novela:

Señalar un templo para el encuentro premeditado de dos amantes, cuando el amor no busca solo el sentimiento, es una impiedad que la conciencia repugna y la religión condena. Convertirlo en estado de vulgares galanteos y muchas veces en teatro de escenas escandalosas, es un hábito sacrílego a que aturdidamente se deja arrastrar nuestra juventud, y una de esas acciones inexplicables entre nosotros que todo el mundo condena y que sin embargo se practican.

Sucede todo lo contrario cuando el amor se halla **purificado por la inocencia, ennoblecido por la idealización y divinizado por la castidad. El éxtasis religioso en que se arroban en un templo dos almas cándidas e infantiles que se aman, semejantes a dos niñas coronadas de flores que atraviesan sonriendo el umbral de la vida, asidas por la mano y cambiando entre sí la primera mirada, tiene no sé qué de tierno, de sagrado y de ideal.** (1977: 96. El subrayado es nuestro.)

Como se observa Cisneros recurre al uso de un lenguaje religioso para configurar su posición ante el amor idealizado y el carnal; por ello, el amor que “no busca solo el sentimiento” es “repugnante” y “sacrílego”; en cambio, el amor cándido y

romántico es calificado de “sagrado” e “ideal”. A partir de esta diferenciación, podemos afirmar, entonces, que la inserción de una actividad literaria que, a través de un lenguaje fisiológico-sexual, expuso de forma develada los vicios sociales que corrompían a la sociedad finisecular y mostró, además, las falencias y los antagonismos de esta, provocó una ruptura con este buen gusto romántico que aunque tuvo su apogeo en la década de los 50, aún permanecía como un elemento remanente dentro de la literatura finisecular. Por ello, se puede indicar que el affaire *Magdala* constituye un claro caso que ejemplifica las tensiones que provoca todo cambio en lo canónicamente establecido, ya que el escándalo que provocó solo demuestra cuán alejada aún estaba la sociedad peruana finisecular de construir una nación moderna. Ejemplo de esto es que los románticos, que ya a mediados de siglo se dieron cuenta de esta realidad, decidieron encerrar su producción literaria en la burbuja de lo privado. No habiéndose desarrollado un romanticismo revolucionario al estilo europeo en el Perú, los denominados románticos, como afirma Francesca Denegri, fueron utilizados por el poder hegemónico como una herramienta que coadyuvó a legitimar su discurso pro-modernidad, en el cual se acentuaba el fomento cultural del país a través de la producción literaria nacional (2004: 34). Sin embargo, esta modernidad literaria solo era epidérmica, puesto que al no poder hacer partícipe a la realidad social dentro de sus producciones literarias, los románticos decidieron incorporar “una nueva concepción individualista, libre y aventurera del hombre y de su relación con el mundo” (Losada: 72) por lo que dejaron de lado las cuestiones sociales mostrando, así, su subordinación al orden simbólico. Esto se debió al contexto político y social que vivía la nación peruana, la cual no permitió que el sujeto intelectual desarrolle ideas que socaven el poder hegemónico, sino que lo

incorporó dentro de su aparato estatal con el fin de vigilarlo. En efecto “con los ingentes ingresos del guano el Estado pudo manejar y contralar con mayor eficacia los antagonismos políticos e incorporar un sector cada vez más amplio a la burocracia estatal que se generaría en este contexto de expansión económica y de modernización de las instituciones políticas y sociales. (Denegri, 2004: 33) Es así que podemos ver a un Luis Benjamín Cisneros involucrado en la defensa del tan cuestionado contrato Dreyfus (Quiroz, 2013:209) o a un Ricardo Palma desempeñando la función de cónsul en Brasil.

Es esta línea beltrista-romántica, la cual va a configurar a la corriente naturalista-realista como una amenaza hacia el orden hegemónico bajo el cual estaba amparada, puesto que esta nueva corriente constituirá un discurso contestatario que atentará con desmoronar “la fantasía de la nación moderna”. Para Zizek, la fantasía oculta el horror de lo Real, que en este caso estaría representado por la adopción de preceptos naturalistas-realistas para representar los problemas sociales, políticos y económicos que impiden la constitución de una nación moderna peruana; por ello, en nuestro caso esta fantasía de la nación moderna finisecular ocultó la realidad de las tensiones y contradicciones que se vivían en el ámbito social y literario finisecular, ya que la supuesta modernidad literaria y social que los románticos-*belletristas* erigieron conjuntamente con el poder estatal se fractura ante su resistencia al cambio en la composición y la finalidad del objeto literario, el cual ya no imagina una nación romántica homogénea en donde se invisibiliza a la masa popular y se exalta solo las virtudes del criollo letrado, sino que ahora representa los males sociales, como la corrupción y el materialismo, que impiden la formación de la nación peruana. Esta fantasía ocluye, por lo tanto, la verdadera situación social, política y



económica del Perú finisecular: una sociedad enraizada en el catolicismo con una literatura que no quiere descender de su pedestal de “bella arte”; y que excluye, como veremos en el capítulo II, el rol emergente de la mujer como productora de discurso.

## 2. Una breve polémica literaria-periodística

Je ne sais pas ce que l'on entend par un écrivain moral et un écrivain immoral; mais je sais très bien ce qu'est un auteur qui a du talent et un auteur qui n'en a pas. Pour moi, il n'y a d'oeuvres obscènes que les oeuvres mal pensées et mal exécutées. (Emile Zola, 1898)<sup>22</sup>

Es innegable la gran importancia que tiene la prensa periódica, en la etapa finisecular del siglo XIX, como herramienta de análisis de los textos que conformaron la crítica literaria de esa época. Su rol como plataforma de discusión nos permite estudiar las posturas que se asumieron con relación a las diversas corrientes literarias que coexistían en el ámbito literario peruano; principalmente, entre el romanticismo y el realismo-naturalismo. Como afirma Manuel Prendes acerca de la importancia de la prensa periódica, y refiriéndose a Hispanoamérica en general, se produce en esta época “una institucionalización de la crítica literaria a través de la prensa, de la creciente edición de reseñas y ensayos, de debates públicos sobre materias literarias y, especialmente, del progresivo aumento de los sistemas de publicación y distribución, tales como imprentas y librerías, revistas y periódicos y, muy especialmente, editoriales.” (Prendes, 2003: 20) Además, podemos incluir en esta lista los discursos que se emitían en los

---

<sup>22</sup>Citado en Cymerman, 2010: 39.

clubes literarios<sup>23</sup>, los cuales coadyuvaron a crear una línea de creación y crítica literaria.

En este contexto, la prensa peruana finisecular, representada por semanarios literarios y diarios como *El Perú Ilustrado*, *La Opinión Nacional*, *El Correo del Perú*<sup>24</sup> y *El Comercio*<sup>25</sup>, se convierte en una importante herramienta de análisis que nos ayuda a abordar los discursos que se entablaron con relación a las corrientes europeas. De este modo, al no haber libros de crítica literaria en la época – disciplina que recién se consolida académicamente en el siglo XX- la prensa se convierte en una tribuna donde se muestra y se recoge las posturas y las perspectivas que asume la crítica frente al desarrollo, en esta época, del denominado realismo-naturalismo.

Como hemos observado en el caso *Magdala*, en el ámbito literario finisecular se puede distinguir dos posturas asumidas a partir del debate que originó la emergencia, en la esfera de las letras peruanas, de la corriente realista y naturalista. La primera se inscribe dentro de una línea belletrista, la cual fundamentaba sus bases en la concepción de la producción literaria como

---

<sup>23</sup>Los clubes literarios peruanos más reconocidos en esta época fueron *El Club Literario* (1872), que después de la guerra del Pacífico se denominó *El Ateneo de Lima* y *El Círculo Literario*, fundado por Manuel González Prada. (1886).

<sup>24</sup>*El Correo del Perú. Periódico semanal con ilustraciones mensuales*, fue fundado el 16 de setiembre de 1871 por los hermanos Isidro Mariano y Trinidad Manuel Pérez, y se publicó hasta 1876. Se constituyó como una revista que difundía temas relacionados con las letras, el arte y la ciencia. En la viñeta que enmarca su publicación semanal, se puede observar que buscó transmitir el proceso de modernización que vivía el Perú como producto de la etapa de prosperidad producida por el negocio del guano de las islas. De esta manera, el semanario proyectó la imagen de una nación que se abría paso, al nivel intelectual y económico, a través de la dinámica económica y cultural de las grandes naciones europeas.

<sup>25</sup>Aunque no es propiamente un periódico fundado en la etapa finisecular, *El Comercio* es un diario fundamental para el estudio de la crítica literaria de la época. Fue fundado el 4 de mayo de 1839 por dos extranjeros Manuel Amunátegui, de origen chileno y Alejandro Villota, argentino. En sus inicios *El Comercio* se convierte "en vocero de las clases dominantes de la era del guano y, por ende, de los intereses concretos de sus propietarios". (Gargurevich: 71). A fines del siglo XIX, la dirección del diario recae en Luis Carranza, sobrino de Amunátegui, y el panameño José Antonio Miró Quesada.

producto “bello y espiritual” y perteneciente a la alta cultura y que, por lo tanto, excluye a la cultura popular. Esta línea representada por el romanticismo, centrará su temática en el desarrollo de ejes más intimistas y personales a través de un lenguaje subjetivo que encarne el buen gusto. En este sentido, el escritor belletrista peruano rescatará a través de ensayos de crítica, poemas, cuentos o novelas, el arte de escribir como símbolo de lo sublime que busca a través de un estilo caracterizado por el predominio de lo estético la búsqueda de la armonía y la belleza en las producciones literarias. Sin embargo, el deseo de insertar a la nación peruana dentro del proceso de modernidad; así como también, la búsqueda de las causas que originaron la caída del Perú ante Chile en la guerra del Pacífico, produjeron el surgimiento de la corriente naturalista-realista, la cual tenía como base primordial de su producción una función social-científica. Es en este marco de posturas que nace la polémica del realismo-naturalismo en Hispanoamérica, y en el caso peruano vamos a distinguir los diversos matices que adopta en la construcción de su género principal: la novela.

## 2.1 El naturalismo zoliano

En primer lugar, para lograr establecer los puntos claves de la crítica anti-naturalista peruana es necesario estudiar brevemente cuáles fueron los fundamentos que utilizaron los naturalistas para construir el corpus textual de sus obras. Emilio Zola en su libro *El Naturalismo* detalla los principios en que fundamenta su teoría sobre la novela experimental tomando como base los preceptos médicos y fisiológicos que sostuvo el médico francés Claude

Bernard<sup>26</sup>. Zola afirma que la novela naturalista o experimental, no es sólo una forma literaria, sino también una explicación del mundo a través de un método científico, cuyo fin era analizar y generar soluciones a los problemas que corroían la sociedad francesa de su época. Uno de los conceptos científicos que coadyuvaría a lograr este objetivo era el determinismo, cuya utilidad radicaba en su ayuda para rastrear las causas que determinaban la aparición de esos llamados fenómenos sociales como la prostitución, el alcoholismo, la ludopatía, etc. Al asignar al género novelístico una función sociológica-científica, Zola convierte la novela en una herramienta de conocimiento que sirve como base para reformar la sociedad. A partir de esta nueva concepción novelística, era fundamental estudiar las causas probables, en las cuales figuraba la herencia y el medio ambiente, de las denominadas *llagas sociales*: “Sin arriesgarme a formular leyes, creo que la cuestión de la herencia tiene mucha influencia en las manifestaciones intelectuales y pasionales del hombre. También doy una importancia considerable al medio ambiente.” (Zola, 1989:58-59). El estudio de estos dos factores se convierte en un punto primordial en el desarrollo de las tramas novelescas naturalistas, como veremos en el caso peruano con Clorinda Matto y su novela *Herencia*.

Habiendo asumido el género novelesco un papel científicista, era necesario que el novelista sea, a su vez, observador y experimentador de los fenómenos sociales estudiados en sus novelas:

(...) el novelista es, a la vez, observador y experimentador. En él, el observador ofrece los hechos tal como los ha observado, marca el punto de partida (...) Después aparece el

---

<sup>26</sup>Médico francés que a través de sus escritos reclamó para la medicina el lugar de ciencia experimental y no el de simplemente un arte. Honoré de Balzac también lo cita en el prólogo de la Comedia Humana.

experimentador e instituye la experiencia, quiero decir, hacer mover a los personajes en una historia particular para mostrar en ella que la sucesión de hechos será la que exige el determinismo de los fenómenos a estudiar. (...) El novelista sale a la búsqueda de una verdad. (Zola, 1989: 47-48)

Con lo citado anteriormente se vislumbra, implícitamente, que el novelista francés acentúa la diferencia que existe entre la escuela realista y la naturalista, al indicar que el primer paso para analizar los vicios sociales es observar y representar lo observado, lo cual constituiría un mecanismo del realismo. Como señala Laureano Bonet: “El escritor realista clásico lograría con su escritura una instantánea fotográfica de lo que en literatura hemos convenido en llamar vida, historia o simplemente, *realidad*.” (1989: 20) En este sentido, al escritor naturalista le correspondería seguir el segundo paso en esta representación: la experimentación, la cual consiste en mover cuerpos humanos dentro de un espacio geográfico-temporal determinado y observar cómo se comportan al ser “inoculados”, a través de la herencia o el medio ambiente, con algún mal social. De esta manera, la principal diferencia entre el realismo y el naturalismo, como afirma Claude Cymerman, sería que a “la mera observación y representación de la realidad, el naturalista agrega una experimentación pretendidamente científica, es decir que a la simple *observación* de los ‘hechos humanos’ (como quería Comte) agregó Zola la *experimentación* (sobre el modelo de Claude Bernard), haciendo que evolucionaran sus personajes teniendo en cuenta la herencia y el medio ambiente (según los preceptos de Taine).” (2010:39) Este mecanismo de análisis científico se constituye como una necesidad en la novela, puesto que asumiendo este género el papel utilitario de reformadora social, debía vislumbrarse en esta a los personajes como objetos de estudio, documentos humanos que coadyuvaran a redimir la sociedad. Este aspecto del naturalismo es

precisamente lo que las escritoras peruanas como Mercedes Cabello y Clorinda Matto de Turner tomarán para la configuración de su novelística, puesto que ellas a través de un estudio experimental de sus personajes novelescos plantearán tesis a partir de las cuales demostrarán la influencia de ciertos vicios sociales en el impedimento de la reconstrucción de la nación peruana tras la guerra del Pacífico.

No obstante, para lograr que el género novelístico se erija como un ente analítico de los problemas sociales, era necesario según Zola, que la personalidad del novelista no interfiera en el curso de la historia; es decir, esta debía ser impersonal<sup>27</sup> y objetiva como lo eran a su vez los estudios científicos. Esta característica de la novela naturalista la explica ampliamente en “El naturalismo en el teatro”:

La intervención apasionada o enterneceida del escritor, empequeñece la novela, velando la nitidez de las líneas, introduciendo un elemento extraño a los hechos, que destruye su valor científico. No podemos imaginar a un químico que se enfurece contra el nitrógeno porque este cuerpo sea impropio para la vida, o que simpatice tiernamente con el oxígeno por la razón contraria. Un novelista que experimenta la necesidad de indignarse contra el vicio y de aplaudir la virtud, deteriora igualmente los documentos que aporta, pues su intervención es tan molesta como inútil; la obra pierde parte de su fuerza, ya no es una página de mármol sacada de un bloque de la realidad, es una materia trabajada, petrificada de nuevo por la emoción del autor; emoción que está sujeta a todos los prejuicios y a todos los errores. (1989: 161)

Esta rigurosa objetividad se debe a que la verdad se va a erigir como un aspecto fundamental en el estilo naturalista, y es a partir de este elemento que Zola

---

<sup>27</sup> Este aspecto, sobre la impersonalidad del novelista naturalista, ha sido muy discutido por los críticos. Según Sabine Schlickers “la impersonalidad del narrador sirve en realidad frecuentemente de máscara para transmitir valoraciones y actitudes del autor implícito. Por lo tanto, hay que entender impasibilidad, imparcialidad e impersonalidad como modos cuyo carácter fingido trasluce más o menos según la habilidad –y/o intención- del autor implícito” (2003:40)

justifica su método. Por eso, ubica a la novela en el mismo plano de disciplinas científicas como la física y la química, puesto que su desarrollo sigue el mismo curso de estas: “Debemos operar sobre los caracteres, sobre las pasiones, sobre los hechos humanos y sociales, como el químico y el físico operan sobre la materia inerte, como el fisiólogo opera sobre los cuerpos vivos” (Zola, 1989: 57). Esta relación concomitante de novela con fisiología es recurrente en la época a raíz del auge de los tratados científicos sobre la evolución del hombre, propuestos por Darwin<sup>28</sup>, Taine<sup>29</sup> y Spencer. Principalmente de este último, Zola asume la idea de estudiar a la sociedad como un cuerpo humano en el cual se debe detectar las causas de sus enfermedades: “el *circulus* social es idéntico al *circulus* vital: tanto en la sociedad como en el cuerpo humano, existe una solidaridad que une a los diferentes miembros, los diferentes órganos entre sí, de manera que, si un órgano se pudre, muchos otros son alcanzados y se declara una enfermedad muy compleja” (1989: 67). La asociación de lo literario con disciplinas científicas, de este modo, trae como consecuencia un cambio en la función artística de la literatura, que ahora tiene una función científica-social. Este cambio es inevitable para Zola, puesto que es producto del *boom* de la era científica:

La novela experimental es una consecuencia de la evolución científica del siglo; continúa y completa la fisiología, que a su vez se apoya en la química y la física; substituye el estudio del hombre abstracto, del hombre metafísico, por el estudio del hombre natural, sometido a las leyes físico-químicas y determinado por las influencias del medio ambiente; es, en una palabra, la literatura de nuestra era científica. (1989: 62)

---

<sup>28</sup>Charles Darwin, naturalista inglés, planteó la Teoría de la Evolución de las especies, la cual fue tomada como base para desarrollar el llamado Darwinismo social que postulaba los conceptos de raza inferior y superior.

<sup>29</sup>Hippolyte Taine, filósofo francés, fue uno de los teóricos que aportó más a las ideas desarrollada por el naturalismo, principalmente en ámbito del determinismo.

De este deseo de *cientificar* la literatura es que nace el ahínco de instituir, a través de este *método* naturalista, una novela que contraste con las novelas que él denomina de “pura imaginación”. Por ello, el novelista francés realiza una crítica frecuente de todo tipo de producción literaria que utiliza como base la invención y la imaginación, ya que estas no tendrían una función social ni utilitaria para el ser humano, función que para el escritor francés constituye una función moral:

En suma, la cuestión de la moralidad en la novela se reduce, pues, a estas dos opiniones: los idealistas pretenden que es necesario mentir para ser moral, los naturalistas afirman que no se puede ser moral al margen de lo verdadero. Pues, nada es tan peligroso como lo novelesco; tales obras, al describir el mundo con colores falsos, desequilibran las imaginaciones, las lanza a la aventura (...) Enseñamos la amarga ciencia de la vida, damos la altísima lección de lo real. (Zola, 1989: 163)

De acuerdo con Prendes, Zola no considera el concepto de moralidad según el criterio cristiano, el cual indica que esta está encaminada hacia un fin trascendente e identificado como un bien absoluto, sino, que para el escritor francés, esta constituye un fin en sí misma, enfocada desde un criterio de utilidad. (2003: 43). Es esta noción de moralidad que defenderán, como veremos en el siguiente apartado, los seguidores del naturalismo, ya que “para Zola, la moral es altamente respetable y la respeta como el que más, siempre que se tome la palabra en su acepción etimológica, relacionada con la noción de bien, es decir, alejada del sentido reductor aplicado a lo específicamente sexual.” (Cymerman: 40) De este modo, ampararse en el fin moral que persigue la búsqueda de la verdad, se convierte en el fundamento primordial de defensa que emplea Zola contra los que critican su *método* literario y el estilo lingüístico descarnado, corporal y sexual que él emplea para describir y representar los vicios sociales.



Si bien es cierto, como muchos críticos han afirmado, que se encuentran incongruencias en algunos postulados de Emilio Zola y la puesta en práctica de estos en sus novelas<sup>30</sup>, no podemos obviar que el naturalismo zoliano es producto de un período en que el cientifismo se construye como una especie de *paladín* del progreso humano. Esta característica, lo científico, es lo que llamará la atención de Clorinda Matto de Turner, pues ella a través de la apropiación de ciertos preceptos naturalistas, como la influencia genética y el estudio medio ambiental, intentará probar que la verdadera nación peruana moderna se edificará sobre la base de la emergencia de una nueva clase social que esté exenta de los vicios sociales, como la concupiscencia y la ostentación, causados por estos factores. A partir de esto, como veremos en el segundo capítulo, ella analizará, en su última novela, a través de un estudio biológico-social, la importancia del rol femenino en esta construcción.

## 2.2 Los desencuentros de la polémica naturalista peruana

Cierto, soy un hombre de paz, pero a veces siento feroces deseos de estrangular a la gente que dice: “¡Ah, sí, el naturalismo, las palabras crudas!”. ¡Eh! ¿Quién ha dicho nunca esto? Precisamente me mato por repetir que el naturalismo no está en las palabras, que su fuerza reside en que es una fórmula científica.

**Emilio Zola. *El naturalismo***

---

<sup>30</sup>Laureano Bonet en la introducción de *El Naturalismo* de Emilio Zola, menciona que en el fenómeno naturalista coexisten dos imágenes: el naturalismo químicamente puro que se representa como casi una abstracción, que entrañaría un fuerte doctrinarismo estético; y la segunda imagen en la cual se representa un naturalismo más flexible no tan dogmático, que se acercaría peligrosamente al realismo clásico.

La polémica naturalista en el Perú, a diferencia de otros países hispanoamericanos como Argentina<sup>31</sup>, no fue de gran trascendencia, debido a que en el ámbito literario peruano predominaba una concepción belletrista de la literatura que no permitió que se cuajara un realismo-naturalismo al estilo zoliano. Sin embargo, en 1888 el conocido y laureado poeta Carlos Germán Amézaga<sup>32</sup> escribió un artículo titulado “Emilio Zolá” que fue publicado el 5 de mayo de ese año en *EPI*. En este breve escrito, Amézaga realiza una apología de la corriente francesa en la que destaca su función moralizadora. Como era de esperarse, el polémico artículo tuvo respuesta y esta fue escrita por Arturo Ayllón, otro poeta, menos conocido que el primero, quien rebatió fehacientemente esta postura naturalista.

Con respecto al artículo sobre Emilio Zola, escrito por Amézaga, se observa que presenta un claro alegato a favor de la obra del escritor naturalista, en la cual se destaca su búsqueda por mostrar la realidad social en toda su dimensión y la

---

<sup>31</sup>En el caso argentino la polémica naturalista fue más amplia y controversial. Según Alejandra Laera se puede distinguir tres etapas en este debate: el periodo de *inflexión naturalista* (1879-1881), que se produce antes que aparezcan propiamente las novelas naturalistas, y en donde se desarrolla la idea de la necesidad de contribuir con un corpus nacional que se convierta en el verdadero objeto del debate naturalista y a través del cual se reformulen también las relaciones culturales con las metrópolis modernas y que a su vez se llene un vacío ficcional en la literatura argentina. El de *asimilación* (1882), que nace propiamente con la publicación de *Pot-pourri* de Eugenio Cambaceres, el cual se instala en ese espacio ficcional vacío que los primeros defensores de Zola esperaban ver ocupado y, así, la polémica generada con la novela se asimila a la polémica sobre el naturalismo, pero ya teniendo como base un producto nacional. Y finalmente el de *clausura* que se produce en 1887 con la publicación de *En la sangre*, novela del mismo autor, publicada a modo de folletín, el cual fue defendido por el diario que lo publicó, *Sud-América*, no desde un principio de seriedad, sino según un principio cínico, el del mercado, a través del cual las críticas de inmoralidad hacia este libro se convierten en herramientas de promoción comercial. (Laera, 2003: 156). En el caso peruano el debate sobre esta corriente recién comenzó a finales de la década de los 80 debido a la existencia de un proyecto literario romántico tardío.

<sup>32</sup> En *El Perú Ilustrado* (EPI) del 26 de enero de 1889 se realiza una breve biografía del reconocido poeta Carlos Germán Amézaga, hijo del escritor y “erudito jurisconsulto” don Mariano de Amézaga. Estuvo presente en las batallas de San Juan y Miraflores; asimismo, fue ganador de diferentes premios literarios, llegando a ser vicepresidente del *Círculo Literario* en 1889. Si bien fue cercano a las ideas del grupo gonzález-pradista, como afirma Zanutelli “llamó la atención que hubiese pertenecido también a la plana de redacción del vocero religioso *El Pan del Alma*”. Enterado de esto a través de un comentario periodístico que se hizo tras la muerte del poeta, Manuel González Prada lo tildó de “tránsfuga”. (2005:26)

moralidad que entrañaba la exhibición de los males sociales. No obstante, pese a esta defensa, subyace en el artículo de Amézaga, un aspecto de la corriente zoliana que criticará a lo largo de su discurso: el lenguaje naturalista. Esta crítica se vislumbra en los elementos discursivos que utiliza Amézaga para contrarrestar y justificar el lenguaje que emplea Zola en sus obras; con este fin afirma que el estilo lingüístico que utiliza cualquier escritor no debe regir su crítica, puesto que:

autores *hay incorrectos* que nos maravillan sin embargo por la profundidad de sus ideas, al lado de pulcros académicos que nos fastidian (...) No ha habido entre los grandes autores modernos una reputación más combatida por esta razón, que la de Emilio Zolá, hombre á quien cierto *lenguaje disoluto* y abuso tal vez de descripciones *poco honestas* coloca en posición desventajosa para defender el punto serio y trascendental de sus obras. (EPI, 1888:7. El subrayado es nuestro).

Cuando Amézaga hace referencia a la representación “poco honesta” de los vicios, está aludiendo a las escenas con tinte sexual que se representan en las novelas zolianas, lo cual para el poeta constituye una desventaja para el autor francés. Por ello, recalcará que el aspecto principal de una obra literaria radica en que esta aporte ideas trascendentales para el lector, ya que para los naturalistas la novela se debe configurar como una herramienta de conocimiento de la sociedad mediante la cual se busca su reforma. De este modo, a partir de este objetivo, se justifica el uso de lo que para él es un punto criticable de los naturalistas: el lenguaje poco honesto y disoluto. Esta afirmación nos demuestra, claramente, que en el poeta hay una lucha interna por aceptar lo nuevo y moderno representado por el realismo-naturalismo y olvidar lo tradicionalmente establecido en el canon literario: el lenguaje literario belletrista. Más aun siendo él un poeta, la cuestión del lenguaje naturalista es un aspecto que no puede aceptar

debido a su carácter transgresor, puesto que rompe con el esquema del lenguaje literario, bello y sublime propugnado por los belletristas.

Bajo este punto de vista, el lenguaje disoluto constituye una desventaja del estilo zoliano, por lo que aunque Amézaga lo defiende, concuerda con lo ya establecido por la crítica literaria: asociar lo disoluto, inmoral con el naturalismo. De ahí que el empleo de un lenguaje mórbido pueda ser cuestionable según el autor:

Emilio Zola no ha temido ciertamente, herir el pudor de vírgenes y donceles, atento como ha estado a prestarles un servicio tan real y positivo como el que presta **un diestro cirujano sobre las llagadas carnes que cubre de ordinario el vestido**. Pero si bien **podiera objetársele la ninguna necesidad de presentar los hechos en coloración tan viva**, no hay tampoco duda alguna de que entra en el sistema de cada cual, el modo más satisfactorio de hablar á los sentidos, esas puertas del alma por donde penetran indistintamente lo bueno y lo malo de cualquier estudio llamado á ensanchar los conocimientos de la vida. (EPI. N° 52, 7. El subrayado es nuestro.)

Si bien, en el fragmento anterior, se observa una crítica al lenguaje naturalista esta se compensa con el desarrollo de la idea que indica que cada escritor es libre para elegir el estilo que usará para la representación de los males sociales, siempre y cuando este encarne un fin moral útil para el bienestar de la sociedad. Además, con la comparación que realiza Amézaga de la figura del escritor con la del médico, la cual es una estrategia discursiva recurrente en esta etapa finisecular, el poeta autoriza el lugar que ocupa y el lenguaje que emplea el escritor naturalista desde un discurso científico-médico. Como afirma Gabriela Nouzeilles, en un artículo sobre el naturalismo argentino, los naturalistas se sentían identificados con el quehacer médico, puesto que al igual que un profesional de esta ciencia, ellos podían a través de la novela experimental restaurar “la salud pública”. Por este, motivo “en esta etapa el escritor munido de

la autoridad del médico, debía invadir lo privado porque ese era el espacio donde se decidía la salud psicomoral de la sociedad nacional en su conjunto”. (1997. 241). Por eso, si es que esta representación naturalista ayuda a redimir los vicios sociales, no importa que el novelista francés hiera “el pudor de vírgenes y donceles” develando, en la intimidad del acto de la lectura, los males que aquejaban a su sociedad. No obstante, pese a este parangón que realiza Amézaga entre el novelista y el médico, podemos observar que en la objeción que realiza, líneas más abajo sobre la “coloración tan viva en que (Zola) presenta los hechos”, demuestra que aun siendo defensor de esta corriente, cree que es una exageración el uso de un lenguaje descarnado y sexual. Por ello, tratando, nuevamente, de encubrir esta crítica, Amézaga, intenta destacar que lo más importante de una obra es el fondo y no la forma; por esta razón, indicará que la representación de estos males sociales siempre ha estado presente en el ámbito literario, aunque de forma encubierta:

Así, por ejemplo, en mil romances, contemplamos ultrajados á esposos y padres por el solo capricho de un héroe á quien se favorece más allá de lo que la justicia debe. Esta falta de equidad escandalosa que no percibe el lector entusiasmado ya con la hermosa pintura, constituye un mal gravísimo, que no trepidamos en declararlo peor que el más indecente juego de voces usado por autor nada escrupuloso en la materia. (EPI. N°52, 7)<sup>33</sup>

A diferencia de los escritores que muestran los vicios como una pintura hermosa, Amézaga considera que la “escuela realista” de Emilio Zola es “esencialmente moralizadora para la juventud” porque enseña de forma abierta los males

---

<sup>33</sup>Emilio Zola en su artículo “Carta a la juventud” menciona un ejemplo similar acerca de la moral encubierta, por un estilo elevado, en las novelas románticas. Así, sobre un personaje de *Ruy Blas*, drama teatral escrito por Víctor Hugo menciona lo siguiente: “Pasemos a la reina. Esta reina actúa bastante mal al tener un amante; sé muy bien que se aburre y que su marido comete la equivocación de cazar demasiado; pero, en verdad, si todas las mujeres que se aburren tuvieran amantes, habría adulterios en cada familia (...) En el fondo, *Ruy Blas* no es más que una monstruosa aventura que huele a *boudoir* y a cocina.” (1989: 102)

sociales: “Agradecemos al autor francés que **desciende hasta el fango para enseñarnos el líquido de que embarran nuestros piés y hácenos gozar sufriendo en esas páginas**, que son la condenación del vicio y que no pueden ser leídas sin estremecerse de espanto.” (EPI, 1888:7. El subrayado es nuestro.)

Para Amézaga, el autor francés maravilla porque desciende al *fango*, saca a la luz lo más recóndito de las bajas pasiones humanas y nos muestra lo que el *statu quo* prohíbe y quiere velar. Por otro lado, la indicación de que la lectura naturalista “nos hace gozar sufriendo” indica que si bien el lector siente placer al leer este tipo de lecturas, sufre a su vez con la representación de sus propios vicios. Este proceso, señalan los naturalistas, fomentaría su redención del vicio. En consecuencia, Amézaga rescata que el mérito del escritor francés es “hacernos cobrar aversión por aquellos entretenimientos peligrosos que se insinúan de una manera tan suave en el ánimo y nos arrastran después en la pendiente resbaladiza del placer culpable.” (*Ibid*) En otras palabras, la lectura de las novelas naturalistas exhorta a los lectores a tomar conciencia del mal y prevenir su práctica; por esta razón, sería moralizadora, pues si bien el lector goza y se entretiene con las páginas naturalistas, al final este deleite se convierte en sufrimiento, ya que allí, según Amézaga, cada lector “vicioso” puede ver retratada su historia lo que implicaría su redención del vicio: “Cuanto libidinoso habrá mirado esos trasuntos fidelísimos de su vida privada, ahogando allá en el fondo del pecho, un grito de colérica admiración, al verse sorprendido en sus noches de orgía por el escritor despiadado que le entrega así al escarnio público de sus semejantes...!” (*Ibid*)

La obra naturalista tiene, desde este punto de vista, una función catártica, puesto que a través de la experiencia de lectura de situaciones moralmente degradantes,

se realiza una purificación de las malas pasiones del lector. Debido a este “efecto terapéutico” se considera que el naturalismo tiene una misión más loable incluso que la propia iglesia: “¿Pueden acaso más los fríos consejos que dirige desde el púlpito un sacerdote?” (...) “¿No reconoce la ciencia como su principal agente el detenido estudio sobre las materias que la constituyen, dando así los mejores resultados en la práctica?” (*Ibid*). Esta disertación nos muestra la filiación liberal de Amézaga, ya que generalmente eran los de credo liberal los que se acercaban al naturalismo por tener una posición anticlerical y secularizadora.<sup>34</sup>

Esta característica configura al naturalismo como un contra-discurso crítico, ya que según J.P. Spicer-Escalante: “The Hispanic naturalist literature that appeared later in the nineteenth century was disinclined, however, to follow the romantics’ subjective sentimentality and unsubstantiated claims to prophetic vision, preferring to tell the ‘other’ story of the illusive *ciudad letrada* that both the Illustration and romantic writers had cultivated.”<sup>35</sup>(2010:16) En otras palabras, el naturalismo-realismo, en el caso peruano, se erige como una contracara del discurso hegemónico romántico, el cual no representó en su corpus literario los verdaderos problemas políticos, sociales y culturales que atravesaba la nación peruana.

Como mencionamos al principio, este artículo en pro del naturalismo tuvo una respuesta publicada en el mismo semanario y escrita por Arturo Ayllón. En primer

---

<sup>34</sup>Según Fanny Muñoz: “La Iglesia y la religión católica cumplían un papel relevante en la educación y en la formación moral, por lo que se criticó que, en los colegios de elite, las congregaciones formasen librepensadores intolerantes.” (2001:37)

<sup>35</sup>Según Erich Auerbach, analizando la presencia del Naturalismo en Europa, la propensión de esta nueva generación de novelistas nacidos hacia lo “mórbido” y lo “feo” entrañaba una protesta radical y agria contra las formas del estilo elevado, idealizador y satinado –en decadencia, sin duda, pero dueñas todavía del gusto medio del público-, sin importarles que fueran de origen clásico o romántico, y contra la concepción de la literatura (y en general del arte) como un entretenimiento cómodo y tranquilizador: un viraje fundamental en la interpretación de aquel *prodesse y delectare* que constituyen su finalidad propia. (Auerbach: 469)

lugar, este poeta si bien reconoce el genio artístico de Zola, y utiliza elogiosos epítetos para alabar su genio creador, no puede tolerar que Amézaga atribuya a sus obras un “fin moral y una *doctrina bienhechora*”. Por esto, el primer aspecto que toma en cuenta para su censura es ese punto crítico en el cual vacila la defensa de Amézaga: “La forma, el lenguaje, es lo primero á que debe atenderse en un escrito, el manifestar el génio [sic] bajo una forma inconveniente, inconsulta y con un lenguaje por demás libre con coloridos demasiado subidos, es faltar á los sanos principios de la moral social”. Líneas más abajo vuelve a acentuar esta idea: “No es posible aceptar aquello de ‘el fin justifica los medios,’ cuando los medios son vituperables, el fin, por muy sano que sea, pierde toda su santidad, toda su misión ejemplarizadora [sic].” (EPI. N° 56, 55)

Con esta nueva acentuación en el lenguaje naturalista, podemos afirmar que la novela naturalista se convierte en un “signo ideológico”. Según Valentín N. Voloshinov, el signo ideológico “al plasmarse en el proceso de la comunicación social está determinado por el horizontesocial de una época dada y de un grupo social dado”; es decir, “en cada etapa evolutiva de la sociedad existe un específico y limitado círculo de temas expuestos a la atención de la sociedad y en los que esta atención suele depositar un acento valorativo” (1992:20). Siguiendo esta afirmación podemos indicar que el lenguaje procaz naturalista se convierte en un tema ideológico en el ámbito literario finisecular, puesto que “siempre aparece acentuado socialmente” de forma negativa, debido a la preocupación belletristarelacionada con la pérdida dela delicadeza, delbuengusto y la armonía en el estilo lingüístico literario.



Por otro lado, la moral es un punto base en ambas posturas, ya que tanto Amézaga como Ayllón recurren a esta para defender sus puntos de vista. Amézaga defiende y justifica el lenguaje colorido del naturalismo porque este persigue un fin moral, que como hemos mencionado está supeditado a la noción de utilidad. Por su parte, Ayllón condena y rechaza este estilo *disoluto* porque atenta contra la moral católica establecida. La moral, entonces, tanto para Amézaga como para Ayllón, es un aspecto que tiene una dimensión ética, ya que ambos la relacionan con el deseo de que el lector se aleje de sus vicios a través del proceso de lectura. Para el primero este es el fin que persigue el naturalismo; en cambio, para el beltrista esta corriente destruye este fin. Como menciona Alejandra Laera para el caso argentino con relación a los pronaturalistas y a los neorrománticos –y que nosotros podemos relacionar con nuestra pequeña polémica naturalista-*belletrista*- “ambos grupos difieren en lo que hay que contar y cómo hacerlo, pero comparten un fuerte supuesto: el objetivo didáctico y moralizador del género [novelesco]” (2003: 159)

Queda claro, entonces, que para Ayllón lo que hay que contar no debe estar relacionado con la representación de las bajas pasiones humanas; y el cómo hacerlo debe, asimismo, involucrar el uso de un lenguaje descarnado:

Bajo el encubierto manto de moralizar, se enseñan el vicio, las costumbres **deprabadas** [sic], y luego analizándolas, se profundizan y hacen palpables sus horrores en todas sus manifestaciones, pintando **escenas groseras, repugnantes y altamente inmorales!**

Pues bien.

¿Es necesario para hacer distinguir lo bueno y lo malo, escojitar [sic] un asunto indigno y además usar en él un estilo disoluto y vergonzante [sic]. (EPI. N°56, 55. El subrayado es nuestro.)

Los epítetos que emplea Ayllón para describir la temática naturalista nos revela una crítica de índole sexual, puesto que los tópicos que representa esta corriente en sus novelas son calificados de “depravados”, “groseros” “repugnantes” y “altamente inmorales”, debido a que desbordan un discurso sexualmente abierto que atenta contra la moral cristiana burguesa establecida, la cual buscaba proteger la castidad y pureza del núcleo familiar, símbolo del progreso moral de una nación. Por esta razón, afirma, rotundamente, que el escritor “se debe á [sic] toda la sociedad que lee sus obras”, lo que trasluce, implícitamente, que el naturalismo no tiene cabida en la sociedad peruana, porque esta está regida por los parámetros burgueses de la pureza y la religiosidad que se inculca a los jóvenes y mujeres y que los escritores, a su vez, deben propugnar: “Si los hombres viciosos, acostumbrados á la vida libidinosa y de abusos, no pueden menos que estremecerse de horror al leer esas páginas, ¿qué sentimiento más repugnante no causarán **en los hombres de orden, [sic] de buenos principios y de moral?** ¿qué ideas despertarán en los **cerebros jóvenes**, ávidos por conocer el mundo y sus placeres? ¿Cuánto no sufrirá **el pudor de una doncella?**” (*Ibid.* El subrayado es nuestro.) En la cita anterior podemos observar que el naturalismo para Ayllón se configura como una amenaza que atenta contra la constitución moral de diversos sujetos como “los hombres de bien”, los jóvenes y las mujeres. Principalmente para estas últimas, el naturalismo representaba una amenaza letal, puesto que siendo el sujeto femenino el eje central del espacio familiar era necesario protegerla de esta literatura pornográfica, ya que si ella se corrompiese, la sociedad conformada por sus hijos se corromperá de la misma manera. De allí que el naturalismo en esta situación se construye para los *belletristas* como una antítesis que amenaza con destruir los valores con el que el

*statu quo* ha imaginado a la sociedad finisecular peruana: catolicismo, moralidad, salubridad, castidad, pureza y racionalidad. Por ello, como la novela naturalista aborda el aspecto más “irracional, grosero e inmoral” de la sociedad finisecular, se la excluye y margina del canon establecido.

Al inicio de este apartado afirmamos que si bien la figura de Zola es elogiada por Ayllón, para el poeta los asuntos naturalistas entorpecen y manchan el talento del autor naturalista:

En Francia, donde el realismo se propaga más día a día, es admirado y tenido como el autor sublime, el insigne dramático y su talento extraordinario (nos complacemos en reconocerlo) es universalmente reconocido, **pero los asuntos de que se ocupa en sus obras, desarrollados con un lenguaje por demás indecoroso, serán eternamente rechazados por los hombres de buen criterio, de sentimientos rectos y religiosos principios.** (EPI. N°56, 55. El subrayado es nuestro.)

En lo anteriormente subrayado, se observó, nuevamente, se entrelaza un discurso religioso con la crítica anti-naturalista, aspecto que también vislumbramos en las críticas por el caso *Magdala*. Según Ayllón, una persona con principios católicos no puede aceptar la escritura y la lectura de las obras naturalistas; por consiguiente, un buen escritor no es solo aquel que posee un buen talento creador, sino aquel que se rige por los criterios de la rectitud y la decencia.

Este alegato anti-naturalista, blandido por Arturo ayllón, fue respondido por Amézaga en el N° 58 de *EPI*. En este nuevo artículo, el poeta menciona, de forma irónica, que Ayllón y su discurso en contra del naturalismo están inscritos dentro de un ámbito conservador que rechaza toda innovación y cambio:

Ha llegado para nosotros una época de tan *doloroso crecimiento*, como diría Scholl, que ningún esfuerzo de la razón sobre la vieja práctica humana deja de arrancarnos un grito á los que vivimos [sic] esa práctica vieja ni más ni menos [sic] que los chiquillos... viendo siempre un *fantasma* detrás de cada puerta vedada al raciocinio, *sintiendo pasos* dentro del corazón abierto al temor, muy pocas veces á la valentía, y, temblando del *coco* dos pasos más allá de la estancia moral que hizo para nosotras la abuelita. (*EPI*. N° 58:94)

Este comentario sarcástico evidencia de forma metafórica cómo para Amézaga, los belletristas no se insertaban aún en esta época moderna “de tan doloroso crecimiento”, debido a que aún no se atrevían a romper los temas que se consideraban tabúes para la sociedad finisecular y seguían sumergidos en la “estancia moral que hizo para nosotros la abuelita” metáfora de esta concepción antigua del quehacer literario que no se involucraba con temas de índole problemática. Más aún, para acentuar esta mojigatería conservadora, Amézaga afirma lo siguiente:

La novela romántica que tanto daño ha hecho á la humanidad posesionada como estuvo de muchas generaciones; la novela romántica que, atildada en su forma, decente en su lenguaje y hasta cristiana en muchas de sus advocaciones no ha hecho más que falsificar la naturaleza del hombre cuando no dorar las obras de su concupiscencia, necesitaba caer como ha caído para jamás levantarse, á los golpes del realismo –**atlético y semi-desnudo paladín, es cierto, pero virgen de corrupción en su sangre, por mucho que lo parezca en su naturalidad primitiva y su lenguaje.** (*EPI*. N° 58:94)

En esta cita se puede ver, claramente, que el poeta establece una relación sinécdótica del romanticismo con la preponderancia de la forma y el uso de un lenguaje bello y religioso-cristiano; mientras que, asocia al naturalismo-realismo con lo nuevo, lo científico y lo *colorido* de su lenguaje. Para resaltar esta representación metafórica al naturalismo a través de la figura de un atlético y “semi-desnudo paladín, libre de corrupción en su sangre”, porque aunque la corriente zoliana esté asociada con las descripciones corpóreas y sexuales de los

vicios humanos, su objetivo final está encaminado a lograr la regeneración social. Asimismo, recalca su primitivismo, el cual se asocia con el estilo lingüístico que se emplea para representar estos vicios. Este último aspecto es nuevamente resaltado, por el poeta, de forma negativa:

El hincapié más grande que se hace contra el realismo de Zolá, **es el atrevimiento de sus descripciones y lo desvergonzado de las palabras que emplea en ciertos lugares**, para conseguir como fotógrafo de las costumbres, un traslado al papel que es fidelísimo. Pero, una acusación que podemos llamar de detalle, no debe producir en lógica de razonamiento, ese rechazo absoluto que predicen algunos timoratos para las obras del género realista que seguiremos considerando siempre, moralizadoras, si nos atenemos á su fondo de corrección amarga para el vicio. (*EPI*. N° 58:94. El subrayado es nuestro.)

Podemos distinguir que Amézaga asocia el escándalo que provoca el lenguaje naturalista con el develamiento de los vicios más oscuros de la sociedad finisecular; es decir, para el poeta lo que más escandaliza a los anti-naturalistas es la exposición pública de acciones y actividades que antes solo se mantenían en el ámbito privado. Publicar o hacer público lo privado, he ahí el delito de los que siguen la corriente zoliana<sup>36</sup>. Por ello, tratando de engrandecer más la misión naturalista el escritor, una vez más, emplea un discurso científico para defenderla: “Un libro de estudio en el que se trata de las enfermedades con claridad científica, no puede inspirar malos deseos sino á un patán grosero que no entiende más allá de los términos con que se designan los órganos de su conocimiento salvaje.” (*EPI*. N° 58:94)

---

<sup>36</sup>Como afirma Spicer-Escalante el Naturalismo interroga y desmitifica “The prevailing metanarrative of modern/bourgeois/positivist progress.”(2010:19) De esta manera, en el caso peruano el Naturalismo expone los males sociales originados por la prevalencia de una clase aristocrática dirigente y por la no-consolidación de una clase burguesa.

La réplica de Ayllón no se hizo esperar. En *EPI* N° 61 vuelve a enfatizar la cuestión del lenguaje como un elemento primordial de toda obra literaria. Además, agrega que en la defensa que realiza Amézaga del naturalismo existe una visión negativa de la sociedad: “Es decir, el pudor ¿no existe? Las sociedades en su totalidad ¿son corrompidas? la inocencia ¿no existe? Las sanas creencias, la ley moral, ¿no existen? ¡Vana argumentación! Mientras no se nos pruebe esto, el lenguaje disoluto y asqueroso del original realista tiene que ser reprobado y tachado de altamente inmoral.” (*EPI*. N° 61: 136)

La crítica que realiza Ayllón acerca de que el naturalismo solo representa el lado negativo de la vida social humana era recurrente en la época. La misma escritora española Emilia Pardo y Bazán, quién defendió algunos postulados de Zola en *La cuestión palpitante*, indica que el escritor francés solo estudia casos patológicos; por ello, los personajes que no padecen del alma o del cuerpo no son bien contruidos en su narrativa; asimismo, indica que el pesimismo de Zola es un aspecto que hace que el novelista “vea la humanidad aún más fea, cínica y vil de lo que es.” (1989) Años más tarde, la ya reconocida escritora Mercedes Cabello de Carbonera volverá a reincidir en este aspecto en su ensayo *La novela moderna* (1892) en el cual señala que Zola solo se enfoca en la bestia humana más no en el “hombre sano de cuerpo y alma; sano por sí mismo y por todos sus antecesores; el hombre que ama, cree y espera; el que siente, piensa y lucha contra sus propias pasiones.” (1948:28) Esta afirmación nos muestra que para la escritora peruana el novelista debe estudiar el mundo real tanto en sus aspectos

positivos y negativos; por ello, clamará por una simbiosis literaria, en la que se reúna todos los aspectos positivos tanto del romanticismo como del naturalismo.<sup>37</sup>

Además de la crítica realizada al pesimismo zoliano, se distingue que en Arturo Ayllón existe una visión cuasi paternalista del público lector, principalmente del pueblo, aquella masa que no está suficientemente capacitada para leer este tipo de obras y que, por lo tanto, su lectura en lugar de moralizarla y redimirla del vicio, incitará a cometerlo: “La parte del mundo por la que hablamos con *celo infantil*, debe ser tan ignorante como nosotros; razón demás para que el escritor trate en sus obras de que aquel para quien escribe le comprenda; pues no puede limitarlas á que sean leídas sólo por esa parte del mundo ilustrado en la que no *pueden hacer mella* sus doctrinas.” (EPI. N° 61:136)

Finalmente, Ayllón se despide de forma irónica de su contendor literario con una pregunta en la que hace alusión a *La Tierra*<sup>38</sup> la polémica novela de Zola publicada en 1887:

Antes de concluir deseáramos que nuestro amigo Carlos nos contestase á la siguiente pregunta:

-La última obra de Zolá intitulada “La Tierra” que tanto encomian sus admiradores, y en la que el autor ha agotado el vocabulario del lenguaje más libre ¿**la pondría en manos de**

<sup>37</sup>“La novela del porvenir se formará sin duda con los principios morales del romanticismo, apropiándose los elementos sanos y útiles aportados por la nueva escuela naturalista y llevando por único ideal la verdad pura que dará vida a nuestro arte realista; esto es humanista, filosófico, analítico, democrático y progresista” (65)

<sup>38</sup>Publicada en 1887, *La Terre* levantó una gran polémica en su época debido al lenguaje procaz utilizado para describir escenas descarnadas en donde la lujuria y la ambición se desbordan, y mediante las cuales, a su vez, se hace una crítica al sistema político y social de la época. La trama se lleva a cabo en un pequeño pueblo de campesinos, Rognes, cuyos habitantes sienten una fascinación por la tierra, a tal punto que en la novela este deseo de poseerla es comparada con el deseo sexual. La lujuria es una característica que se asigna a los campesinos de Rognes, la cual, conjuntamente, con el deseo por la tierra constituyen dos factores que desencadenan que los personajes principales, Buteau y Elisa, primos y esposos a la vez, lleguen a cometer los más terribles crímenes: Buteau mata a su padre quemándolo vivo, con el fin de quedarse con sus rentas; mientras que Elisa ayuda a su esposo a violar a su hermana embarazada, Francisca, para luego asesinarla con una hoz y quedarse con parte de su herencia.

su respetable señora madre, de su tierna hermana ó de su pudorosa novia?" (EPI. N°61, 137. El subrayado es nuestro.)

La cuestión de la mujer como lectora, en el fragmento anterior, nuevamente sale a relucir cuando Ayllón se pregunta si Amézaga permitiría que las mujeres de su familia leyeran esta novela naturalista. En este punto se puede observar la relación existente entre género sexual y género literario. En esta época era común asociar el género novelesco, principalmente si era naturalista, con un grupo lector masculino; mientras que, el género lírico, relacionado con el ámbito emocional y sentimental, era adecuado para el grupo lector femenino. Por esta razón, la novela naturalista se va a erigir plenamente como masculina tanto en su producción como en su recepción. En este sentido, Ayllón no hace más que recurrir a la estrategia que configura al género femenino como un sujeto subalterno al cual se debe proteger de toda *contaminación* y el cual está asociado con el ámbito sentimental. Por poner un ejemplo, podríamos citar el siguiente caso. En un artículo de *El Comercio* del 5 de abril de 1888, en el cual se comenta una obra teatral se menciona lo siguiente con respecto a este tema: "Zola hace prosélitos no hay duda; pero cuando esa escuela, se exhibe, debe ponerse en la puerta de los teatros lo que en muchos departamentos de alquiler; es decir, para *hombres*." (1888) Asimismo, en este artículo se acentúa lo que ya es *vox populi* en el discurso *belletrista*: las representaciones descarnadas que se realizan en las obras naturalistas: "El Sr. Cordiglia posee sin disputas dotes para el oficio, pero le aconsejamos que no siga tan de cerca la escuela realista, que podrá ser muy buena, pero que tiene el inconveniente de sonrojar á veces al espectador, presentándole los vicios sociales casi desnudos." (1888) De este modo, volvemos a observar que la tensión literaria *belletrista-naturalista* es



llevada al campo del género. El naturalismo ya no es solo asociado con lo “pornográfico” y lo “subido de tono”, sino que se le asigna un carácter estrictamente masculino<sup>39</sup> que se configura como una amenaza que atenta contra la pureza del sujeto femenino.

Al parecer Amézaga no quiso continuar con esta polémica porque no volvió a publicar otro artículo-réplica. Podemos especular que este silencio se debió a que el poeta no tenía los argumentos suficientes para rebatir la idea generalizada, y que él mismo seguro adoptaba, de que la novela naturalista no era apta para la mujer lectora. No obstante, pese a este silencio, cuatro números después en *EPIN*° 65 bajo el título de *Tresillo*, en alusión al juego de naipes que se realizan entre tres personas, un desconocido personaje, Lupercio de los Ríos, toma la batuta de la defensa de Amézaga y responde la última publicación de Ayllón. De los Ríos comienza esta réplica empleando un lenguaje científico y médico mediante el cual resalta cómo Zola ha logrado revelar la verdad de los males sociales: “¡Oh Zolá! Cuanta polvareda has levantado por haberte proporcionado **el placer de penetrar resuelto al anfiteatro y escribir con el escalpelo empapado en cocaína** la historia de las gangrenas sociales; por habernos enseñado tus cuadritos al natural llenos de luz y verdad, de vida y de colores como los lienzos de Fortuny.” (EPI. N°65, 210. El subrayado es nuestro.)

El lenguaje que emplea De los Ríos nos remite a toda una armazón lingüística científica que emula a los discursos pro-cientificistas con que los naturalistas defendieron esta corriente. La metáfora “escalpelo empapado en cocaína” combinaría lo científico-médico (escalpelo) con el carácter adictivo (cocaína) de la lectura de estas novelas. De esta manera, con un discurso más provocador que

---

<sup>39</sup>La relación entre el género novelístico y el género sexual se verá más detalladamente en el segundo capítulo.

el de Amézaga, el crítico intenta asociar, al igual que el poeta, el naturalismo con la modernidad y a los *belletristas* con los dogmas y la tradición:

¡Inmoralidad, desorden! –clama una parte de la sociedad, descifrando los enredos del dogma á la indecisa claridad de un vetusto candil. ¡Luz, Verdad! –dice la gente sana, columbrando los progresos del porvenir á travez [sic] de los focos luminosos del siglo de la electricidad.

El soplo de la razón ha esparcido ya las cenizas de la pira donde se incineró la libertad del pensamiento; y son menos espesas las enervantes nubes del incienso romano. (EPI. N°65, 210)

Se percibe que De los Ríos emplea los mismos mecanismos empleados por Amézaga para defender el naturalismo. En primer lugar, asocia a esta corriente con la modernidad al relacionarla con el progreso, la ciencia, la razón y la libertad de pensamiento; y, en segundo lugar, elogia la representación total y develada que realiza de los males sociales. En cambio, De los Ríos asocia a los *belletristas* con la mentira y la oscuridad: “Cierto es que la verdad hiere; empero, como el Sol, purifica. –No la miren los que padecen de oftalmia, porque son incapaces de resistir, en la inflamada vista, el torrente de la luz. Tienen necesidad de la sombra; confórmense con mirar la revolución natural del mundo á través [sic] de sus pardas lunas.” (EPI. N°65, 210)

Finalmente, para terminar su discurso, De los Ríos proclama ganador de la lid literaria a Amézaga e ironiza la derrota de Arturo Ayllón:

El instante es decisivo: tiene el radical Amézaga el *punto* de apoyo y la *espada* firme que harán saltar *caballo* y *mala*, dejando mal parado con la *voltereta* al señor don Arturo, á quien pedimos y alcanzaremos en bajilla de oro los *dulces* para mitigar los gimoteos de las beatitas de correo. Es una atención que no nos negará nuestro atento adalid.

Sería inoficioso, si el señor Ayllón quisiera tomar la revancha, acudir á los dineros de Seneca, que no se cotizan en plaza; cuando está más á la mano, la proverbial generosidad de *Monsieur Zolá*. (EPI. N°65, 210)

Cuatro números después, el 1 de setiembre de 1888 en *EPIN*° 69 y bajo el título “Otro realista”, Arturo Ayllón escribe el último artículo de esta breve polémica naturalista, en el que responde a Lupercio de los Ríos. Con un inicio entre irónico y socarrón, en el que pinta a su interlocutor como un personaje que se presenta “con todas las ínfulas de un matón, á romper lanzas á estilo de los gladiadores de la edad media y hecho todo un don Quijote?”, Ayllón comienza esta última réplica contra los que defienden el Naturalismo de Zolá deslindando que él aplaude la corriente realista, más no el realismo fomentado por Emilio Zola:

**El verdadero *realismo* tal cual le comprendemos los hombres de orden, no ha sido atacado por nosotros.** –La escuela realista que copia las escenas de la vida real, para sublimar las acciones buenas provocando á su ejemplo, ó deducir de las malas la moral social, para apartarse de ellas, no es el *realismode Zolá*, **realismo vulgar, asqueroso hasta lo más y el que he rechazado y rechazará la gente sana con toda la fuerza de la dignidad ultrajada!**. (EPI. N°69, 290)

Esta distinción que Ayllón realiza, por primera vez en toda la polémica, entre un realismo verdadero, que generalmente se asociaba con la figura de Honoré de Balzac, y el “mal realismo” que es como se denominaba también al naturalismo de Zola, marca una línea crítica que ya había sido abordada por otros autores<sup>40</sup>. Podemos afirmar que emplea esta diferenciación como un mecanismo que lo aleja de cualquier filiación romántica, la cual era asociada recurrentemente con la

---

<sup>40</sup>Mercedes Cabello en “La novela realista” y “La novela naturalista”, que son antecedentes del ensayo titulado *La novela moderna* (1892), realizó un extenso análisis de los aspectos negativos y positivos del Naturalismo y el Romanticismo, con lo que intentó formular una propuesta ecléctica mediante la cual se unieran los aspectos positivos de ambas escuelas para crear la novela del porvenir.

tradición y el pasado. Acudiendo, de esta forma, otra vez a la cuestión del lenguaje para subrayar la inmoralidad de las obras naturalistas, el poeta resalta que ser un libre pensador, no involucra aceptar teorías que transgredan la moral social cristiana establecida, pilar fundamental de la sociedad finisecular peruana, por más que estas invoquen lo moderno:

Por más que griten y chillen los realistas de la especial escuela del autor francés, jamás podrán borrar de sus obras **las palabras torpes** que por doquiera se hallan, y que **están allí acusando su inmoralidad**. Somos libres pensadores, sin formar *enervantes nubes con incienso romano* ni *tender alas sobre la cúpula del Vaticano*, como dice el señor del *Tresillo*; y si clamamos: ¡inmoralidad, desorden! Es porque en este siglo del vapor y la electricidad, á la sombra de las palabras mágicas ¡luz, verdad! se pretende engañar con falsas teorías. (EPI. N°69, 290. El subrayado es nuestro)

Por último Ayllón, no duda de que en el futuro, cuando el entusiasmo por el genio del escritor francés se desvanezca, se pueda vislumbrar cabalmente su morbosa estética: “Cuando halla [sic] pasado la efervescencia de los aplausos al génio del autor: cuando el tiempo y quizá la muerte haga fijarse al público en la verdad; rebajará mucho, aunque no todo lo que debiera, la fama del gran hombre, por las manchas rojas que conservarán sus obras. La posteridad es justa en sus fallos.” (EPI. N°69, 290)

Con esta predicción, concluye esta breve polémica entablada en *El Perú Ilustrado*, la cual nos ha mostrado como tanto naturalistas como belletristas presentan una postura basada en la defensa de la moral, ya sea en su acepción cristiana o utilitaria. En los naturalistas existía una preocupación por limpiar y modernizar la sociedad, la cual era percibida como un espacio *enfermizo* a causa de los males sociales. Como afirma María Emma Manarelli: “La idea de la higiene como orientadora del ‘perfeccionamiento’, proveniente del paradigma científico-

médico de la época, encuentra cauces de difusión en otras esferas del mundo social, como la literatura femenina.” (Mannarelli, 1999:61). Y es en esa esfera en donde, en el caso peruano, se desarrollará el realismo-naturalismo. En efecto, las novelas de Clorinda Matto de Turner y las de Mercedes Cabello de Carbonera buscarán, a través de la literatura, mostrar lo real de la sociedad peruana y develar las causas de sus males en toda su magnitud. Esta línea de interés ya es una corriente discursiva que se venía propagando años atrás en los círculos intelectuales debido a la derrota del Perú ante Chile en la guerra del Pacífico y la feroz crítica ante esta situación por parte de Manuel González Prada, figura importante y crucial para este cambio de lineamiento en la literatura peruana finisecular. Esta pérdida que dejó al país sumergido en una gran crisis económica, política y social instó a los intelectuales a concebir a la literatura como una plataforma mediante la cual se podía colaborar con la reconstrucción nacional. Es este hecho particular histórico en la sociedad peruana que fomentó la recepción del realismo y el naturalismo en el Perú, aunque, como hemos visto, con serias reticencias por parte de los intelectuales en los que aún prevalecía la idea de la literatura como producto *belletrista*; por ello, el lenguaje naturalista constituyó un elemento negativo tanto para los que defendían esta tendencia literaria como para los que la criticaban. No obstante, el deseo de instituir una literatura moderna que esté de acorde con los nuevos tiempos llevó a los intelectuales peruanos a ubicarse en una posición intermedia, como es el caso de las escritoras mencionadas, desde la cual rescataban los aspectos positivos de ambas escuelas con el fin de no ubicarse en las polaridades extremas que encarnaban como eran la tradición-modernidad y el idealismo-cientifismo.

### 2.3 Entre el *buen* y *mal*naturalismo

En 1889 se publicó *Aves sin nido*, novela de la escritora cusqueña Clorinda Matto de Turner, la cual debido a la temática que abordaba -la opresión de los indios por las autoridades estatales y el celibato sacerdotal- generó una gran polémica que se vio reflejada en las reseñas y estudios críticos, tanto nacionales y extranjeros, que se realizó de esta en la prensa periódica. En ese año, Matto de Turner ya ostentaba un cargo importante dentro del ámbito periodístico-literario, pues era la directora del semanario *El Perú Ilustrado* del cual se encargó hasta 1891 tras su abrupta salida por el ya mencionado caso Magdala. Durante este periodo las reseñas sobre *Aves sin nido*, publicadas en *El Perú Ilustrado*, ofrecen una clara visión de la recepción del realismo-naturalismo.

El 1 de junio de 1889 se hace el anuncio oficial en *EPI* de la próxima salida de la novela a través de un artículo emitido por “El Boletín Bibliográfico”, revista emitida mensualmente por la librería de Carlos Prince, en la cual se anunciaba las producciones literarias que salían a la venta. Desde este primer artículo ya se confiere a la novela una finalidad didáctica y se resalta su visión *fotográfica* de la realidad:

“(…) nuestros talleres se hallan de plácemes, pues entrará próximamente en prensa una preciosa novela peruana que bajo el **poético título** de “Aves sin nido” entraña enseñanza de altísimo interés social y que como “El sabor de la Tierruca” del eminente Pereda, pone frente al lector escenas fotografiadas con el colorido local.” (EPI. 1889, N° 108: 134. El subrayado es nuestro.)

Es interesante ver como en esta breve reseña de la novelase conjuga aspectos delbelletrismo y del realismo-naturalismo, puesto que a través dela mención delpoéticotítulo, y la referencia a la temática de “proporciones gigantescas” que

este trata –la crítica del celibato sacerdotal–, se quiere perfilar a este texto literario – y comercial- como un producto moderno que combina aspectos positivos de ambas corrientes. Por ello, se indica que la autora “ha sabido tratar con tino de quien descubre el secreto del arte de hacer novelas como ha dicho Valera<sup>41</sup>, y penetrando al alcázar de los misterios de la ciencia de la novela moderna, **con la galanura del estilo y la corrección de la forma**”(EPI. 1889, N° 108: 134. El subrayado es nuestro). Es decir, la novela de Matto es realista porque se inscribe dentro de una temática de altísimo interés social, y es belletrista porque su estilo es galano y correcto. Es necesario indicar también que la acentuación en el “estilo” y la “corrección de la forma” busca atenuar la temática controversial que aborda la novela con el fin de alejarla de cualquier afinidad con las novelas naturalistas; por ello, como afirma Ana Peluffo con respecto a estas reseñas críticas: “Disociar la figura de Matto de Turner de la de Émile Zola se vuelve entonces una consigna para los lectores de la época” (2005:42)

Una segunda reseña publicada el 16 de noviembre de 1889 escrita por Arturo Montalvo, un crítico de la época, y publicada en la sección *Bibliografía* del semanario – sección en la cual se publicará las sucesivas reseñas que se realicen sobre esta novela- nos muestra cómo se relaciona su polémica temática con un fin pedagógico y moral: “El asunto es completamente nuevo, hay originalidad en el desenlace, atendida la filiación de los protagonistas, que nadie

---

<sup>41</sup> “Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas” del escritor español Juan Valera, comenzó a ser publicado, por partes (28 números consecutivos) desde el primer número de EPI, en que Clorinda Matto aparece como directora del semanario. Este extenso ensayo es una crítica hacia la escuela naturalista propugnada por Zola y reafirmada en España por la escritora Doña Emilia Pardo y Bazán. Entre los rasgos que critica se encuentran el carácter “pesimista” y “materialista” de las novelas zolianas, así como también, enmarca las contradicciones de la doctrina naturalista en relación a sus preceptos y sus novelas.

se propuso y acaso no se atrevió a tratarlo, y el secreto de la obra estriba en la grandeza de enseñanza de moral que se destaca de la última impresión que queda en el ánimo del lector.” (EPI. 1889, N° 132: 962)

En esta reseña se observa que se recalca la temática novedosa de la novela, que en este caso estaría relacionada con el problema del indio, la cual no solo es novedosa porque no se trató antes, sino por ser un tópico socialmente problemático. Asimismo, el crítico no duda, al igual que los defensores del naturalismo, en asignar a esta novela un fin moral con el objetivo de socavar el tema anticlerical que aborda. No obstante, podemos afirmar que esta finalidad moralizante que se atribuye a *Aves sin nido* es otra de las características, al igual que el estilo correcto, que se resalta en la novela con el fin de justificar la temática *polémica* de su trama y así alejarla de cualquier sustrato naturalista. Otro ejemplo más de esta caracterización la encontramos en una extensa reseña realizada por Emilio Gutiérrez de Quintanilla. En este artículo crítico, el académico destaca nuevamente la temática moralizadora de la novela e intenta diferenciarla, una vez más, de las novelas naturalistas:

La novela que acaba de darnos la señora Matto de Turner, no es de aquellas que humildemente ambicionan ser el Pierrot ó Stenterello de los salones, ni de esas otras que inspiradas en ruines móviles, **se cubren con ropaje literario y viven del escándalo, para corromper aún más nuestra conciencia. Así, y creyendo que es noble acción estimular en todo orden de cosas los honrados propósitos, robustecer los esfuerzos bien dirigidos, venzo la repugnancia que las malas novelas me infundieron por el jénero** [sic], y resuelvo expresar claramente las impresiones que la lectura de ésta me deja. (EPI. 1889, N° 135: 1074. El subrayado es nuestro.)<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Ya en 1887, Gutiérrez de Quintanilla mostraba su postura anti-naturalista y, por ende, *belletrista*. En su lectura “El arte americano” hecha en el Ateneo el 29 de enero menciona lo siguiente: “En literatura, el realismo de la novela solo ha creado las aventuras tabernarias, el fraude, la infidelidad, la extinción de los nobles i leales sentimientos, el ridículo de la virtud, la asociación triunfante de los vicios, la mujer prostituida, el hombre cínico, con Paul de Kock; i las lecturas de Emilio Zola, cuyas carnalidades groseras, i aveces nauseabundas, se cuelan en el alma con la



Se distingue, claramente, que Gutiérrez de Quintanilla recurre al empleo de un discurso anti-naturalista para acentuar que las novelas “inspiradas en ruines móviles” no son en realidad obras literarias. De este modo, el naturalismo es ubicado en una posición marginal dentro del canon literario por transgredir las normas de la decencia establecidas por la moral católica.

Por otro lado, si bien se intenta alejar a la escritora del naturalismo francés zoliano, como es el caso de los críticos señalados; no obstante, se la inscribe en la línea del naturalismo de la escritora española Emilia Pardo y Bazán. Esta relación la podemos observar en otro breve artículo crítico publicado en *El Diario*, periódico argentino y reproducido el 11 de enero de 1890 en *EPI*. En la reseña, cuyo autor se identifica con el seudónimo de *Ariel*, se insta a la escritora a que en posteriores producciones no se inscriba en la línea naturalista francesa:

Allá en las tierras cuzqueñas siga explotando el venero de su inspiración verdaderamente general, como diría el ilustre Mitre, y **deje á otras plumas al estudio de las pasiones sociales**. –Que no trasciendan por Dios, sus nuevas producciones, al almizcle y á la crema limón de los autores del vicio cubiertos de flores, sino á campos de heno y que circule por ellas libremente el viento frio pero saludable de las cordilleras andinas. (*EPI*, 1890, N° 140: 1255. El subrayado es nuestro.)

Se percibe en la reseña anterior que el crítico argentino insta a Matto a que deje “el estudio de las pasiones sociales” a otras plumas, las cuales serían masculinas, lo cual nos remite nuevamente a la cuestión del género, puesto que siendo el naturalismo un discurso explícitamente masculino en la época<sup>43</sup>, se

---

fascinación de un talento descriptivo singularmente vigoroso i pintoresco.” (1920: 183). Podemos vislumbrar que pese a la caracterización sexual-corporal negativa que asigna a la producción novelística de Zola, no puede negar su genio creador literario.

<sup>43</sup> El mismo Zola acentúa la caracterización masculina del Naturalismo al contrastarla con el carácter femenino de la literatura romántica: “Aplaudir a una retórica, entusiasmarse por el ideal, son solamente hermosas emociones nerviosas; las mujeres lloran, cuando escuchan música. Hoy

desaprobaba que una mujer siga esta corriente literaria. Además, el crítico recomienda, como prediciendo las futuras novelas de la escritora, que no siga la línea naturalista. No obstante, pese a esta advertencia, *Ariel* destaca la posición social que ha alcanzado Matto como escritora profesional pese a ser una mujer, comparándola con Pardo y Bazán y de quien, además, afirma va a “seguir sus huellas”:

Es esta indudablemente la época de la mujer emancipada de hecho, en los dominios del pensamiento, y el Perú no podía evadirse de la imposición del siglo. En la misma España donde parecía tan difícil que la amable compañera del hombre ocupara el papel que en la escena del mundo designa a su esquisita [sic] sensibilidad y su rara penetración, hoy, á despecho de inveterado fanatismo ha empuñado el cetro del predominio literario y la señora Pardo y Bazán, hieren en lo más vivo la vanidad del sexo fuerte (...) “Aves sin nido” revela que su autora va á seguir las huellas de la ilustre española. (*EPI* N° 140, 1890: 1255)

Aunque el crítico celebra el rol emergente de la mujer en esta etapa de cambios, y recalca su oposición ante el poder eclesiástico que impide este surgimiento, podemos vislumbrar que no acepta su inserción en una literatura que no va de acorde con la moral con la que ha sido tramitada su imagen.

La particularidad recurrente en estas reseñas por diferenciar la novela de la escritora peruana de las naturalistas, se quiebra con la publicación extraída de una revista trimensual tacneña llamada *El Progresista*, donde el autor Enrique G. Hurtado califica la novela de Matto de naturalista al compararla con la polémica novela *La Terre*<sup>44</sup> de Emilio Zola. A pesar de este parangón, el crítico es elogiado

---

necesitamos la virilidad de lo verdadero para ser gloriosos en el futuro, como lo hemos sido en el pasado.” (Citado en Cymerman:45)

<sup>44</sup>La comparación de *La tierra* con la novela de Matto de Turner, es forzada; no obstante, puede ser que uno de los puntos por lo cual Hurtado asemeja esta obra con la escritora peruana es

en la presentación que hace *EPI* de la reseña: “Nos es grato reproducir ese trabajo no sólo por la atención que debe merecer al “Perú Ilustrado”, ya que se ocupa de una obra de nuestra directora, sino por que [sic] **es un juicio escrito al calor de impresiones literarias y trazado con la verdad de un escritor honrado**” (*EPI*. 1890, N° 160: 133. El énfasis es nuestro.) Es interesante ver como se califica al autor, de esta reseña, de “escritor honrado”, pese a que Hurtado relaciona “Aves sin nido” con una de las más polémicas novelas de Zola. En primer lugar, el crítico resalta que la escritora se haya apartado de “la rutina romántica, autora de tanto malos partos en el Perú” (*EPI*. N°160, 133), y que se haya situado dentro de las filas del naturalismo. Sin embargo, al contrario de otras opiniones críticas, menciona que el naturalismo que sigue Matto de Turner no es el que propugna la escritora española Emilia Pardo y Bazán, sino el de Emilio Zola:

El naturalismo de la señora Matto no es el naturalismo de la Pardo, se acerca más al realismo de Zola. Ya nos parece ver á los mojigatos románticos poner mal gesto y decir ¡uf! al ver el nombre de Zola estampado; pues bien, para su mayor escándalo agregamos que en *Aves sin nido* la autora ha seguido las huellas dejadas por la *Tierra*, la novela realista por excelencia.” (*EPI*, N° 160, 133)<sup>45</sup>

---

porque aquí también se menciona una *trinidadembrutecedora* del campesino, en este caso, catalogada de *tres aves de rapiña*: el rey, el obispo y el señor.

<sup>45</sup> En su libro de crítica *La cuestión palpitante* la escritora española Emilia Pardo y Bazán, cuestiona dos fundamentos en que se basa la novela experimental propugnada por Emilio Zola. La primera se refiere al carácter científicista que asigna el escritor francés a sus novelas. Para Pardo y Bazán los caminos y objetos de los hombres de ciencia difieren al de los artistas; asimismo, menciona que este carácter científico impregna en estas novelas un sentido determinista y fatalista, puesto que sólo se concentran en describir el orden natural del ser humano más no el espiritual. El segundo cuestionamiento se basa en el fin utilitario que asumen las novelas naturalistas, como la búsqueda del perfeccionamiento moral, ya que según la escritora española, el artista de raza se subleva ante la idea utilitaria puesto que el fin último de este es la realización de la belleza.

Hurtado, quien radicaba en Chile, sabía que en el ámbito peruano literario existía un rechazo enérgico a esta corriente literaria, razón por la cual ya sabe de antemano, la reacción que causarían sus ideas. Pese a este conocimiento, el crítico afirma que si bien hay ciertas diferencias entre estas dos novelas; como por ejemplo, en el caso de la novela zoliana se inculpa los males sociales a la naturaleza, mientras que en la novela de Matto es a los hombres que se le atribuye esto, se puede indicar que las dos siguen un solo patrón: el de mostrar “una serie de cuadros copiados al natural, de la realidad viva, y trasladados al libro –no como lo hace la máquina fotográfica que reproduce las imágenes bajo un solo tinte, sino como los espejos azogados, que las copian con todos sus colores, con todos sus claros y oscuros, como lo exige la novela actual” (EPI; N° 160, 133).

La metáfora de la “máquinafotográfica” sirve al crítico para hacer alusión a la corriente realista, a la cual se le imputa que represente la realidad solo por un lado. Hurtado, entonces, hace uso de esta imagen para diferenciar el realismo del naturalismo zoliano al cual asigna una connotación más amplia al relacionarla con la imagen de “los espejos azogados” metáfora que alude a la representación total de los vicios sociales retratados en las novelas naturalistas. Es necesario aclarar que en la época se solía usar de forma equivalente los términos realismo y naturalismo para designar a la corriente literaria que basaba su construcción en la realidad. Sin embargo, como hemos observado, podemos distinguir que la crítica ve al naturalismo como el punto álgido del realismo, es decir en palabras de Pardo y Bazán, el naturalismo era considerado “la nota más aguda del realismo”. No obstante, este parangón positivo que realiza Hurtado entre la novela de Zola y *Aves sin Nido* se fractura, líneas más abajo cuando el crítico afirma, de forma

ambigua y contradictoria lo siguiente: “En las precedentes observaciones nos hemos fundado para comparar y asemejar la novela de que nos ocupamos con *La Tierra*, siendo de advertir que **la señora Matto no ha pasado la línea como Zola, y se ha mantenido en el terreno que, para nosotros, constituye el verdadero y buen naturalismo.**” (EPI. 1890, N° 160: 133. El énfasis es nuestro.) Al igual que en la defensa del naturalismo de Carlos Germán Amézaga, en esta reseña distinguimos, nuevamente, cómo el alegato en pro de la corriente naturalista no es total, ya que siempre va a existir un *pero* en la defensa de los lineamientos de la novela naturalista. En el caso de Hurtado este rompe, discursivamente, los argumentos a favor de la obra zoliana al indicar que la escritora peruana sigue un verdadero y buen naturalismo. Ante esto, nos preguntamos ¿Qué elementos constituyen el buen naturalismo para los críticos que elogian esta corriente literaria?, ¿por qué no se acepta, completamente, el naturalismo propugnado por Zola?

En un artículo extenso y publicado también en *EPI* “Historia del Realismo”, escrito por Francisco Castañeda en 1892, se hace hincapié en la diferencia entre el “verdadero realismo” de ese “arte mal oliente, afrodisiacopornográfico” que constituye el “seudo realismo” o “seudo naturalismo” como Castañeda denomina a la corriente naturalista. A partir de esto se realiza una comparación entre estas dos visiones del realismo. El naturalismo “verdadero” es entendido por Castañeda como: “la aplicación del ideal, del prototipo de lo bello y del sentimiento estético a la realidad” (EPI 1892, N° 249: 8361); es decir, este busca “la belleza en la realidad”. Por otro lado, el seudo naturalismo/realismo es calificado por el crítico como “el arte de la indecencia y el escándalo” y que por lo tanto es “obsceno y pornográfico”. Vemos en esta perspectiva, al igual que en la de Hurtado y la de

Amézaga, que el no traspasar esa *línea*, como sí lo ha hecho Zola, involucra el no apartar a la obra literaria de su base artística primigenia; es decir, no se pasa la línea si no se despoja totalmente al producto literario de un estilo lingüístico *belletrista* y si no se lo instaura, cabalmente, dentro de un estilo “bajo” y “vulgar”. Por ello, para las intelectuales peruanas como Cabello y Matto lo científico y artístico, el primero como herramienta de análisis de las causas de los vicios sociales y el segundo como elemento que matiza la representación de esos vicios, deben construir conjuntamente la verdadera novela realista, y eso es lo que acentúa Castañeda en este ensayo: “El realismo, tal como en el buen sentido debe comprenderse, tiene sus teorías basadas en causas filosóficas, cuya esencia es armonizar los procedimientos artísticos con los principios científicos” (EPI 1892, N° 249: 8361).

Como se observa este *naturalismo ideal* se construye a través de la marginación y el rechazo del estilo lingüístico que emplean los escritores naturalistas para representar los vicios de la sociedad presente, rechazo que se encuentra arraigado en el imaginario colectivo de este periodo. Por ello, se busca un “naturalismo moderado”, en el cual no se emplee un vocabulario rudo ni se represente escenas que transgredan el carácter *belletrista* de la obra literaria, ya que en el naturalismo el lenguaje artístico literario es “desacralizado” y “profanado” con el uso de un lenguaje “vulgar” y “popular” que no está ubicado en un plano carnavalesco ni cómico, sino se instaura en el campo científico y sociológico con el fin de insertarse dentro del proceso de modernidad que se vivía en el fin de siglo.

La reseña de Enrique Hurtado, en la cual compara *Aves sin nido* con *La tierra* de Emilio Zola, no pasó desapercibida, puesto que, meses después apareció en el

mismo semanario una carta abierta dirigida a Matto de Turner escrita por el escritor ecuatoriano Manuel Nicolás Arízaga quien refutó los comentarios vertidos por Hurtado. En primer lugar, menciona que leyó la reseña y se enteró del escándalo *Magdala* antes de leer la novela por lo que relacionó la causa de este *affaire* con la trama de la novela:

Una vez principiada la novela, aún sin los antecedentes que he manifestado, no es posible suspender tan grata é interesante lectura; así que la concluí en solo un día, y luego volví a releerla, buscando en toda la obra dónde estaban los puntos de contacto de ella con la *Tierra*, y dónde las doctrinas inmorales y disociadoras que habían atraído sobre su virtuosa autora las iras del fanatismo y las más terribles penas eclesiásticas (*EPI* 1891, N°191: 1385)

En lo citado se entrevé que el escritor aleja a *Aves sin nido* de las características asignadas a las obras naturalistas- la inmoralidad y el anti-clericalismo- como una forma de sustentar su posición en contra del escándalo en que se vio envuelta su autora en el ámbito eclesiástico. Por ello, más adelante elogiará “la exactitud” con que Matto ha copiado la vida en los pueblos rurales, sin embargo, recalando que esto no amerita que su novela sea tildada de naturalista: “Pero decir que los tipos de su novela, están tomados del original, no significa que U. haya seguido en ella las huellas de la escuela *realista*, y mucho menos las de *La Tierra* de Zola, que es en todo y por todo un *insulto literario*, según la acertada frase de Eusebio Blasco.” (*EPI* 1891, N° 191: 1427) Podemos observar que el naturalismo, en este comentario, se vuelve acentuar como un *signo ideológico*, puesto que se convierte en el símbolo máximo de la inmoralidad; por lo tanto, cualquier asociación con este se convierte en una “ofensa”. Es interesante, además, saber que la reseña de Hurtado, en la cual se vincula la novela de Matto con *La tierra* de Zola es publicada tres meses antes del estallido del escándalo de *Magdala* y

esta, que la disocia de cualquier trasfondo naturalista, es publicada tres meses después del *affaire* como una forma de subvertir la polémica naturalista-anticlerical que subyacían en los discursos en contra de *EPI* y Matto de Turner. De este modo, asumiendo el papel de defensor de esta novela ante los ataques que sufrió, Arízaga realiza un estudio crítico de ambas novelas, la de Matto y la de Zola, con el objetivo de descalificar el parangón realizado por Hurtado:

La parte simplemente literaria –la forma de la obra, no deja que desear; ya por la exacta descripción del escenario, la sencillez y elegancia del estilo, según el caso; ya por la fiel pintura de los tipos y el sostenimiento de los caracteres; ya por la oportunidad de los episodios y el interés creciente de la trama. (...) **Usted ha escogido para su obra tipos naturales singularmente considerados, y que forman una colectividad igualmente natural; de manera que á nadie se le ocurre la imposibilidad del drama que usted desarrolla en Killac;** porque lo real en este mundo de imperfecciones, es encontrar el vicio al lado de la virtud, la luz inmediatamente después de las tinieblas y la sombra junto á los colores (*EPI* 1891, N°192: 1427- 1467. El subrayado es nuestro.)

El primer argumento que utiliza el escritor ecuatoriano para deslindar la novela mattiana de cualquier relación con la escuela naturalista es recurrir a la ya mencionada crítica belletrista a través de la cual se indica que los seres humanos que representa Zola y sus prosélitos no son reales por lo tan “abominables” de sus creaciones y porque, además, solo encarnan el lado negativo de la realidad. Para Arízaga la literatura debe seguir un sistema maniqueísta, en el que fluctuó la luz y la sombra, el bien y el mal, pero siempre acentuando a los primeros, ya que: “El artista debe copiar, debe reproducir exactamente, pero solo lo que conviene al fin estético de su obra, no buscando la imperfección, lo feo, sino para el contraste, para hacer resaltar más la naturalidad de lo hermoso.” (*EPI* 1891, N°192:1467) Por ello, para resaltar este fin estético realiza un análisis de la tan polémica novela zoliana empleando epítetos fisiológicos:



El gran maestro de la lengua francesa, que produjo *L' Assomoir*, como arrastrado por un capricho injustificable ha deslustrado su ingenio creando en *La Tierra* un grupo imposible de seres degenerados, infames y bestiales, que sublevan la conciencia, y que harían renegar de la humanidad si fuera tal como él nos describe, con un estilo tan descarnado, con una exactitud más que fotográfica, **haciéndonos ver, oír y casi oler y palpar cosas que indignan y revuelven el estómago.** (*EPI* 1891, N°192:1467. El subrayado es nuestro.)

La alusión a las novelas naturalistas haciendo uso de referencias fisiológicas-corporales era un discurso común en sus detractores. Incluso la misma Matto de Turner en una editorial de *EPI* utiliza un discurso similar para referirse a las novelas zolianas: “Zola en nuestros días ha creado la escuela en que se descubren las llagas sociales, cuyo mal olor atrofia **el tercer sentido de la humanidad –oler- y á veces enerva al quinto –palpar-** pero su escuela no tiene los fundamentos de eterna duración.” (*EPI* 1891, N° 197: 1660. El subrayado es nuestro.)

Como podemos ver tanto Matto y Arízaga asocian las descripciones naturalistas con elementos fisiológicos con el fin de resaltar que estos producen un efecto sensorial en el lector que generalmente está involucrado al campo delo inmundo y lo repugnante. No obstante, con el fin de no resultar retrógrado con esta defensa *belletrista*, Arízaga, intenta aclarar y subrayar que su postura no está ligada a un trasfondo eclesiástico, sino lo que reclama es que “lo feo” no invada la esfera literaria:

No soy de los exagerados que han llegado á confundir, aunque no lo confiesen, la *Teología* con la *Estética*, **ni repruebo en el arte la copia de lo feo, tal como lo produce la naturaleza, con las atenuaciones que no puede menos de aconsejar el buen gusto**, siempre que predomine la realidad de la belleza en cualquiera de sus múltiples manifestaciones; pero no puede convenir en que haya arte **en buscar sólo feo**, y lo que

es aún peor, lo feo idealista, es decir que no existe en la naturaleza, cuando menos en *conjunto*, formando un monstruo imposible. Y será la misión del arte presentar al mundo moderno, con todos sus colores y detalles, las abominaciones de Sodoma y Gomorra, los escándalos nocturnos del puente Milvio y la inmundicia de las cloacas y los hospitales? (*EPI*, N° 193 1891:1467. El subrayado es nuestro.)

Pese a que intenta alejarse de un discurso católico, Arízaga recoge en su discurso todos los elementos de la posición belletrista como eran la crítica a la representación de los vicios sociales producto de las bajas pasiones humanas y el rechazo hacia lo feo, cuestión que, según los belletristas, siempre se debía atenuar, ya que el buen gusto así lo requería.

Finalmente, el escritor recalca que *Aves sin nido* se mantiene en los justos límites, puesto que en esta “se ha propuesto y se ha perseguido un fin moral y social de alta significación” (*EPI*, N° 193, 1891: 1495) con lo que se concluye que se acepta que una novela persiga un fin social a través de la representación de los problemas sociales, mas no que esta emplee un estilo lingüístico descarnado y sexual que atente contra el buen gusto del estilo literario para representarlos. De este modo, como afirma Laera parafraseando una idea de un artículo del escritor argentino Miguel Cané<sup>46</sup>: “el estilo radicaría entonces en la resistencia del escritor, siempre guiado por la sencillez, ante las propiedades de la palabra y de la frase. El mal gusto por el contrario, sería la consecuencia de dejarse arrastrar por esa fuerza del lenguaje y, aun mas, intensificarla como lo hacen algunos naturalistas, que convierten a la ‘palabra rebelde’ En ‘palabra soez’, transformando los ‘cuadros serenos’ en ‘la crudeza de ciertas escenas’.” (2004:171)

---

<sup>46</sup> “Los libros de Eugenio Cambaceres. A propósito de *Sin rumbo*.” *Sud América* 30/10/1985

Esta idea sobre un buen y verdadero realismo estuvo presente hasta finales de siglo XIX. En 1895, el crítico literario Eleazar Boloña, en un discurso pronunciado en la ceremonia de apertura del año escolar de la Universidad Menor de Trujillo, vuelve a destacar la diferencia que existe entre el *realismo verdadero*, al cual asocia con la armonía de la idea y la forma, y el realismo zoliano que es concebido como un “anti-orden” no armónico. Por ello, asocia esta corriente, como sus predecesores belletristas (Ayllón, Gutiérrez de Quintanilla y Arízaga) con lo “repugnante y lo inmoral” y, al igual que Pardo y Bazán, indica que el realismo de Zola es la “exageración del principio realista”: “(...) es necesario distinguir el realismo verdadero, esto es, aquel que establece el equilibrio entre el pensamiento y la extensión, entre el yo y el mundo, entre la idea y la forma; del realismo de Zola, que destruye todo orden y aniquila esta bella armonía.” (1989: 256)

Siendo este un discurso pronunciado ante alumnos que inician el año académico, se puede entrever que Boloña intenta acentuar que el carácter de la literatura debe centrarse en el ámbito del bien, lo bello y lo armónico; es decir, no debe dedicarse a “escarbar” el lado oscuro de la sociedad finisecular ni representar una amenaza para esta. Si bien Boloña intenta distinguir entre un *realismo verdadero* y el de Zola, esta diferencia solo muestra que él desea situarse dentro de una tendencia moderna, mas como podemos distinguir su perspectiva de la literatura sigue siendo clásica y belletrista:

Lejos estoy de pensar que el arte pueda realizar **su fin estético**; producir la **emoción** de lo **bello**, con esas obras en que Zola y sus corifeos, nos presentan no el lado favorable de la vida, sino lo adverso; no lo que **atrae** sino lo que repugna; no el bien, la verdad y lo bello, sino el vicio en toda su desnudez; la exageración con todos sus defectos y la fealdad con todo su desorden. Los realistas se abstienen de ofrecernos lo bueno, lo

generoso, lo que es noble, para obsequiarnos cuadros que repugnan, que degradan, que no son no enseñanza social, ni belleza artística. (1989: 256. El subrayado es nuestro.)

En esta afirmación, en especial, podemos vislumbrar que se condensa todo lo que el naturalismo amenaza con destruir: lo estético asociado a lo bello, las emociones y los sentimientos, y la representación del bien con el fin de deleitar al lector. Por ello, ante esta amenaza, Boloña afirma que las temáticas escandalosas deben velarse, puesto que el lector debe ser protegido: “Opino que no se debe en las obras literarias enseñar lo que despiertan las pasiones, ni descubrir lo que enardece la sangre. Se debe, por el contrario, **cubrir con tupido velo lo que expuesto al desnudo corrompe al corazón**. La novela tiene un alto fin social, tiene no menor influencia moral. Más la novela realista de Zola y sus admiradores está muy lejos de llenar este fin.” (1989: 257. El énfasis es nuestro.) En estas líneas distinguimos que al igual que los otros críticos, Boloña acepta el fin social de la obra literaria, aunque indica que esta finalidad debe estar asociada con la preservación de la moral católica. De aquí que se inste a velar los vicios con el fin de no transgredir las reglas establecidas por el statu quo católico. Así también, recalca la función corruptora de este tipo de novelas en sujetos subalternos como los niños y las mujeres: “La novela, señores, penetra en el hogar, cae en manos de la inocencia, del tierno niño, o de la casta joven, dejándolos con la simple lectura, infectados de la atmósfera corruptora que contiene.” (1989: 257).

Esta resistencia para admitir la nueva corriente realista-naturalista nos muestra que los críticos belletristas buscan a través de esta denegación del cambio de lineamiento de la literatura, ocultar su rechazo hacia el proceso de modernidad que se está realizando en el ámbito social y literario. De este modo, observamos que el punto en que convergen tanto los defensores como los críticos del

naturalismo es el rechazo del estilo lingüístico que esta corriente emplea. Por ello, la tensión primordial que se esconde tras la pantalla de la modernidad literaria es la presencia, en el ámbito literario y social, de barreras ideológicas construidas e instituidas por el pensamiento beltrista-católico, el cual no permite la desacralización del lenguaje bello y armónico que posee, clásicamente, la obra literaria; así también, el cambio de temática de esta que ahora se enfoca en representar la forma de vida de los sujetos subalternos como los indios y los afroperuanos. Asimismo, podemos afirmar que los beltristas y naturalistas comparten la estrategia de basar su defensa en el fin moral de la obra literaria. En este contexto, *Magdala*, como se afirmó, se erige como el punto de escisión que remece y trasgrede este acuerdo tácito del carácter beltrista de la literatura. Al desacralizar el lenguaje literario y a Jesús de Nazaret, este cuento quiebra, doblemente, el discurso religioso-literario imperante en la época, debido a que, por un lado, despoja de su concepción de alta cultura al arte literario al representar como personaje central a un sujeto indeseado por la sociedad, la prostituta, cuya representación no estaba inscrita en un nivel bajo ni carnavalesco, sino estaba configurada bajo un discurso religioso. Por otro lado, despoja de su divinidad a Cristo y lo instauro en un espacio no-sagrado y pagano, en el cual la figura de Magdalena, emerge como la antítesis de la imagen del ángel del hogar, prototipo femenino del siglo XIX.

Con todo lo analizado en este capítulo, podemos concluir afirmando que “la fantasía de la nación moderna” sostiene la imagen de un país que intenta insertarse en el proceso de modernidad a través de la fomentación de una literatura nacional, como fue el caso de los románticos. No obstante, siguiendo este deseo de modernidad, se oculta las tensiones y los antagonismos que

existen en la nación peruana. Esta oclusión de tensiones se puede ver representada en la última novela de Clorinda Matto de Turner, *Herencia*, en la cual la escritora cusqueña a partir de su deseo de formar una clase burguesa moderna ideal constituida por un modelo de familia específica, elude el abordaje de dos problemas sociales. El primero es el problema del indio, ya que pese a que trató este tema social en *Aves sin nido*, en su tercera novela este sujeto subalterno es invisibilizado. El segundo corresponde a la oclusión del rol emergente de la mujer en el ámbito cultural como productora de un discurso que combate el *statu quo* reinante y que se erige como una antítesis de la figura modélica femenina representada por el ángel del hogar.



## CAPITULO II

### LAS APORÍAS DEL DISCURSO DE LA NACIÓN MODERNA EN *HERENCIA*

La derrota de 1879 fue el sacudimiento más tremendo que el hombre peruano sintió en ese siglo. Encendió todo el territorio, desde el sur hasta el norte, desde la costa hasta la sierra. Implicó una enorme pérdida fiscal y penetró en la esfera económica e industrial, en las ciudades, en los villorrios y en los campos, en los hogares y hasta en las comunidades indígenas. (...) Había algo todavía peor que la desolación inmediata, la angustia económica privada y pública, la debilidad, la soledad y las acechanzas de los países vecinos: era **el complejo de inferioridad, el empequeñecimiento espiritual**, perdurable jugo venenoso destilado por la guerra, la derrota y la ocupación.

Jorge Basadre. *Historia de la República del Perú*. (El subrayado es nuestro)

#### 1. Buscando la nación moderna: el lugar intermedio del discurso mattiano

El Perú de finales del siglo XIX llevaba como impronta las nefastas consecuencias que trajo consigo, en el ámbito, político, económico y social, la derrota sufrida en la guerra del Pacífico. Como afirma Jorge Basadre, en el pueblo peruano cundió un sentimiento “de inferioridad y empequeñecimiento espiritual” (1968:11) porque esta derrota develó la verdadera situación política, económica y social que se había estado ocultando a través de la pantalla de la prosperidad guanera. Durante el periodo bélico, los chilenos construyeron un discurso que representaba al Perú como un país “debilitado, mutilado, exangüe” (Mannarelli, 1999:56) y que además, como afirma Carmen Mc Evoy, era una nación bárbara e incivilizada, a la que había de redimir<sup>47</sup>; por ello, se criticaba su

<sup>47</sup>“¿Qué ha sido de tu proverbial opulencia, nación peruana?” se preguntaba el editorialista de un diario santiaguino a escasas semanas de la ocupación de Lima. Sin sus joyas y envuelta en “los harapos de la indigencia”, la república castigada por “la diestra del Eterno”, deambulaba con “ojos lacrimosos” y el dolor pintado en su rostro lívido” en busca de un paliativo para su miseria y para su vergüenza. Fue la Providencia señalaba el escrito, quien escogió a Chile como instrumento para castigar los crímenes de una “nación nefanda” cuyos vicios excedían ampliamente los de la “Pentápolis de la Biblia”. (Mc Evoy, 2011: 144)

desorganización política y económica: “*El Mercurio* publicado el 22 de enero de 1881 (...) recordaba a sus lectores que, desde los días de la emancipación, el Perú no había hecho más que ‘agotar su savia en desórdenes’, un hecho que le había valido el renombre de la ‘Sodoma Americana’” (2011: 144). A la par de esta caracterización, la prensa chilena, según la historiadora, desplegó un discurso viril para auto representarse con el fin de construir una imagen feminizada de la nación peruana. Así, Perú y, su aliada, Bolivia fueron tildadas de “dos infames meretrices”<sup>48</sup>; y, además, se realizó una “feminización y erotización de Lima”, la cual tuvo por objeto caracterizar a la capital peruana como “una mujer, débil, humillada y pecadora, en resumen, una criatura inferior que era avasallada por la masculinidad del ejército vencedor.” (2011: 147 -148)<sup>49</sup>

La feminización de la nación peruana a través de la prensa periódica chilena durante la guerra del Pacífico nos muestra, entonces, como esta comunidad se imaginó a través de sus periódicos como una nación de hombres que encarnaba el poder y la civilización. Según Benedict Anderson tanto la novela y el periódico constituyeron dos formas de imaginación que “proveyeron los medios técnicos necesarios para la “representación” de la clase de comunidad imaginada que es la nación. (1993: 47) De esta manera, podemos observar que en el discurso que la nación chilena construyó, en su prensa periódica, se asume una posición masculina, la cual, simbólicamente, ostenta el poder y la primacía sobre lo femenino, por lo que feminizar a la nación peruana respondió a un deseo de empoderamiento de la nación sureña. Además, esta feminización del perdedor

---

<sup>48</sup> *La Juventud* (diario chileno). Citado en Mc Evoy: 147.

<sup>49</sup> Mannarelli afirma que aún “a fines del siglo XX, los peruanos recordaban con desazón una de las representaciones que el periodismo chileno había construido de la esencia de los peruanos. Los jóvenes peruanos habían sido descritos por diarios chilenos como enclenques y afeminados y de ‘consagrar su escasa virilidad al goce de los placeres sexuales.’” (1999:56)



constituyó una manera de humillar al Perú que en el imaginario colectivo de la época era una nación de hombres. En efecto, eran los varones los que ostentaban grandes cargos públicos en el Estado y ellos eran, además, los intelectuales que imaginaban a la nación a través de un orden patriarcal. Por ello, al calificar de *meretriz* al Perú, a la par que se lo feminiza se degrada más esta posición, puesto que se alude, metafóricamente, a un cuerpo que se ofrece a ser penetrado<sup>50</sup>. De aquí que a raíz de esta humillación provocada por la derrota en la guerra y la feminización que se llevó a cabo para representar al país perdedor, naciera el deseo de reconstruir la nación peruana tanto en sus bases internas como en su imagen externa. Como afirma Joane Nagel: “es la humillación masculina en la derrota la que genera un espacio temporal de memoria y esperanza en el que se abre el proyecto nacional como ámbito de redención masculina.”<sup>51</sup> Por ello, tras esta derrota, se decide negar esta humillación y se intenta redimir a la nación peruana de este sentimiento a través de la construcción de una imagen viril y heroica de un pueblo que se levanta tras la caída. Un episodio que puede ilustrar esta intención es el de la repatriación de los cuerpos de los héroes que murieron en la guerra. El 15 y el 16 de julio de 1890, el gobierno de Andrés Avelino Cáceres decidió declarar duelo nacional por el traslado de los cuerpos de los caídos en la guerra con Chile al Cementerio General en Lima. Este acontecimiento fue de gran trascendencia por lo que

---

<sup>50</sup>Según Joan Copjec, no hay una identidad sexual positiva, ya que “todas las pretensiones de masculinidad son, por lo tanto, mera impostura; así como toda ostentación de feminidad es mera mascarada.” (2006:61) Sin embargo, debido a la construcción simbólica de la sexualidad, lo masculino siempre va ostentar el poder, porque posee el falo; mientras que lo femenino siempre va a tener esa falta. Por ello, la feminización de la nación peruana en los discursos de la guerra del Pacífico busca humillar, y logra este objetivo, a una nación que antaño era el símbolo del poder de los virreinos de América y de Incanato y que ahora se muestra *desempoderada*, al igual que una mujer frente al varón, ante la derrota causada por Chile.

<sup>51</sup>Citado en *Maravillosas supercherías: género sexual y nacionalismo en los “Apuntes autobiográficos” de Pardo y Bazan y Trafalgar de Galdos*

algunos diarios de la época<sup>52</sup> como el *EPI* describen cómo se llevó a cabo este gran evento y lo que significó para la comunidad peruana:

La ciudad hermosa, la reyna [sic] del Pacífico que vive con la frente circundada por guirnalda de esmeraldas, formada por sus vergeles y como ceñida con el cinturón de plata con que rodea su talle el *Rimac* de ondas cristalinas, Lima, amaneció triste como un adiós, melancólica como el suspiro que arranca el ausente, magestuosa [sic] como soberana de dilatados dominios, vestida con la túnica negra del duelo. ¡Oh, qué imponente se presentó la soberana del Pacífico en la mañana del 15! (...) Si el Perú fué tan desgraciado que no se le concedió recibir á sus héroes con la corona del vencedor, por lo menos le ha sido otorgado el ofrecer á sus adalides la palma del martirio, para que junto á ella aprendan sus hijos cómo se muere por la Patria (...) La voz de los oradores se dejó oír con acentos de un culto patriótico llevado a la sublimidad de la inspiración. Digo sublime porque lo es todo discurso que arranca lágrimas de gratitud y hace circular la sangre en burbujas de fuego que dicen ¡venganza! (...) Hay quien calcula en medio millón de soles los gastos hechos en esta ocasión, desde la salida al sur hasta la tarde de los funerales: que fuesen dos millones, bien gastados estarían porque eso merecían ellos, y merecen algo más grande cual es el sacrificio de nuestras pasiones políticas para cimentar la unión madre de todo progreso nacional. (*EPI*. 19 de julio de 1890: 399. El subrayado es nuestro.)

En este fragmento se puede vislumbrar varios elementos reivindicatorios que en el discurso chileno fueron representados de manera denigrante. En primer lugar, se encuentra la ciudad de Lima, la cual en el discurso chileno era comparada con una mujer “débil, humillada y pecadora” y ahora es calificada de “hermosa reina del Pacífico” lo que hace suponer su superioridad ante otras ciudades situadas a la costa de este océano. En segundo lugar, se busca revocar la imagen feminizada de la nación peruana a través del ensalzamiento de héroes valerosos que ofrendaron su vida en defensa de su patria y que, por ende, son recibidos con fervor y gratitud por un pueblo que les rinde culto y celebra su valentía y su

---

<sup>52</sup>*El Comercio* menciona sobre este gran suceso lo siguiente: “Así rindió el país homenaje a los héroes de guerra de 1879 a 1883, con olvido de las distinciones entre clases sociales, partidos, grupos, profesiones, actividades, razas, posición o procedencia. En este homenaje se reveló una unanimidad sustancial que más tarde se ha perdido” (*El Comercio*, 15 de julio de 1890)

amor patrio. Y, por último, un tercer aspecto, que se busca reivindicar, es la situación económica del Perú, ya que se muestra que pese a sus últimos infortunios, el gobierno central peruano no escatimó en gastos para recibir, con la pomposidad y el esplendor que se merecían, a estos héroes de la patria, pues como se afirma, en el mismo artículo citado, todas las calles estuvieron repletas de miles de coronas fúnebres enviadas desde todas las regiones del Perú, así como también de trofeos valiosos. En este punto podemos indicar que estos tres aspectos, desde los cuales se reinventó la imagen de la nación peruana, nos muestra como en esta etapa histórica se erigió, al igual que en la etapa romántica, la fantasía de la nación moderna a través de la cual se muestra a una nación articulada y sin distinción de clase, raza, posición o procedencia social ni partido político que se une para rendir tributo a personas que son los representantes del carácter viril y heroico del Perú; en otras palabras, esta pantalla muestra la imagen de un país que niega su feminización y su situación crítica en el ámbito político y financiero a través de la figura de los militares, imagen que encarnaba todas las características masculinas: valentía, honor y virilidad, las cuales se oponían a los epítetos *feminizantes* asignados a la nación peruana durante la guerra del Pacífico.

Por otro lado, se percibe también, en la cita anterior, que tras este evento se revive en el público espectador un deseo de venganza por la afrenta recibida en la guerra del Pacífico, no solo por la derrota, sino también por el discurso en el que se feminizaba al perdedor. Según afirma Mónica Cárdenas: “El espíritu de revancha [tras la guerra del Pacífico] posee dos niveles: el primero consiste en combatir a los enemigos internos: la clase política incapaz, los caudillos improvisados, los militares cobardes y los literatos aduladores, y solo en un

segundo momento, cuando la transformación interna se haya efectuado y el Perú tome conciencia del costo del progreso, se iniciará el combate externo, la revancha.”(2012:114) De esta primera clase de revancha, la interna, Clorinda Matto de Turner fue partícipe, puesto que era consciente de que el Perú necesitaba una transformación política, social y literaria para salir de su postración; por ello, refiriéndose a la repatriación de los héroes del Pacífico manifiesta, en una editorial de *EPI*, lo siguiente:

La conmoción moral que en estos días ha sacudido como corriente de Volta la capital, no sea la estéril manifestación de un entusiasmo efímero sino la voz de mandato de los apóstoles de la República, que anunciando la resurrección de la Patria; levante de su lecho de dolor á este paralítico llamado Pueblo, que realice el milagro de la curación de los mancos y ciegos de los poderes públicos, y el lanzamiento del espíritu maligno que reside en el cuerpo de la Nación en forma de tumulto y ambiciones inmoderadas. Que arrojado el endemoniado de la desunión, se abra paso el ángel de la prosperidad el Perú soñado por los héroes cuyos restos sepultamos en la tierra, y cuyo espíritu inmortal nos acompaña desde los mundos desconocidos! (*EPI*, 19 de julio de 1890:398)

Lo que se aprecia, a simple vista, en este discurso es que el lugar de enunciación desde el cual escribe Matto es comparable al de un sacerdote que se dirige a sus feligreses para instarlos a que se conviertan en hombres de bien. La escritora cuzqueña se posiciona, entonces, en el lugar de una autoridad masculina con el fin de reprender a todo un pueblo, a través del mensaje divino que encarnaban estos héroes repatriados, y mostrarles sus excesos, los cuales no permitían la reconstrucción nacional. De este modo, podemos afirmar que a través del abordaje de un evento que es crucial para la reconstitución de la imagen interna y externa de la nación peruana, Matto se desliza hacia una posición masculina para formar parte de este proceso de reconstrucción nacional, que según el llamado González-pradiano, “Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra”, era una labor estrictamente masculina.

En este punto es importante detenernos en explicar cómo en la producción literaria y periodística mattiana, el sujeto enunciador se posiciona en un lugar entre-medio. Según el crítico Homi Bhabha, “los espacios intermedios proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad.” (2002:18) Siguiendo esta afirmación, podemos aseverar que Matto ocupa un “lugar entre-medio” en sus discursos, el cual le ayuda a construir una estrategia de identidad alternativa que le permite entrar y salir de tres pares de espacios antagónicos. El primer par lo constituye el espacio de la mujer intelectual que se contrapone al del ángel del hogar; el segundo corresponde al empleo de dos discursos literarios distintos y contrarios en la época: el romanticismo y el realismo-naturalismo; y finalmente, el tercer binomio contradictorio lo compone su visión de lo moderno y lo tradicional. Estas bipolaridades, por las cuales se desplaza Matto, son atravesadas con un solo objetivo: ser partícipe en la reconstrucción nacional, política y social de la nación peruana. Trataremos los binomios realismo-naturalismo, y tradición-modernidad en los siguientes acápite, y dejaremos el primer binomio para desarrollarlo ampliamente en el segundo apartado de este capítulo.

### 1.1 El problemático binomio romántico-naturalista

“La misión de la novela es corregir con hierro candente a la vez que deleitar con las fruiciones del amor casto y con el aroma de las violetas escondidas entre las hojas del volumen.”

*Clorinda Matto de Turner. EPI 14 de febrero de 1891*

Una de las transformaciones que ocasionó la guerra del Pacífico fue el cambio del lineamiento romántico de la literatura peruana, ya que, como hemos observado, la adopción de los preceptos realistas-naturalistas tuvo como propósito erigir a la literatura como una herramienta que debía coadyuvar a revertir el estado de postración en que el Perú quedó sumergido tras la guerra. No cabe duda que en la reinvención de esta, la figura de González Prada constituyó un eje indiscutible, debido a que a través de su clamor por el nacimiento de una nueva narrativa de reacción y combate se forjó el nuevo lineamiento que debía seguir desde ahora las producciones literarias. Esto queda plasmado con la fundación del *Círculo Literario*<sup>53</sup>, cuyo fundador, el mismo González Prada, afirmó que “en tiempo no muy lejano era sociedad pacífica y puramente literaria” y que ahora “tiende a convertirse en **centro militante** y propagandista” (2009: 78. El subrayado es nuestro.) Es claro, en este pasaje, percibir que el ensayista peruano asigna un nuevo valor a la literatura, la cual ahora tiene que ser militante; es decir, se debe perfilar como una herramienta guerrera y revolucionaria que coadyuve al cambio de los factores que ocasionan que el Perú no pueda insertarse en la modernidad. Asimismo, esta misma idea fue asumida por otro club importante en la época, el *Ateneo de Lima*<sup>54</sup>. Esto lo podemos ver ejemplificado en la afirmación de uno de sus miembros, Felix

---

<sup>53</sup> *El Círculo Literario* fue creado en octubre de 1886 por un grupo de escritores que habían pertenecido antes a *El Ateneo de Lima*. El objetivo principal de este club, como lo afirmó Luis E. Márquez, uno de sus miembros, fue crear “una verdadera escuela de literatura nacional”, la cual no se podía realizar desde *El Ateneo* debido al academicismo de la generación anterior representada por Ricardo Palma. (Moreano, 2004:15)

<sup>54</sup> *El Ateneo de Lima* se creó en 1872 con el nombre de *El Club Literario de Lima* y tenía como miembros a reconocidos escritores de la época como Ricardo Palma, Manuel González Prada y Luis Benjamín Cisneros. Su intención primigenia, como afirma Cecilia Moreano, fue elaborar la historia nacional; por eso, recuperó y conservó los documentos históricos y literarios del pasado. (2004:8)

Cipriano Coronel Zegarra<sup>55</sup>, quien sobre este aspecto expresa lo siguiente: “El literato y el sabio en el Perú no puede, no debe malgastar sus fuerzas en trabajos que no se relacionan directa o indirectamente con su patria; ella es la que necesita de todos los esfuerzos y de todas las voluntades para surgir cuanto antes gloriosa de su pasajera postración.”(1886:175).

Como observamos el deseo de que el Perú *renazca de sus cenizas* tras la guerra del Pacífico fomentó la adopción de un discurso literario sociológico y científico que en la época estaba encarnado por el realismo-naturalismo. De esta manera, por un lado, la necesidad de responder al discurso misógino chileno en el que se feminizaba la nación peruana y, por otro lado, la necesidad de exponer los problemas sociales que corroían la sociedad peruana y que no permitían la inserción de esta a la modernidad crearon las condiciones para recoger las propuestas naturalistas francesas, por lo que la literatura se convirtió en un poderoso instrumento de análisis científico-social. Ante esta gran tarea que se le asigna a la literatura en esta época, cabe preguntarnos ¿por qué se espera que la literatura asuma ahora el papel de reformadora social? ¿Por qué antes de la guerra esta se inscribió en un plano totalmente opuesto al público-social como se vio en el capítulo anterior? La respuesta es una sola: el trauma causado por la guerra del Pacífico despertó en los intelectuales peruanos el deseo de crear un espacio desde el cual pudieran alzar su voz de protesta ante el mal manejo político, social y económico de las élites de poder. Si antes, en la preguerra, la intelectualidad limeña servía, según afirma Francesca Denegri como “gráciles

---

<sup>55</sup>Félix Cipriano Coronel Zegarra fue un jurista y periodista piurano que combatió en el combate de los dos de Mayo y fue reconocido como “bememérito a la patria en grado heroico”. Fue promotor de la *Sociedad Amigos de las Letras*. Junto con Carlos Paz Soldán fundó la revista *Hogar* (1895) que tenía como fin proporcionar lectura amena e instructiva a la juventud y la mujer. Asimismo, fue miembro correspondiente de la Real Academia Española (1887). (Ver Tauro del Pino, Alberto. *Enciclopedia Ilustrada del Perú*. Peisa: 2001, pp. 757-758)

mascotas de quienes detentaban el poder, y como tales, eran inaptos para impugnar el *statu quo* desde sus obras” (2004: 35) ahora detentan una voz más combativa que intenta subvertir el orden hegemónico establecido. En este sentido, el abordaje del realismo-naturalismo responde a una compensación, consciente o inconsciente, de la dirigencia intelectual peruana que buscaba contrarrestar la imagen de un país débil e impotente; en otras palabras, se busca re-masculinizar a la nación peruana a través de un discurso viril y contestatario. En este punto podemos ver como la ideología del género sexual interviene en las decisiones de apropiarse o no de un género literario u otro. El romanticismo, como lo observamos en el capítulo I, encarnaba el espacio de lo sublime, aquello que se centraba en las emociones y que, por ende, buscaba trascender las experiencias contradictorias del ser humano. Por todas estas características, el género romántico es visto como un género literario adecuado a lo femenino; por esta razón, como afirma Denegri hay en la etapa pre-guerra peruana una “feminización del discurso romántico peruano”, ya que este “permitió a las mujeres participar, por primera vez, en la historia peruana y en la producción literaria nacional.” (2004:16) En resumen, se puede indicar que lo sublime romántico se erigió en la etapa pre-guerra como una pantalla que ocluyó las contradicciones sociales de la naciente nación peruana, ya que esta corriente literaria se constituyó en torno de una intelectualidad que buscaba en la literatura un deleite de superioridad espiritual. Todo lo contrario ocurría con el naturalismo, el cual a través de un discurso racional y científico que se distanciaba de las emociones privadas, se centró en señalar la lógica de las bajas clases sociales y las causas de los males sociales que no permitían al Perú superar la crisis política, económica y social derivada de la derrota ante Chile. Entonces si el



proyecto romántico negó inconscientemente a través de la pantalla de una nación moderna “homogénea” las tensiones causadas por la disparidad de las clases sociales en el Perú, el realismo-naturalismo buscó mostrar los antagonismos latentes que impedían que el Perú se insertara en la modernidad. Muestra de esto lo podemos ver, una vez más, en el *Círculo literario* de González Prada, donde se fomentaba la preocupación por el indio: “Después de la historia patria vienen las distintas razas que coexisten entre nosotros y cuya amalgamación constituye una gran parte de la sociedad peruana. Cada una de estas razas es fuente de inspiración literaria; cada una de ellas tiene sus peculiaridades dignas de concienzudo estudio y susceptibles de exposición y embellecimientos artísticos.”<sup>56</sup> Esta preocupación por incluir al indio dentro de la temática literaria se vio plasmada en la publicación de *Aves sin nido* de Clorinda Matto. Como podemos observar, entonces, un aspecto que emergió a raíz de la guerra con Chile fue el debate sobre el problema del indio, puesto que solo cuando se conoce su participación en este conflicto bélico, este sujeto subalterno se visibiliza<sup>57</sup>. Esta aparición tiene sus raíces cuando el Estado, viendo la amenaza chilena, se vio forzado a armar al indio; por ello, como afirma José Luis Renique, la guerra “juntó en las trincheras de las pampas de San Juan y Miraflores al señorito limeño, al hombre de letras y al recluta indígena.” (2004:4) Esta situación

---

<sup>56</sup> Estas palabras fueron dichas por Feliz Cipriano Coronel Zegarra en el discurso pronunciado el 1 de agosto en la velada de aniversario del Ateneo de Lima. Citado por Moreano, Cecilia (2004: 15)

<sup>57</sup> Con respecto a la participación del indio en la guerra del Pacífico y a la existencia de una heterogeneidad social y racial en el Perú, el historiador Jorge Basadre afirma lo siguiente: “la proporción de indios era en el ejército aliado [Perú y Bolivia] mucho más abundante que en el ejército chileno; y si bien los indios podían ofrecer admirables ejemplos de resistencia, de sobriedad y valor, no conocían el idioma y a veces la causa por la que combatían; se ha dicho que al principio creyeron ciertos indios que se trataba de una revolución del general Chile contra el general Perú. Otros motivos de heterogeneidad en el ejército peruano eran los negros y sus variedades. No es que vaya decir que el ejército chileno tenía unidad completa, sino que su heterogeneidad era social principalmente, mientras que en el ejército aliado era social, racial y hasta nacional, esta última cuando lucharon juntos bolivianos y peruanos.”(2010:244)

demostró que el indio no era un ser que vegetaba en parajes escondidos de la nación, sino que también era un sujeto que se constituía parte de la nación peruana. Como veremos más adelante la solución planteada, en el caso de Clorinda Matto, para el problema del indio fue “asimilar dentro del espacio criollo a este sujeto” (Cornejo Polar 2005: 196) aunque esto implicara invisibilizarlo.

Los literatos, en la etapa posguerra, asumieron, entonces, un rol fundamental en la reconstrucción nacional peruana, puesto que su labor literaria se instituyó como un instrumento poderoso que coadyuvaría a develar los problemas intrínsecos del Perú y a forjar las bases del futuro de este. Esta es la idea que planteaba Eugenio Larrabure y Unanue en el discurso que pronunció tras la reapertura del *Club literario* después de la guerra con Chile:

Se cree que la literatura, y la poesía en especial, no son de utilidad práctica. Grave error es este. Para no citar sino la historia, ella tiene actualmente la trascendental misión de enseñarnos por qué hemos perdido en la última guerra y cuáles son las reformas que es preciso implantar para que no se repita aquella gran desgracia, ¿queréis algo más útil, ni más práctico, ni más conforme con nuestra seguridad de mañana?<sup>58</sup>

No cabe duda, entonces, afirmar que la guerra del Pacífico constituyó el punto de partida para la reinvención de la finalidad del objeto literario, pues de una literatura centrada en lo emocional, lo privado y lo espiritual se pasa a otra que representa todas las características opuestas a la primera: racionalidad, cientificismo y materialismo. En esta parte es interesante volver a abordar y ampliar la referencia que hicimos sobre la relación entre género literario y género sexual. Habíamos indicado que el romanticismo se erigió como un género más viable para las mujeres, puesto que su producción estaba asociada con lo

---

<sup>58</sup> Citado en Moreano, Cecilia. *La literatura heredada: configuración del canon peruano de la segunda mitad del siglo XIX*. Lima: PUCP. Instituto Riva-Agüero, pp.11.

sentimental y el ámbito privado-doméstico. En cambio, el naturalismo, debido a su discurso científico y social era asociado con la razón, por lo que se relacionaba con el sexo masculino y, por ende, era visto críticamente que las mujeres intelectuales se inclinen por esta corriente debido a su temática centrada en el estudio de las bajas pasiones humanas. No obstante, pese a esta asociación del naturalismo-realismo con el género masculino, cabe preguntarse ¿por qué fueron principalmente mujeres escritoras las que asumieron este nuevo discurso literario social, reformador, combativo y masculino? La misma Clorinda Matto nos responde sutilmente a esta pregunta en su ensayo *Luz entre sombras*.

*Estudio filosófico-moral para las madres de familia:*

¿Podrá la mujer conservarse indiferente ante el cuadro sombrío que amenaza envolver su hogar y su patria en el cataclismo destructor? No! No es posible que calle. Seamos las primeras en dar la señal de **cariñosa prevención**. Ellos que en la cuna y en nuestros brazos aprendieron á amar la voz maternal, acaso escuchen **con afecto** la palabra de la mujer que les diga: *Dejad el lánguido sopor de la materia! Despertad! La patria desfallece por falta de principios morales y religiosos.* (*El Ateneo de Lima*, 6 de enero de 1889)

Se observa en el fragmento anterior que la escritora cuzqueña asume una posición de autoridad femenina-maternal a través del cual se dirige a su lector para indicarle que la mujer es la señalada para asumir el lugar desde el cual se debe arengar a los hombres a que contribuyan en la reconstrucción social, política y económica de la nación peruana. Es decir, siendo las mujeres el eje de una de las instituciones más importante de cada país, la familia, son las únicas con autoridad moral para dirigir a los hombres en este proceso a través de un discurso combativo que los lleve a la acción. No obstante, podemos notar como este llamado de atención autoritario es suavizado con epítetos como “*cariñosa*” prevención o “*acaso escuchen con afecto*”, los cuales buscan velar el lugar de

autoridad desde el cual se enuncia estas palabras. En este sentido, el discurso mattiano proyecta la figura de la mujer que está detrás del hombre, aquella imagen de ciudadana que arenga, pero que delega en los hombres la acción. Este cambio en el rol de la mujer no es gratuito, ya que una vez más la guerra del Pacífico contribuyó a esta reforma. Como Ana Peluffo señala: “Una de las consecuencias de la Guerra del Pacífico (...) fue que sirvió para cuestionar la compartimentalización de las conductas asignadas a los géneros. Las mujeres definidas como sujetos domésticos, dejaron la casa en grandes números para trabajar, por un lado, en el campo de batalla y, por otro, en los espacios públicos que los hombres habían dejado vacantes.” (2010: 367) Asimismo, Elvira García y García señalaría que:

La gran catástrofe, que para el Perú, significó la Guerra del Pacífico, hizo cambiar de rumbos a la mujer, y desde entonces se la ha visto, campear valerosamente en todas las manifestaciones de la vida, venciendo la repugnancia que siempre tuvo, la mujer de otras épocas, para consagrarse al trabajo, aceptando la responsabilidad de sus actos, y declarando una vez por todas, que el trabajo enaltece a quien se consagra a él, con entusiasmo y talento.(1924: 12)

La adopción de la corriente realista-naturalista en Clorinda Matto, respondió, entonces, a dos deseos: el primero, ser parte activa del proceso de la reconstrucción nacional peruana y, el segundo, insertarse en la modernidad a través del empleo de un nuevo estilo literario que nació como producto del Positivismo propugnado por Comte<sup>59</sup>. Además, el uso de este estilo le ayudaría a consolidarse como escritora profesional. Debido al lugar entre-medio que ocupa

---

<sup>59</sup>Para el positivismo de Comte, la idea del progreso es la gran ilusión de la época finisecular decimonónica; por ello, no se duda en acentuar la importancia de la ciencia en este proceso: “(...) en cuanto al progreso, que, a pesar, de vanas pretensiones ontológicas, encuentra hoy, en el conjunto de los estudios científicos, su más indiscutible manifestación” (1982: 23)

la escritora cuzqueña, el cual le permite desplazarse entre diferentes discursos podemos vislumbrar en *Herencia*<sup>60</sup> como Matto para diluir los recursos naturalistas que emplea para representar las bajas pasiones de los sujetos subalternos, en este caso los afroperuanos y los inmigrantes; así como también, la de la clase alta rentista en decadencia, representada por la familia Aguilera, emplea un discurso romántico y melodramático. No obstante, ella nunca negó que la utilización de un discurso naturalista no estuviese presente en su novela. Esto lo podemos entrever en la dedicatoria de *Herencia*, en la cual la autora admite su inclinación por el naturalismo, debido a que esta representaba la tendencia literaria en boga en esta etapa finisecular; por ello, hace hincapié en el anacronismo del romanticismo y la relación de la producción realista-naturalista con el mercado:

El paladar moderno ya no quiere la miel ni las mistelas fraganciosas que gustaban nuestros mayores: opta por la pimienta, la mostaza, los *bitters* excitantes; y, de igual modo, los lectores del siglo, en su mayoría, no nos leen ya, si les damos el romance hecho con dulces suspiros de brisa y blancos rayos de luna: en cambio, **si hayan el correctivo condimentado con morfina, con ajeno y con todos aquellos amargos repugnantes para las naturalezas perfectas, no sólo nos leen: nos devoran.** (1974: 24. El subrayado es nuestro.)

En el párrafo anterior, se percibe que Matto es consciente de que los lineamientos de la literatura han sufrido cambios debido a los nuevos gustos del lector moderno. Ahora estos *lectores del siglo del progreso* se caracterizan por ser sujetos que consumen masivamente objetos que están a la moda, como

---

<sup>60</sup>En 1895 Matto publica *Herencia*, su última novela, la cual marca su despedida del Perú, pues se autoexilia en Argentina por problemas de índole político que se derivaron de su adhesión a las filas de Andrés Avelino Cáceres. El factor detonante que causó este exilio fue el saqueo y la destrucción de su casa y la imprenta que fundó junto a su hermano David, La Equitativa, en la cual solo trabajaban mujeres. Para más información sobre este episodio ver Guzmán Palomino, Luis. *Cáceres: el gobierno de reconstrucción nacional y el golpe de estado de 1895.*

vestimentas y libros, con el fin de identificarse con la modernidad. No obstante, se observa en su discurso una visión crítica de estos nuevos gustos, puesto que hace una separación de las personas o lectores de “naturaleza perfecta”, los cuales no necesitan de estos “condimentos repugnantes” para leer una obra *moral*, de los otros tipos de lectores, por contraste de naturaleza imperfecta, que solo “devoran” las novelas si estas presentan características naturalistas. Sin embargo, Matto sabía que a fines del siglo XIX, el capitalismo era el sistema económico que regía las naciones modernas, por lo cual la obra literaria también estaba dentro de la dinámica de la oferta y la demanda, lo cual trajo como consecuencia la necesidad de escribir de acuerdo a los gustos del lector, quien era el que regía la fama o la caída del escritor. Esta idea de la mercantilización de las letras fue desarrollada por Matto en una editorial de *EPI*:

¿El comercio y el progreso mercantil avasallan á las letras? No. (...) El comercio vive de las letras y éstas de aquel. Fijemos la mirada observadora en los pueblos que se nos han adelantado en progreso, y sin excepción alguna hallaremos palpable la popularidad de periódico y la necesidad del AVISO, conviniendo en que fraternalmente unidos, artículo literario y anuncio comercial, **como el alma y el cuerpo**, van ante el lector, cuándo a **solazarlo**, cuándo a interesarlo. (*EPI*. 1889, N° 126, 722. El subrayado es nuestro.)

En esta cita podemos vislumbrar que la escritora, desplazándose a otro lugar de enunciación, asigna a la literatura el valor de alma del binomio aviso-artículo literario, lo cual implica una percepción *belletrista* e ideal del quehacer literario. Asimismo, con respecto al anuncio comercial, este se constituye como un cuerpo que se comercializa y que se vende para sobrevivir en esta época de “mercantilismo frío”. En este fragmento, como se observa, no se vislumbra la acentuación de la importancia de la literatura como herramienta social que

coadyuve a mostrar los males que aquejan al país, sino más bien se indica que tanto el artículo literario y el aviso comercial solo servirán para solazar al lector.

Estos desplazamientos hacia discursos opuestos, como hemos indicado, se debe a la posición intersticial que Matto ocupa, el cual le ayuda a cuestionar las divisiones binarias a través de las cuales estos binomios, romanticismo-naturalismo, tradición-modernidad, mujer ángel-mujer intelectual, “suelen estar opuestos espacialmente.”(2002:30) En este caso, la función militante del naturalismo y la función de delectación del romanticismo, son acomodados en un solo espacio, por lo que podemos afirmar que este lugar intermedio también provee al discurso mattiano un doble filo a través del cual puede adaptar las partes antagónicas de ambos discursos, según su conveniencia, o juntarlas para crear un espacio discursivo híbrido. Así también, desde este lugar estratégico de enunciación, Matto puede inclinarse, cuando es necesario, hacia el empleo del discurso naturalista. Este aspecto se ve plasmado cuando la escritora indica que debido a su intención de estar de acorde con los nuevos tiempos decide cambiar el título de su tercera y última novela, que en un primer momento se llamó *Cruz de ágata*, nombre con connotación belletrista- romántica, por el de *Herencia* a través del cual señala claramente su filiación a la escuela realista-naturalista que tiene una amplia recepción en el mercado literario, más no en la crítica literaria. Como hemos visto en el primer capítulo, el naturalismo, que en la época representaba “el mal gusto”, estaba relacionado con la representación de los vicios y las bajas pasiones, los cuales eran analizados en grupos humanos que pertenecían al bajo pueblo. Además, su característica principal, la cual lo colocaba en el ojo de la tormenta, era su estilo lingüístico procaz y disoluto, el

cual era muy criticado. Por ello, observamos que Matto, adoptando esta tendencia, describe al naturalismo a través de un lenguaje corporal y sexual:

*Cruz de Agata* es nombre **demasiado poético, dulce y hasta consolador con los espirituales consuelos cristianos** para esta hija mía, que, lejos de reunir la palidez romántica, la flexibilidad de las aéreas formas limeñas que llevan el pensamiento al azul de los cielos, ha salido con todo el realismo de la época en que le cupó ser concebida; **con toda la aspereza de epidermis y el olor a carnes mórbidas, llenas, tersas, exhibidas en el seno blanco y lascivo** que si bien, y sólo a veces, convida al hombre pensador a reclinar en él la frente, como en nido de plumones de cisne, en cambio, casi siempre, parece estar hablando del pecado a los hombres vulgares. (1974:26. El subrayado es nuestro)

En lo citado anteriormente, se observa, que la escritora realiza la maniquea diferenciación entre espíritu y cuerpo para diferenciar una obra romántica de una naturalista. Por una parte, el romanticismo-belletrismo es descrito a través de rasgos y características femeninas: “poético”, “dulce”, “palidez”, “aéreas formas limeñas”; mientras que, por la otra parte, el naturalismo es representado a través de la figura de un cuerpo voluptuoso y desnudo con “olor a carnes mórbidas”, que se construye como un objeto de deseo sexual. Asimismo, se indica que solo los hombres letrados e instruidos podrán distinguir la utilidad de esta representación, puesto que una obra naturalista “convida al hombre pensador a reclinar en él la frente, como en nido de plumones de cisne”, pero “en cambio, casi siempre, parece estar hablando del pecado a los hombres vulgares.” En esta observación se puede distinguir una similitud con la defensa naturalista planteada por Carlos Germán Amézaga quien indicaba que “Un libro de estudio en el que se trata de las enfermedades con claridad científica, no puede inspirar malos deseos **sino á un patán grosero** que no entiende más allá de los términos con que se designan los órganos de su conocimiento salvaje.” (EPI. N° 58:94) De esta forma,



tanto Matto como Amézaga defienden el fin moral que persigue las novelas naturalistas, las cuales se erigen como objetos de denuncia que pretenden servir como un espejo en el que los lectores deben mirarse para vislumbrar sus pecados y las consecuencias que estos acarrear. Entonces, podemos indicar que Clorinda Matto se apropia del discurso masculino naturalista para convertir sus obras literarias en una tribuna, desde la cual intenta ser partícipe del proceso de reconstrucción nacional del país. No obstante, ella no puede asumir totalmente un discurso pro naturalista, puesto que esto equivaldría a atentar contra sus propios valores de género. Es por esto que en *Herencia* este discurso es conjugado con el Romanticismo. Aquí podemos volver a mencionar que el lugar entre-medio que ocupa Matto abre la posibilidad de realizar un producto literario híbrido, el cual mantiene la diferencia entre ambos elementos, pero sin establecer polaridades excluyentes. Es decir, para ella, tanto el naturalismo como el romanticismo son herramientas útiles para representar los fines de su novela; por ello, veremos que por un lado, los personajes *antihéroes* en *Herencia* como Nieves y Camila Aguilera, Aquilino Merlo y Espíritu Cadenas son representados a través de un lenguaje corporal y sexual, el cual tiene como función principal demostrar que estos sujetos son los entes que impiden la formación de una nación moderna.

Este es el caso del inmigrante italiano Aquilino Merlo, el cual es configurado como un sujeto que oculta su perversidad a través de su hermosa figura física, de la cual se vale para corromper mujeres que no tienen la suficiente fortaleza moral para desistir de sus encantos, como fue el caso de Camila Aguilera:

Los grandes ojos de Merlo abarcaron con una sola mirada todo el contorno; y seguro de no ser observado, dejó caer al suelo su sombrero piamontés. Con humildad de siervo

tomó suavemente la mano de la niña que llevó a sus labios, cargados de calórico hipnótico que iba a infiltrar por grados en aquel organismo preparado por la edad, la hora, el escenario. Y sin meditar más que un segundo, se lanzó sobre la hija de doña Nieves, la más orgullosa dama de falsos pergaminos que rodaba carruaje en las calles de Lima; y ciñó su cintura con férreo brazo, la levantó en alto sobre sí, y al mismo tiempo que sus labios de fuego profanaban los labios de carmín de la niña, la actitud de su cuerpo profanó el alma de la virgen. Aquellas dos naturalezas se encontraban en el momento psicológico que resuelve de las grandes caídas, con la misma precisión que determina de las caídas pequeñas. (1974: 80-81)

En el fragmento anterior, se distingue que el inmigrante es configurado como un elemento corruptor de una mujer desvalida, Camila, la cual se perfila como un ángel caído, debido a que es una víctima de la herencia biológica y el mal ejemplo recibido por su madre, doña Nieves. Como afirma Mary Berg: “The Italian immigrant, Aquilino Merlo, represents a danger to the stability of the nation because he has no sense of conventional rules or limits. His physical energy, at first utilized in day labor and the confection of alcoholic beverages and green noodles, is expressed in aggressive sexuality that menaces (and attracts) women.” (2010: 157) De esta manera, Aquilino representa un peligro para la identidad femenina ideal, ya que a través de la máscara del buen parecido esconde una sexualidad animalizada y desbordante que es capaz de trastornar los sentidos:

Camila estaba trasformada. Sin voluntad para repeler los brazos que la sujetaban, ni apartar los ojos de los ojos que la envolvían en una corriente lujuriosa, ni siquiera comprendida por ella, **sintió en su cuerpo virgen, al rozarse con el cuerpo de él, algo que la conmovió de una manera extraña, oscureciéndole la vista, despertando en sus sentidos sensaciones y deseos que no podía nombrar, pero que sacudían su organismo con el poder de una pila de Volta.** (1975: 81. El subrayado es nuestro.)

Esta escena es un claro ejemplo del uso de un estilo lingüístico naturalista que es empleado con el propósito de representar las consecuencias de la contaminación sexual que ha producido el inmigrante italiano en el otrora casto cuerpo de Camila. A través del uso de un lenguaje corporal que describe el deseo sexual que despierta en la muchacha el roce del cuerpo de Merlo, y un lenguaje científico, “pila de Volta”, que metaforiza este deseo, Matto se propone mostrar que la pasión sexual constituye un elemento negativo que provoca la caída de las mujeres, más no de los hombres.<sup>61</sup> Lo mismo ocurre con el personaje Espiritu Cadenas, la prostituta afroperuana, quien es, en realidad, la culpable original de la caída de Camila Aguilera, puesto que es la que incentiva al inmigrante a seducirla. Espiritu Cadenas, quien era “una morena alta, fornida, de caderas anchas y brazo hombruno, pero no solo enflaquecida, sino chorreada, consumida por la escasez de recursos” (1974: 51), es perfilada también como un sujeto que debe su caída a sus desordenes sexuales: “De la constancia para *hacer la mañana*<sup>62</sup>, resultó que, tal cual vez, encontró Espiritu detrás del mostrador de la pulpería otra muchachilla.” (1975: 53) De este modo, el discurso naturalista que utiliza, Matto, en *Herencia* está enfocado, como se observa, en la señalización de los excesos sexuales de estos sujetos subalternos. Son estos desórdenes los que configuran tanto a Aquilino como a Espiritu como sujetos marginales que no pueden insertarse dentro de la imaginada nación moderna, que Matto perfila a través de la figura de los Marín.

Otro aspecto que se acentúa, a partir del empleo del estilo naturalista, es la crítica que realiza el sujeto narrativo de la falta de inclinación al trabajo de estos

---

<sup>61</sup>Es importante señalar que en el caso masculino si se permite que este haya tenido un pasado licencioso, siempre y cuando se regenere casándose con una mujer ángel del hogar.

<sup>62</sup> Este término popular hace referencia a la afición a la bebida que tenía Espiritu Cadenas.

sujetos marginados. En el caso de Aquilino Merlo, este espera la ocasión para poder atrapar a la rica heredera Camila Aguilera para dejar la pulpería y vivir a costas de la fortuna de sus suegros. Por ello, cuando lo logra lleva una vida de holgazanería, de la cual doña Nieves Aguilera se queja: “Así dicen, mi don Eufracio, pero encontrarse con todo un gandul. Se levanta a las quinientas, después de tomar el té encamado; su vida es el Casino, ¡ay! Quién lo creyera, cuando era dependiente.” (1975:237)

La morena Espíritu Cadenas, también, se configura como un sujeto que no tiene la virtud del trabajo y que sobrevive de los objetos que empeña:

Espíritu amanecía los martes como molida, con los ojos tristes y fríos, las fuerzas consumidas, endrogada en la pulpería, y con el ánimo resuelto, más bien a una nueva holganza que a la virtud del trabajo. Sin embargo, el amor de madre la impulsaba al bien, la obligaba a buscar el sustento y, cuando era de todo punto imposible la adquisición de medios, apelaba a la casa de préstamos, donde progresivamente iban diversos objetos que se quedaban por la décima parte del valor real, pues nunca hubo tradición de que Espíritu canjease una papeleta de empeño.” (1975: 54-55)

En el caso de Espíritu, su lado negativo se acentúa con su rol de madre, un aspecto que no hace distinción de clases sociales, el cual le incentiva a tomar la responsabilidad de velar por sus hijas. No obstante, en la descripción también se destaca los vicios que aceleran al final su caída: la bebida y sus desórdenes sexuales.

Para Matto, entonces, el aspecto fundamental que se debe rescatar del naturalismo es su concepción de la literatura como un espacio donde el autor puede experimentar con sus personajes y derivar de esta experimentación un diagnóstico que sirva como una lección para el lector. Así a través de la figura de

Camila Aguilera, ella estudia, analiza y comprueba como la herencia educacional es la que más prima en la caída de un sujeto. Puesto que si Camila, hubiera recibido una formación doméstica en la que hubiese recibido el ejemplo de una madre amorosa, abnegada, honesta y sencilla, ella podría haberse salvado de su caída.

Como hemos señalado este empleo de recursos naturalistas se conjuga con el uso de un discurso romántico, el cual Matto utiliza para construir las figuras representativas de su tan anhelada nación burguesa moderna. Así, la familia Marín y la familia Casa Alta son descritas a través de un lenguaje romántico que sirve para ensalzar sus virtudes. Con respecto al jefe de familia de los Marín, don Fernando, se afirma lo siguiente:

Don Fernando era de uno de aquellos hombres nacidos para mandar y para que las mujeres le adorasen con el frenesí de los sentidos. Su alta estatura daba al frac toda la corrección de la elegancia, sus grandes ojos, de mirada firme y chispeante denunciaban al hombre que en juventud turbulenta jugó con el corazón de las mujeres, tal vez menos de lo que gozó de ellas, **estudiando todos los repliegues de la pasión pero recogiendo, en la hora precisa, ese caudal de dolores para convertirlo en la miel sabrosísima ofrecida a lamujer que eligió por esposa.** (1975: 58. El subrayado es nuestro.)

Observamos que pese a que en este fragmento, implícitamente, se está haciendo referencia al pasado amoroso turbulento que tuvo el señor Marín, este es descrito como una forma de experiencia racional, mas no instintiva, que le ha servido para formar la familia modélica que encarna junto con Lucia y Margarita Marín. De esta forma, pese que al igual que Aquilino Merlo, Fernando Marín posee una figura física agradable, es descrito como un hombre racional, que a diferencia del inmigrante, estudia *los repliegues de la pasión* humana sin dejarse llevar por esta.

Asimismo, por otra parte, se puede distinguir que si el encuentro pasional-sexual de Camila y Aquilino es descrito a través de un lenguaje naturalista-científico, el de Margarita y Manuel es representado con un estilo romántico: “La pasión creció gradualmente y acababa de llegar al estado en que los sentidos no conocen sobre la tierra más que una mujer digna de su amor, y todo lo que una inteligencia clara, todo lo que un alma delicada puede gozar al contacto del espíritu y de la materia, iba a gozar él en brazos de la mujer ideal. (1975: 246) Según Ana Peluffo: “While romanticism purifies and ennobles subjectivity through its emphasis on the culture of the heart (sentimentality, tears, the soul), naturalism contaminates it by drawing attention to the sensual, the physical and the biological.” (2011:120) La palabra clave que nos permite analizar esta diferencia discursiva en ambos encuentros pasionales-sexuales es la *contaminación*. La pasión que siente Aquilino Merlo por Camila Aguilera se constituye como un elemento contaminante que convierte a la joven en un ángel caído. En cambio, la pasión ennoblecida de Ernesto Casa-Alta por Margarita, acentúa más sus rasgos pudorosos y modestos, lo cual definirá que ella se convierta en el símbolo de la mujer ideal, que como veremos más adelante, Matto buscaba para la formación de su clase burguesa ideal. Como afirma Benito Varela Jácome: “El amor de la pareja Ernesto- Margarita se rige por las normas y las relaciones permitidas del campo de la cultura; es un idilio de situaciones convencionales; el tópico “encuentro entre dos almas gemelas”, con final feliz; configura un discurso paranacrónico, dominado por la afectación, por la impresionabilidad, vinculado al lirismo sentimental de herencia romántica. Esta replica sentimental tiene su réplica en el proceso paralelo de la aventura pasional de Camila y Aquilino, inscrito en el campo de la naturaleza.” (2008: 119)

De este modo, se puede observar que en *Herencia* Matto de Turner compatibiliza en un mismo espacio de creación la representación naturalista de los vicios sociales, de las clases populares y de la clase alta en decadencia, con la configuración de una familia que se establece sobre las bases de una ideología doméstica republicana. Dentro de esta conjunción de discursos, existe un tema fundamental alrededor del cual giran tanto el romanticismo como el realismo: la moral, la cual en este contexto cobra un doble significado. Para el discurso naturalista, este es un aspecto útil para el progreso del hombre; para el romanticismo-*belletrismo*, la moral involucra salvaguardar las buenas costumbres. Creemos que en *Herencia*, Clorinda Matto se desplaza por ambos espacios de significación. En primer lugar, la moral naturalista le sirvió para justificar que la representación develada que hacía de los males sociales no encarnaba un fin inmoral, sino que este acto mimético de la realidad de las clases en decadencia de la Lima finisecular correspondía a una necesidad imperante y útil que tenía como único fin contribuir al progreso de la nación. En segundo lugar, observamos que la escritora asume, también, la moral romántica, puesto que el objetivo final de la tesis de esta novela es ejemplificar como la madre republicana puede salvaguardar las buenas costumbres de los futuros ciudadanos peruanos a través de su alejamiento de los sujetos contaminantes perfilados a través del lenguaje naturalista. Apartarse del mundo subalterno y evitar los excesos que el proceso de modernidad trae consigo constituirán, para Matto el punto de partida para la reconstrucción nacional.

## 1.2 Entre la tradición y la modernidad

La escena inicial de *Herencia* muestra un espacio abierto donde hace su aparición la clase obrera, lo cual es un indicador del deseo de resaltar que la nación peruana ya se está insertando en la dinámica capitalista emulando a los países modernos de Europa y América del Norte: “Los obreros comenzaban a sacudir las chaquetas de *Vitarte* para cambiar la mugrienta blusa blanca y el calzón manchadizo y remendado y recontaban los billetes del jornal para dejarlos en la pulpería cuyas puertas se iban llenando de parroquianos” (1974: 29). No obstante, esta clase social, no volverá a aparecer nuevamente a lo largo de toda la novela, lo cual muestra que Matto no contemplaba dentro de su nación moderna ideal a esta clase social. Por otra parte, este espacio inaugural nos muestra que los diferentes tipos sociales que constituyen la sociedad limeña comparten, aunque en diferentes espacios, una misma afición: la bebida.

(...) los habitantes que han permanecido en casa durante el día, cubiertos con ropa blanca y ligera, se lanzan a la calle en pos de emociones fuertes o a reforzar el hormigueo humano, ya sea del comercio, ya de **las tabernas aristocráticas frecuentadas por los caballeros que saborean los cocktails y los bitters a expensas del cachito, sacudido con igual fe y entusiasmo en lo figones democráticos por el jornalero, el hombre mugriento, el mulato de pelo pasa y ojos blancos que derrocha el cobre del salario en la copa de a dos centavos.** (1974: 30-31. El subrayado es nuestro.)

La calle, en la descripción anterior, está configurada como el espacio de placer sensorial por excelencia, ya que ahí los habitantes limeños eran capaces de experimentar diversas emociones fuertes que en su hogar, considerado como un espacio tranquilo y sosegado, no podían encontrar. Ejemplo de esto es el placer de la mirada que se desarrolla a través de la observación de las tiendas



comerciales y de las mujeres; así como también el placer del gusto a través del licor. Este placer producido por la calle es democrático, puesto que tanto el sujeto pobre como el rico experimentarán el mismo placer producido por el hormiguo callejero. No obstante, se observa en este pasaje que el narrador coloca a cada sujeto en su lugar correspondiente, ya que los ricos se sitúan en las tabernas aristocráticas y los jornaleros en los figones democráticos, esto debido a que aún “nos encontramos ante una sociedad en la cual, pese a la proximidad entre los vecinos, nadie se equivocaba del lugar que ocupaba en la jerarquía social” (Muñoz, 2001: 42).

Uno de los aspectos placenteros que ofrece el “hormiguo humano” del espacio público es la mirada. Sobre este último aspecto Walter Benjamin indica que la mirada es un aspecto que nace en el espacio moderno: “Las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades... se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre la del oído. Las causas principales son los medios públicos de transporte. Antes del desarrollo de los autobuses, de los trenes, de los tranvías en el siglo diecinueve, las gentes no se encontraron en la circunstancia de tener que mirarse mutuamente largos minutos, horas incluso, sin dirigirse la palabra unos a otros.” (1990:50) Siguiendo a Benjamin, podemos afirmar que Matto subraya, en esta escena, que Lima como ciudad moderna abre a los sujetos, que antes habían vivido recogidos en sus casa, la opción de *desparramarse* por las calles para ser parte de esta actividad moderna de ver y ser vistos. De aquí que se destaque en este cuadro inaugural la presencia del personaje arquetípico de la modernidad: el *flâneur*, quien, como lo define Marshall Berman, es un “peatón lanzado a la vorágine del tráfico de una ciudad moderna”; es decir, es el caminante que sale sin rumbo fijo y que solo

quiere gozar con el espectáculo de esta nueva etapa. (2006:159) No obstante, el peatón representado en esta escena inicial de *Herencia* se distingue del flâneur europeo porque es un caminante que si sale con un propósito fijo: observar mujeres y objetos mercantiles. Este flâneur criollo voyeur, que goza con la mirada, está representado en la novela por dos jóvenes que centran su mirada en dos personajes femeninos:

Dos jóvenes que salían de este *bebedero* o *chuping-house* enjugándose los labios con relucientes pañuelos de seda, **se fijaron atentamente** en las personas que pasaban en el tranvía, siguiendo instintivamente, la misma dirección del coche que se detuvo en la esquina de la cigarrería de Cohen, y bajaron dos mujeres que arreglando esmeradamente las faldas ajadas por el apiñamiento de gente, siguieron hacia Mercaderes, con rumbo a los Portales, recorriendo el centro activo del comercio donde la elegancia femenina compra sus telas de lujo. (1974: 33. El subrayado es nuestro.)

Refiriéndose al placer de mirar, Laura Mulvey hace alusión al término escotofilia que según Sigmund Freud es la actividad de tomar a otras personas como objetos, sometiéndolas a una mirada controladora y curiosa. Es decir, encarna el deseo de ver y saber sobre lo privado y lo prohibido (1975:2). En esta escena, la mirada que dirigen, *instintivamente*, los dos jóvenes a las mujeres que descienden del coche, nos muestra como esta se articula como un canal de poder masculino, una herramienta de posesión a la distancia que busca develar los secretos más íntimos de las mujeres en este caso su status social:

Enrique de la Guardia y Carlos de Pimentel, que desde antes examinaron a los pasajeros del tranvía y distinguieron a las damas, que bajaron, diéronse un codazo, señal si no convenida por los menos conocida entre **los catadores de buenas láminas para casos análogos en que se trataba nada menos que de descubrir la procedencia de bellezas nuevas en el mercado del amor**. Sin otro preámbulo, se lanzaron en

seguimiento de las desconocidas cuyo tipo interesó vivamente el nervio de la conquista desde temprano desarrollado en ellos. (1974: 34-35. El subrayado es nuestro.)

La mirada, en el fragmento anterior, no solo busca saber cuál es el status de las mujeres en cuestión, sino que además las cosifica y las *objetiviza*. En este sentido, podemos afirmar que, en este pasaje, el sujeto enunciador asume una posición masculina, puesto que al indicarse que estos dos *flâneurs* son “catadores de buenasláminas” que trataban de “descubrir la procedencia de bellezas nuevas en el mercado del amor” se está configurando a la mujer como un mero elemento que es mirado al igual que un objeto en una tienda. Es decir, el *flâneur* criollo convierte a la mujer peatona en objeto de consumo sexual. Como afirma Mulvey con referencia al cine, pero que podemos emplear en este caso: “La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico.” (1975: 4) Y es así como se configura a la mujer en *Herencia* como un cuerpo que es objeto de la mirada del hombre; y que el narrador a su vez, se detiene a observar detenidamente, acción que no realiza a profundidad con el cuerpo masculino de los *flâneurs*:

Vestía la menor, princesa gris perla con botones de concha madre, sombrero negro con pluma y cintas de gros lila, ceñido el talle no con la rigurosa estrechez del corsé que forma cintura de avispa, sino con la esbelta sujeción que determina las curvas suavizando las líneas y presentando las formas aristocráticas de la mujer nacida para ser codiciada por el hombre que, en el juego de las pasiones, ha alcanzado a distinguir la línea separatista entre la hembra destinada a funciones fisiológicas y la mujer que ha de ser la copartícipe de las fruiciones del alma. (1974: 33)

En este fragmento podemos percibir que la mirada del sujeto enunciador, sufre un traspiés, ya que se muestra normativa y puritana al invisibilizar el cuerpo femenino, lo cual no corresponde totalmente a una mirada de un narrador naturalista-realista. Esto se debe al desplazamiento del lugar del narrador, que en un momento ocupaba una posición masculina que cosificaba a la mujer y ahora, en cambio, se deja llevar por su lugar femenino, a través del cual rescata los valores de la castidad y pureza del cuerpo femenino. Además, como mencionamos en el apartado anterior, Matto utiliza un lenguaje velado y puritano cuando describe a las mujeres que son representativas para su ideal de nación moderna peruana. De este modo, *thegaze*, que es propiamente masculina según Lacan, predomina en el sujeto enunciador de *Herencia*, puesto que este objetiviza al gran otro, mujer, mirándola desde una perspectiva dominante, ya que distingue radicalmente a la mujer que solo es utilizada para fines sexuales de la mujer símbolo de la maternidad.

Por otra parte, la mirada que dirigen los dos jóvenes caminantes a las dos mujeres que bajan del tranvía nos lleva a abordar un segundo aspecto de esta experiencia moderna: la mujer como espectáculo público. Como afirmamos en un inicio la nueva época moderna trae consigo cambios y reformas; por eso, con respecto al ámbito femenino las transformaciones ocasionadas por esta nueva experiencia que se vivía se vieron reflejados en el cambio de la vestimenta femenina colonial. Francesca Denegri señala que el cambio del tradicional manto y la saya obedeció a “procesos en la evolución de la sociedad peruana vinculados con cambios de sensibilidad y de tabúes sociales frente al cuerpo y la sexualidad que forman parte de las nuevas estructuras de vida cotidiana exigidas por la modernidad.” (2004:421) Este proceso está asociado con el nacimiento de

la burguesía que, como afirman Stallybrass y White, produce nuevas formas de regulación y de prohibición que rigen los cuerpos. (1986:126). Por ello, todo lo concerniente a lo corporal, lo fisiológico, y por ende, lo sexual es atribuido como parte esencial de los que conforman *the city's slum* o el bajo pueblo. Debido a que la saya y el manto representaban una actitud ambivalente, puesto que por un lado era recatado, ya que no mostraba el rostro de la mujer, pero por el otro era considerado impúdico porque incitaba a “adivinar las curvas de la usuaria” (Denegri, 2004:424) no fue aceptado como una prenda que iba de acorde con la nueva imagen burguesa de la mujer peruana. Por ello, en *Herencia* la vestimenta colonial es asociada con Espíritu Cadenas, quien siempre aparece embozada en un manto; mientras que las mujeres burguesas como Lucía y Margarita Marín visten a la última moda europea. No obstante, la característica más relevante en la relación que tenía esta vestimenta particular de la limeña colonial con su presencia en el ámbito público era que mantenía el anonimato de la mujer que transitaba por las calles; es decir, la invisibilizaba y le permitía circular libremente; en cambio, la nueva moda europea, con el miriñaque y la gorra, rompe con esa tradición, ya que muestra a la mujer y la convierte en un espectáculo público, puesto que ella a través de un traje que debe y desea exhibir se convierte en objeto de la mirada de poder masculino, lo que contrasta con el atuendo tradicional de la tapada, mediante el cual la mujer podía huir del *voyeur*.

En efecto, si bien el *flâneur*, representado por los dos personajes masculinos, es anónimo dentro de la multitud que los protege; la *flâneuse*, la mujer que sale a pasear, no siente que la multitud la protege, sino que todos la observan, violan su intimidad y, por ende, se siente vulnerada y subalternizada. Sin embargo, hay un aspecto que se rescata de este nuevo tipo de vestir y que coadyuva a la

construcción de la imagen femenina burguesa: contrarresta el modelo provocador de la saya y el manto por una vestimenta más recatada y pudorosa, ya que como afirma Matto en la cita anterior “suaviza” las líneas del cuerpo femenino. Sin embargo, queda claro en *Herencia* que esta nueva forma de vestir trae consigo una nueva práctica: el placer por la moda, el cual incita a la mujer a caer en la vanidad y la ostentación: “En suma aquel almacén era, desde la puerta, una serie de sorpresas que **narcotizaba a las mujeres, las engañaba como a tiernas criaturas, y haciéndolas perder todo juicio, las obligaba a dejar el presupuesto de la casa resignándose con verdadero heroísmo al ayuno del estómago.**” (1974: 38. El subrayado es nuestro.) Esta nueva actividad moderna: el consumismo, es principalmente dañina para la mujer, de aquí que el espacio público sea un peligro para el sexo femenino, puesto que fomenta el desarrollo de valores como la ostentación y la concupiscencia y la conversión de esta en mercancía, ya que, como afirma Marcel Velázquez, en *Herencia*: “las mujeres adquieren productos para incrementar sus posibilidades de ser ‘compradas’ por el sujeto masculino” (2013: 234) Los valores, arriba expuestos, se oponen radicalmente a la ideología andina de la sencillez, el trabajo y la austeridad de Matto, los cuales eran considerados la cuna del verdadero progreso social. Se observa, entonces, que en *Herencia*, existe un doble discurso debido a su posición intersticial. Si bien se elogia el progreso material que Lima, la capital del Perú, estaba viviendo a través de la representación del tranvía, las tiendas comerciales cosmopolitas, el espacio abierto en donde todos se miran, y en donde los hombres hacen contacto con las mujeres a través de la mirada y el piropo, observamos, en un discurso subyacente, que la escritora no tiene una percepción totalmente afirmativa de este cambio en la imagen y las costumbres

de los ciudadanos limeños, debido a que este nuevo estado de progreso atenta contra los valores tradicionales de la sencillez, la humildad y la rectitud. Esto queda ejemplificado en el siguiente pasaje, en el cual una señora que pide ayuda a Lucía Marín expresa lo siguiente:

Ya todo **ha degenerado en las modernas sociedades**. La caridad oculta, silenciosa, ignorada, que enseñó el Salvador, ha desaparecido en los centros donde la mujer rinde culto al fanatismo del clero; donde la forma externa es todo y el fondo nada. Aquí se llama hacer caridad levantar suscripciones en las puertas de los templos, dar beneficios en teatro; todo pura fantasía. Y aquella que cree que su nombre no saldrá en los periódicos, no dará ni un centavo. (1974: 124. El subrayado es nuestro.)

Es por todo esto que pese a la importancia que Matto asigna a esta era moderna, en *Herencia* se vislumbra una suspicacia frente a los significados materiales que trae consigo la modernidad como son la ostentación, la vanidad y la falta de honestidad, los cuales no solo han alcanzado las prácticas cotidianas de la vida sino también las espirituales, como los actos religiosos y que han tenido un fuerte impacto en el sujeto femenino, el cual se va a perfilar para Matto, como la figura representativa emergente de esta modernidad anhelada y rechazada a la vez.

## 2. La construcción de la imagen femenina

Hemos observado que en la polémica naturalista-*belletristase* expresa una preocupación constante por la mujer lectora, ya que esta estaba recurrentemente expuesta a lecturas que podían atentar contra los valores éticos y morales desde los cuales había sido tramitado su sexo, como el pudor y su sujeción al poder masculino. Dentro de la estructura social de fines de siglo en el Perú, la mujer era configurada a través de la imagen del ángel del hogar. Según Francesca Denegri: “El ángel del hogar victoriano debía ser abnegado, discreto y recatado, pero

también ligero, adornado y lisonjero, atributos todos ellos que eran considerados entonces específicamente femeninos.” (2004: 10) Por ello, como afirman Sandra Gilbert y Susan Gubar la mujer ángel “debía convertirse en el refugio sagrado para su esposo de la sangre y el sudor que inevitablemente acompañan ‘una vida de acción significativa.’” (1998: 39) De este modo, al ser la mujer decimonónica el soporte y el *refugio sagrado* del hombre en su accionar diario, debía mantenerse alejada de elementos que pudieran *contaminar* su pureza y castidad. Sobre este punto en especial, se creía que la influencia de las novelas naturalistas era nociva para este género, puesto que este discurso literario estaba imperativamente dirigido a un público masculino, debido a su temática ligada a la representación de las bajas pasiones humanas. La misma Clorinda Matto, quien no podía estar ajena a esta polémica, ratifica este pensamiento indicando lo siguiente:

Medito sobre la influencia que la lectura ejerce en los pueblos, **marcando sus hábitos, refinando el gusto, conservando la solidez del hogar.** Las **responsabilidades educativas** del escritor, en este concepto, se multiplican y se agrandan. Comparemos la actualidad de las dos naciones que el Canal de la Mancha separa. ¿En dónde está esa Francia grandiosa de Chateaubriand y de Lamartine, en dónde ese pueblo que se conmovía en *Nuestra dama* con la voz vibrante de Bossuet que le hablaba de fe, esperanza y deber ciudadano, derramando por **doquiera haces de luz evangélica, alentadora del pobre, represora del rico, guía de la mujer?** Inglaterra cerró sus puertos para la entrada de la obra de Emilio Zola, con la misma previsión con que el padre vela por la clase de lecturas de su hija (...) <sup>63</sup> (El subrayado es nuestro)

Se puede observar, que Matto recalca la importancia del proceso de lectura en la educación femenina, puesto que este se erige como una *guía evangélica* de los hábitos y gustos que se deben formar en una mujer. Por ello, refuerza la idea, expandida en la época, de que las novelas naturalistas contaminan al lector

<sup>63</sup>Citado en Berg, Mary “*Viaje de Recreo* (1909) de Clorinda Matto de Turner: Reevaluación crítica de la relevancia de la cultura europea para América.”



femenino con su contenido fuertemente erótico y descarnado. De esta manera, al afirmar lo anterior, la escritora cuzqueña *repitelo* establecido por el orden hegemónico con respecto a la configuración de la mujer: un sujeto subalterno que necesita la protección de una autoridad patriarcal, en este caso el escritor, que pueda vigilar y guiar sus lecturas. No obstante, hemos visto en el prólogo de *Herencia*, que Matto era consciente de que el lector moderno no leía si le daban el “romance hecho con dulces suspiros de brisa y blancos rayos de luna” (1974: 24), sino que para ser más comercial, la obra literaria debía emplear un estilomás realista y descarnado. En este sentido, para que una obra no solo tuviera repercusión en el ámbito privado, tenía que adecuarse a la moda literaria de la época que en ese momento lo constituía el naturalismo-realismo.

Utilizando, entonces como hemos visto, un discurso naturalista que conjugó con el romántico, en *Herencia* Matto despliega una gama de tipos femeninos muy diferentes entre sí; por ello, dentro de una misma historia se puede vislumbrar a tipos como Nieves Aguilera, una mujer que asume un rol masculino; Camila, su hija, la inocente ángel caído; Margarita, Lucía Marín y la señora Casa Alta, prototipos del ángel del hogar; Espíritu Cadenas, la prostituta afroperuana y Adelina, la sublime costurera romántica. Estos personajes femeniles son contruidos teniendo como eje transversal el ámbito sexual, puesto que a partir de este se pueden reunir en dos grandes grupos: las que se relacionan consu sexualidad, como es el caso de Nieves Aguilera, Espíritu Cadenas y Camila Aguilera, quienes son configuradas a partir de una ideología más descarnadaa través de la cual sus identidades pierden su castidad y por lo cual, como hemos visto, son representadas a través de un lenguaje naturalista; y el otro grupo, el de las que no se relacionan con su sexualidad, el cual está comprendido por

Margarita y Lucia Marín, la señora Casa Alta y Adelina, las cuales son alineadas a partir de una ideología sexual burguesa victoriana que hace gala de su carácter asexual.

En este punto cabe señalar que otro aspecto que está vinculado con estos dos grupos femeninos es su relación con el dinero. Las mujeres asexualadas no presentan una relación directa con el dinero; es decir, no se perfilan como sujetos que buscan ostentar este objeto. Más bien ellas representan la austeridad y la prudencia que se debe tener para manejar este recurso. Esta representación la podemos ver ejemplificada en la madre de Ernesto Casa Alta, quien cuando se entera de que su hijo ha ganado la lotería piensa lo siguiente: “¡Es preciso asegurar ese capitalito; la suerte no entra todos los días por la puerta de la calle! ¡Mi hijo! ¡Mi hijo! Lo veré de abogado, con su limpia y bruñida plancha en la reja – pensaba la madre mascullando entre dientes una que otra frase escapada de la mente a los labios.” (1974: 168)

Por otro lado, las mujeres como Espíritu Cadenas y Nieves Aguileras ven al dinero como su objeto de deseo. Esto se vislumbra mejor en el caso particular de la segunda. Para la señora Aguilera, el dinero representa el falo simbólico, en otras palabras, el poder. Por esta razón, ella persigue este objeto porque constituye el medio de apropiarse de la autoridad masculina y situarse en una posición fálica. Así, lo demuestra cuando se entera de que su hija está en amores con el inmigrante italiano Aquilino Merlo, dependiente de una pulpería: “Si tal ha sucedido, Pepe **mi plata** lo remediará todo, ¿oyes, Pepe? ¿O acaso dudas, como niño inexperto, de que la plata todo lo tapa, lo disculpa, lo abrillanta, lo rectifica, lo ennoblece? ¡Pepe!... pareces hoy más idiota que otras veces; mira hombre, **sólo las pobres son unas perdidas...**” (1974: 193-194. El subrayado es nuestro.)

El dinero, en la cita anterior, representa el poder simbólico que otorga status social a Nieves Aguilera. Por ello, cuando afirma “mi plata lo remediará” intenta decir “el poder que me otorga este objeto lo remediará”; ya que con la ayuda de este instrumento poderoso ella puede crear escenarios alternos a lo real de su condición social y moral, como cuando, por ejemplo, intenta mostrar, a través de la fiesta lujosa realizada por el cumpleaños de su hija, que su familia representa un hogar constituido sobre la base de una buena situación económica, cuando en realidad son una familia rentista en decadencia.

Así como Matto representa a Nieves Aguilera como una figura femenina que personifica los elementos que impiden la formación total de una sociedad burguesa (la ostentación, el derroche, la ociosidad y la hipocresía) también representa su par antagónico: las ángeles del hogar Lucía y Margarita Marín. Esta contraposición de tipos femeninos en *Herencia* busca acentuar la necesidad de la formación de una mujer ideal que sea el símbolo y participe del proceso de modernidad que se estaba gestando en esta etapa. Ante este deseo nos preguntamos ¿qué atributos posee la mujer ideal imaginada por Matto? ¿Esta concuerda con sus ideas sobre la mujer obrera del pensamiento, la cual, utilizando las palabras de la misma escritora, era definida como una mujer “productora” e “ilustrada” que no solo “da hijos a la patria, sino prosperidad y gloria”<sup>64</sup> a través de su trabajo intelectual? Podemos afirmar que la mujer imaginada por Clorinda Matto es una mujer sencilla, honesta, complaciente, que se compromete con las causas válidas de la sociedad a través de la caridad y, además, es ilustrada porque recibe la formación *necesaria* para llevar de forma pertinente las riendas de su hogar, en resumen, es un ángel del hogar y no una

---

<sup>64</sup>Clorinda Matto de Turner. “Las obreras del Pensamiento en la América del Sud” En *Boreales, miniaturas* y Porcelana. Pág. 250

mujer intelectual, obrera del pensamiento que ella representaba. Pero ¿Por qué Matto no representa a la mujer intelectual? ¿Por qué representa a la única mujer independiente, Adelina, como una mujer sin porvenir? ¿a qué se debe este vacío? Intentaremos responder a estas preguntas en el siguiente apartado.

## 2.1 Los vacíos de la mujer mattiana: el fantasma del ángel del hogar

En el periodo romántico la imagen de la mujer intelectual fue relacionada con el ámbito emocional-sentimental y privado; por ello, el sexo femenino no debía desligarse del ámbito familiar ni de temas que no abordaran lo estrictamente emocional. Claro ejemplo de este pensamiento quedó registrado en el discurso que leyó en el *Club Literario* Carolina de Freire titulado “Flora Tristán: apuntes sobre su vida y su obra”<sup>65</sup>. En este realiza una crítica a la escritora francesa debido a sus ideas anti-patriarcales que buscaban la emancipación total de la mujer. Para comenzar su discurso, Freyre realiza una distinción entre el genio del hombre y el de la mujer. Para ella el genio masculino “reside en el cerebro”; por ello, es racional y ha sido el generador de “portentosos descubrimientos que han asombrado a la humanidad”; en cambio, el de la mujer solo se remite a perfeccionar lo creado por el hombre con la finalidad de amenizar, ya que no está dentro del ámbito racional, sino en el de los sentimientos. Por ello, afirmará que Flora Tristán “es una musa que encanta, no una inteligencia que crea.” (*El Correo del Perú*, N° XXX: 242) Esta contraposición entre razón y sentimiento, representados en el texto metonímicamente por el cerebro y el corazón, muestra como el discurso de Freyre se encuentra

---

<sup>65</sup>Este breve ensayo fue leído por su autora en el *Club Literario de Lima*, el 14 de julio de 1875 y después publicado en *El Correo del Perú*, número XXX, el 25 de julio de ese mismo año.

enmarcado en el discurso patriarcal de la época que construía al género masculino y femenino como dos polaridades marcadamente antagónicas. Siguiendo con la crítica, Carolina Freyre indica que el origen de la posición transgresora de Tristán se debe a la funesta experiencia marital que tuvo con su esposo, André Chazal, circunstancia que desencadenó su oposición al matrimonio:

Por estas razones esta alma privilegiada [sic], esa inteligencia creada para abarcar lo grande, para pintar lo bueno, había sido encaminada por el destino hácia [sic] una senda extraviada –era refractaria á los lazos de familia, por consiguiente tenía que vivir en lucha perpetua con una sociedad que proclamaba, entonces como ahora, la unión como la enseña de la paz; la solidaridad del cuerpo social, como el único elemento de la moral universal. (*El Correo del Perú*, N° XXX: 242)

Se distingue en la cita, que Freyre enuncia su discurso desde una posición de autoridad matriarcal, la cual le otorga la facultad de realizar una crítica hacia este ángel caído y extraviado que por más virtuoso que sea intelectualmente no es un ser completo, debido a que no ha tenido la protección de una familia ni de la de un buen hombre, por lo cual se ha encaminado por la senda extraviada que constituye el feminismo. Debido a esta experiencia “lamentable” que le tocó vivir a Flora Tristán, Freyre pide piedad para este sujeto desvalido a través del uso de una retórica sentimental<sup>66</sup>:

**Pobre mujer!** Contrariada en sus afecciones, sin lugar de familia que le hicieran amar la vida, maldiciendo sin cesar su borrascoso pasado, se despoja á cada paso de su brillante corona, baja del pedestal señalado á una inteligencia superior, y en medio de su extravío doloroso pretende imposibles, imposibles que no hacen más que ahondar la herida incurable de su corazón. (...) ¡Piedad para

---

<sup>66</sup>Como afirma Philip Fisher “el texto sentimental se construye siempre alrededor del sufrimiento de grupos subalternos a los que se les da por primera vez el privilegio de tener sentimientos y de merecer la compasión del lector imaginado.” Citado en Peluffo, Ana. *Lágrimas andinas: Sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*. Pág. 67. En el caso del discurso de Freyre se vislumbra que este se construye a través de esta retórica con el fin de transmitir un sentimiento de compasión por este sujeto subalterno caído en desgracia por su mala fortuna.

esto ángeles caídos con quienes el destino ha sido tan cruel! (*El Correo del Perú*, N° XXX: 244. El subrayado es nuestro.)

Según Freyre, si Tristán hubiera desarrollado su intelectualidad dentro de un núcleo familiar habría podido forjar completamente una “inteligencia superior”. Es por eso que buscando sensibilizar al lector, pide piedad para ella, ya que la escritora francesa no ha construido conscientemente una posición transgresora, sino esta ha sido constituida a partir de su lugar de víctima. Cabe resaltar que la autoridad con la que Freyre se dirige en este discurso radica en el hecho de que ella si representa un modelo de mujer intelectual que ha formado y rige una familia. Por eso, aunque no niega un reconocimiento, puramente intelectual, de la inteligencia de Tristán, reafirma que esta se ha visto debilitada porque no ha tenido un lugar en la red familiar.

Por otro parte, con respecto al ámbito literario, Carolina Freyre critica el acervado lado negativo que representa Flora Tristán de algunas costumbres peruanas en *Peregrinaciones de una Paria*, como, por ejemplo, cuando describe las celebraciones de Semana Santa: “Si el fanatismo de esa época está representado en estas palabras (...) por Flora Tristán, está más que **recargado de sombras**, son los rasgos tratados por una imaginación hábil que no se desvía de las reglas, pero que fría ante la realidad que trata de bosquejar, no le encuentra **el lado bello porque no lo comprende...**” (*El Correo del Perú*, N° XXX: 243. El subrayado es nuestro.) Esta crítica nos recuerda, una vez más, a la realizada por los *belletristas*, la cual se centraba en el reproche que se les hacía a los naturalistas por no representar el lado bueno y bello de las cosas. Asimismo, al indicar que Flora Tristán no comprende el lado bello de la realidad, Freyre está, sutilmente, indicando que la escritora francesa ha perdido o no tiene

una sensibilidad femenina, lo cual junto con su orfandad familiar, resta importancia a su genialidad literaria.

En la misma línea discursiva de Carolina Freyre, a través de la cual se critica la posición transgresora de la mujer intelectual, se encuentra la crítica que realizó Juana Manuela Gorriti a las novelas de Mercedes Cabello de Carbonera. En una carta fechada el 4 de febrero de 1889 y dirigida a Ricardo Palma, Gorriti se queja de la representación develada de los males que realiza Mercedes Cabello en *BlancaSol*:

Tengo en mi poder desde hace algunas horas la novela de Mercedes Cabello: *BlancaSol*. Aquí entre nos, comienza con una inconveniencia sobre la educación que Lima da a la mujer **¡Que falta de tino!** Todavía no he acabado de leer el primer capítulo, veremos. Yo no me canso de predicarles que el **mal no debe pintarse con lodo sino con nieblas**. El lodo hiede, ofende, tanto al que lo maneja, como a quien lo percibe. Además, se crea enemigos: si incómodos para un hombre, mortales para una mujer. (2004: 56. El subrayado es nuestro.)

Lo que Gorriti reclama, en primer lugar, a Cabello es su falta de prudencia para realizar las críticas a la educación femenina, la cual era organizada y dirigida por la Iglesia católica; además, al indicar “que el mal no debe pintarse con lodo sino con nieblas” está claramente realizando una crítica a “su extravío por las sendas del naturalismo” (2004:65) Como afirma Ana Peluffo: “Tanto en *Blanca Sol* como en *Las consecuencias* se traducen al contexto peruano finisecular los tópicos más candentes y polémicos del naturalismo europeo. Prostitución, adulterio, alcoholismo, degeneración social, todos estos *topoi* que producen un efecto “shock” en las novelas de Zola y de Cambaceres aparecen en *Blanca Sol* sin ser encubiertos o endulzados suficientemente como quería Gorriti, por medio de una retórica sentimental.”(41) Este posicionamiento en el lugar científico-social de un escritor naturalista que devela sin tapujos los vicios sociales, es lo que Gorriti

más reprocha a Mercedes Cabello, ya que ella no ve con agrado la *masculinización* de la figura de la escritora a través de su papel de científica social.

Podemos continuar ejemplificando esta red femenina de críticas sobre la trasgresión de la mujer escritora con un último ejemplo importante para nuestro estudio de la última novela de Matto: la crítica que Mercedes Cabello de Carbonera realiza a propósito de la publicación de *Herencia*. En una carta dirigida al, ya nombrado crítico chileno, Pedro Pablo de Figueroa, la escritora moqueguana se expresa con los siguientes términos de la última novela de Matto:

Opino lo mismo que Ud. acerca de *Herencia*; más aún, creo que más que este nombre debiera llevar el de Lujuria; y la lujuria en el arte, debe de estar muy bien aderezada con salzas [sic] picantes y fraganciosas para quitarle lo que naturalmente tiene de odioso y repugnante. ¿Ha leído U. lo que dice en las págs. 134-135 y 136? **¿Cree U. que una mujer tiene derecho a dejar de ser mujer, aunque escriba novelas naturalistas?...** Siempre que se ha ofrecido hablar de Zola, ya sea por escrito o por palabra, lo he atacado abierta y francamente, sin importarme el que sea el coloso de la novela naturalista. No puedo pues aprobar en una mujer, lo que repruebo en un hombre.<sup>67</sup> (El subrayado es nuestro.)

La escena a la que hace referencia Cabello, en el fragmento anterior, posiblemente sea en la que Matto describe la fiesta que se realiza por la celebración del cumpleaños del maestro Pantoja.<sup>68</sup> En esta escena se representa, a través de sujetos marginales que emplean un lenguaje naturalista,

<sup>67</sup> Citado en Peluffo, Ana. "The scandal of naturalism in nineteenth century"

<sup>68</sup> Decimos posiblemente porque las páginas consignadas por Cabello (134-136) muestran, en la edición original, un pasaje, en el cual los esposos Marín conversan sobre el futuro casamiento de Margarita con Ernesto Casa-Alta. Creemos que Mercedes Cabello hacía referencia a las páginas 124, 125 y 126, en las cuales se describe, con un lenguaje *colorido* para la época, la fiesta que se realizó en el callejón donde vivía Espíritu Cadenas.



popular y procaz, los excesos de esta clase social asociados, principalmente, a su sexualidad desbordante.

Pantoja, arremolinándose a los pies de la morena, decía quedo:

- ¡Anda que la pillé! ¡y qué rico *questará* el picante del medio de la calle!

- *Palquelo* halle, ¡miren que liso! –respondía ella, levantando la falda con intención, con la zurda, mientras que con la derecha agitaba el pañuelito carmesí, fustigando al perseguidor. (1974: 109)

En este breve diálogo entre el maestro Pantoja y la prostituta Espiritu Cadenas se puede observar varias expresiones con connotaciones sexuales como, por ejemplo, la referencia al “picante del medio de la calle” el cual hace una clara alusión a los genitales de la morena, afirmación que queda validada cuando ella “levanta la falda con intención”. Asimismo, en esta escena están presentes otras expresiones alusivas a la sexualidad como es el caso de “Anda, *peringa* que te cabalga”, colocada en boca de un moreno y la cual es una referencia explícita a la relación sexual. Aparte de estas expresiones, también se representa el baile de la zamacueca o *zamba la cueca* que como se sabe era un baile considerado inmoral por la sexualidad desbordante que emanaba.<sup>69</sup> Esta escena en donde prima el derroche del dinero y la sexualidad implícita –“yo te pongo el **gusto** esta noche ladrona; pero tu jalas *dos soles* para las animas”– y en donde los cuerpos se comercializan, obviamente, causó la indignación de Mercedes Cabello por su aproximación al naturalismo, puesto que aquí claramente se ve como el sujeto narrativo se apropia de la posición de un escritor naturalista que se infiltra en los bajos mundos para observar, analizar y experimentar los vicios sociales y

---

<sup>69</sup>En *Frutos de la Educación* de Felipe Pardo y Aliaga se representa a la zamacueca como un baile inmoral y lascivo. Como afirma Alicia del Águila: “la crítica a los bailes populares iba de la mano con la noción de decencia, particularmente referida al comportamiento femenino.” (2003:121)

representarlos en sus obras literarias con el fin de lograr un diagnóstico que sirva como una lección para el lector. Más aún, podemos decir que lo que causó la indignación de Cabello no fue solamente el empleo de un lenguaje “disoluto” utilizado en esta escena, sino que siendo Matto una mujer se haya atrevido a ocupar el lugar masculino de un escritor naturalista y haya transgredido los códigos –pureza, castidad y moralidad- desde los cuales estaba tramitada la mujer decimonónica. De este modo, Cabello al igual que Freyre y Gorriti censura la transgresión hecha por las mujeres ilustradas reprochando su deseo de poder traspasar las fronteras desde las cuales el orden simbólico ha tramitado al sujeto femenino. En el caso de Flora Tristán, Freyre criticaba su rechazo hacia lo que ella creía que era “una institución santa y redentora”, como el matrimonio, a la que toda mujer debía aspirar por naturaleza. Igualmente en el caso de Gorriti, ella reprende la inclinación de Cabello hacia un discurso naturalista a través del cual se posiciona en el lugar masculino de la literatura para representar los vicios nacionales de una sociedad que se degradaba moralmente. Finalmente, Mercedes Cabello reprende a Matto, irónicamente, utilizando el mismo argumento con el que fue criticada por Gorriti, el cual se centraba en que si una mujer escritora quería representar los desenfrenos de una sociedad, estos debían ser representados a través de *nieblas* o debían “de estar muy bien aderezada con salzas [sic] picantes y fraganciosas para quitarle lo que naturalmente tiene de odioso y repugnante.”

En el caso, particular, de Matto podemos vislumbrar que ella concuerda con esta representación simbólica de la mujer como un sujeto que debe preservar su moral y regir dentro de un ámbito privado, puesto que, como mencionamos, representa en *Herencia* figuras femeninas que están de acorde con las ideas

vertidas por Freire, Gorriti y Cabello y en las que se resalta la conducta modélica de la mujer moderna a partir de la negación del cuerpo, la supresión de la sexualidad y su exclusión del ámbito político. No obstante, creemos que estas críticas que se realizaron entre estas escritoras decimonónicas tienen un trasfondo: la oclusión de lo Real. Como afirman, en su diccionario de Psicoanálisis, Roland Chemama y Bernard Vandernersh, lo Real es “definido como lo imposible” que implica “una necesidad, la de escapar a lo simbólico en la repetición, pero marcando por contraste, constantemente, lo que escapa al desplazamiento de lo simbólico, que vuelve como trauma. (2004: 579). Para la sociedad patriarcal finisecular, el rol objetivo de la mujer era la de un ángel del hogar; por ello, esta figura representaba el soporte de la realidad que excluía, a su vez, al otro configurado, en este caso, por la mujer intelectual. De aquí que podamos afirmar que este *fantasma del ángel del hogar* propugnado por las escritoras mencionadas, esconde, inconscientemente, lo *real* de estas mujeres: ser sujetos intelectuales que se han atrevido a posicionarse en el lugar masculino a través de la profesión de escritoras y de la adopción, en el caso de Matto y Cabello, de preceptos naturalistas. Siendo la mujer intelectual un producto indeseable de la modernidad; ellas intentan escapar de ella hacia el espacio del fantasma “cuya función es precisamente la de tapar el perturbador enigma de lo real, dándole el rostro conocido, familiar.” (Ubilluz: 34) en este caso ese rostro es el del ángel del hogar. Por eso, en el caso especial de Clorinda Matto, ella desde un lugar intersticial se resiste al estereotipo a través de la estrategia de la mimesis. Como afirma Bhabha “el mimetismo rearticula la presencia en términos de “otredad”, aquello que reniega”. En efecto, al realizar la mimesis de la mujer ángel del hogar en sus novelas, la escritora cuzqueña simula la aceptación de

este “fetiche”, lo cual constituye la *renegación* de su real status antagónico; es decir, “el reconocimiento de esta diferencia es renegado mediante la fijación de un objeto (fetiche) que enmascara esa diferencia y restaura una presencia original. “ (Bhabha: 99)

La mujer ideal que se construye en *Herencia* es, entonces, la figura de la madre republicana que se aleja de la marginalidad de la mujer escritora-obrera para insertarse en la sociedad moderna que la escritora anhela representar. De este modo, la escisión en el discurso de Matto provoca, utilizando, palabras de Bhabha, dos actitudes hacia la realidad externa. Una de ellas toma en consideración la realidad, ser una mujer obrera del pensamiento, mientras que la otra la reniega y la reemplaza por un producto del deseo que repite, rearticula la realidad como mimetismo, en este caso la figura del ángel del hogar. (117)

A partir de esta repetición del fetiche del ángel del hogar, Matto señalará que la relación de la madre republicana con su cuerpo, está estrictamente especificada en su función reproductora: el ángel del hogar es la madre de los futuros ciudadanos burgueses modernos que la nación peruana necesita para salir de esa postración política-social causada por la guerra con Chile. En cambio, la relación de la mujer obrera del pensamiento con su cuerpo no está inscrita en esta línea, ya que ella no está sujeta a esta función reproductora, sino a una función creadora-crítica que antes solo estaba asignada al sujeto masculino. Esto queda aclarado en el artículo ya citado “Luz entre sombras. Estudio filosófico-moral para las madres de familia”, en el cual afirma lo siguiente: “La mujer ha nacido para madre y debe ser toda ternura y sentimientos, porque el código que la rige es el corazón. Por esto pido para el varón el bullicio de la política, donde todos se engañan (...) y para la mujer el altar de la familia.” (*EPI*, 1889:814)

Esta afirmación que acentúa su discurso patriarcal, obviamente, no concuerda con la figura pública de la misma Matto como escritora que como sabemos fue una mujer inmiscuida en la política, no fue madre y no dirigió un hogar, sino periódicos. ¿Por qué entonces perfila la imagen de una mujer romántica, madre republicana que ya había sido perfilado en el proyecto elitista romántico? Quizás podamos inclinarnos a pensar que la pantalla de la mujer ángel del hogar protege a Matto del trauma de ser una mujer obrera del pensamiento independiente que no es aceptada por la sociedad patriarcal. Por eso para enmendar esa transgresión, ella ofrece al orden patriarcal personajes femeninos que cumplen las características impuestas por este. Por ello, podemos decir, que la mujer modélica que ella crea es la proyección de su deseo de ser una mujer ángel del hogar que puede aportar sentido al discurso masculino en su función de madre y formadora de los futuros hombres de la nación, pero no puede, ni debe construir un nuevo discurso que socave esta ideología. Se deduce de esto, entonces, que esta fantasía proyectada en la figura de Lucía Marín, epitome de la madre republicana incorpórea y asexuada, representa un fantasma que ocluye su real status, el de mujer intelectual que se apropia del lenguaje y el discurso masculino. Es decir, ella mediante sus novelas, se reafirma a sí misma y a los demás que la mujer ideal correcta es el ángel del hogar burgués<sup>70</sup>. Por ello, la creación de esta imagen nos muestra un episodio traumático en Matto: el rechazo a su propia feminidad por ser una mujer que no estaba tramitada según el orden masculino burgués imperante; es decir, no ser madre, sino ser una mujer política,

---

<sup>70</sup>Según Slavoj Žižek, el porqué contamos historias responde a que la narrativa como tal surge para resolver un antagonismo fundamental mediante el reacomodo de sus partes en una sucesión temporal. "Por esto es la forma misma de la narrativa la que permanece como testigo de un antagonismo reprimido" (2011:20) En *Herencia* podemos afirmar que lo que se trata de resolver son dos antagonismos fundamentales como el de la mujer obrera del pensamiento versus la mujer ángel del hogar y, en segundo lugar, la ideología andina versus la ideología pro-modernidad citadina.

obrero del pensamiento; por ende, una mujer que no depende del varón para poder significar algo. De aquí que, la mujer obrera del pensamiento es invisibilizada; más aún el tópico de la mujer en la política es instaurado dentro de *Herencia* en un contexto de conversación sarcástica y banal:

Después de la segunda partida, generalmente se entregaban a la política, **entreteniéndose** en organizar ministerios femeninos; pues Pereira aseguraba **de buena fe** que en el país estaban perdidos y corrompidos los hombres y que quizá le iría mejor a la patria echándose en brazos de las mujeres. –Doña Chepa Arias, mi amigo, es un genio, verdaderamente un genio. Yo le daría, sin reparo, la cartera de guerra –opinaba el señor Aguilera, apoyando a su colega y limpiando sus lentes. –Para Hacienda, Pepe, ahí tienes a tu mujer, sí señor, que no huele ni pizca a consolidación, ni a guano, ni a salitre, ni a Dreyfus, ni a demontres; porque tú, en tu vida política, nada has tenido que ver con esos menjurjes. –Eso sí, la verdad, que... virgen estoy Manongo. (1974: 42. El subrayado es nuestro.)

En esta escena se vislumbra, de forma implícita, un sub-discurso que alude **de buena fe**, aunque de manera irónica para esconder su real significación, la pertinencia de la mujer en la política, puesto que si ella entrara en este ámbito podría regenerar el sistema económico-social del país. Pero, obviamente, por estar este deseo inserto en un ámbito que alude al entretenimiento, se configura como una imposibilidad; es decir, es lo real, lo que se sabe que no va a suceder debido a la estructuración patriarcal de las funciones gubernamentales en el ámbito político de esa época. Por esta razón, para ella, la mujer debe cooperar en la reconstrucción nacional y en la experiencia de la modernidad del país desde el ámbito privado como formadora de los futuros hombres que tomarán las riendas de la nación peruana en el futuro, mas no desde la esfera pública como mujer política.

En *Herencia*, entonces, esta ausencia de una mujer escritora-lectora nos muestra una oclusión del rol emergente del sexo femenino como productora del discurso. Por ello, las mujeres representadas en la novela: Lucía, Margarita; Camila, Nieves, la señora viuda de Casa Alta, Espiritu Cadenas representan una configuración maniqueísta, aceptada socialmente, del sexo femenino, porque muestra al ángel del hogar versus el ángel caído, lo cual sigue los paradigmas propuestos por los textos de autoría masculina. Según Gilbert y Gubar: “los textos masculinos, elaborando continuamente la metáfora de la paternidad masculina, han proclamado una y otra vez que, en las ambiguas palabras de Honoré de Balzac, ‘la virtud de la mujer es la mayor invención del hombre’” (1998:27) Es decir, si el hombre debido a su posición de autoridad tiene la potestad de “imaginar” a la mujer, Matto mimetiza el estereotipo imaginado del ángel del hogar creado por él para desplazarse por el lugar masculino de la literatura. Como afirma Lacan, el mimetismo es una forma de camuflaje, “no una armonización de la represión de la diferencia sino una forma de parecido”.<sup>71</sup> En este sentido, el mimetismo en Matto se configura como una estrategia de libertad que le ayuda a dominar la realidad y adecuarse con el orden simbólico; además, atrapada en el deseo de proponer la emergencia de una nueva clase social que contribuya al progreso del país, perfila esta imagen mimetizada para contribuir con la reconstrucción nacional peruana y a la vez para ocluir su status de mujer intelectual independiente. Por ello, si bien en su exilio en Argentina cuando dirigía el *BúcaroAmericano*, mostró una recepción abierta hacia la mujer trabajadora, vemos que en *Herencia*, este tipo de mujer no tiene porvenir. Ejemplo de esto es

---

<sup>71</sup>Citado en Bhabha Homi, 2002: 116

el personaje de Adelina, la costurera en la novela<sup>72</sup>, quien muere de una penosa enfermedad causada por la pobreza, la soledad y el desamor: “Dicen que estoy tísica, ¡pero eso es cierto!... ¿Qué?... Lo que me mata es otra tisis, sí, sí, la tisis del alma.” (1974: 212). Este personaje es eliminado de la novela porque no era apta para el rol del ángel del hogar, debido a que era un sujeto que no tenía la condición física necesaria ni el status social adecuado; además, y es lo fundamental, no cuenta con el amparo de un hombre. No obstante, se vislumbra aquí, al igual que en el discurso de Freyre, sobre Tristán, que el sujeto narrativo, a través de una retórica sentimental, provoca al lector un sentimiento de piedad hacia este ser desvalido que no tiene la culpa de sus infortunios. Lo mismo, ocurre con otro tipo de mujer que no cumple los requisitos de la mujer ideal de Matto: Espíritu Cadenas. Pese a que este sujeto femenino ha sido representado a través de un lenguaje procaz y crítico debido a su papel que desempeña en la trama: una prostituta que provoca la caída de una mujer, el sujeto enunciador la perfila como una mujer que inspira piedad, debido a que no tuvo la protección de una familia que le amparase cuando dejó de ser una sirvienta mimada de una gran casa:

Le pasó lo que ocurre con la avecilla criada entre las doradas rejas de la jaula: cuando recobra la libertad en que nació, no sabe qué hacer de ella ni cómo utilizar sus alas, que por el momento, le niegan fortaleza para llegar siquiera a los alares de la casa, y el enorme espacio azul que en otras circunstancias cruzara alegre y feliz, al ligero batir de sus plumas, se convierte en el desconocido elemento que la acoquina, la entumece y, por fin, la mata. (1974: 52)

---

<sup>72</sup>En *Blanca Sol* novela de Mercedes Cabello también se presenta la figura de una costurera, Josefina, quien es presentada en concordancia con el precepto que tiene Matto de este tipo de mujer: humilde, honesta y trabajadora. No obstante, si en *Herencia* la figura de la costurera cae porque no tiene el amparo de un sujeto masculino; en cambio, en *Blanca Sol* esta figura resurge porque encuentra un hombre que la apoye.



El parangón de la avecilla con la mulata podría hacer referencia, asimismo, al status de la mujer, quien debido a que siempre ha estado subordinada al control patriarcal, no podrá tener la oportunidad de surgir por su propia cuenta si es que decide escaparse de la jaula simbólica en la que la enmarcado el orden simbólico, puesto que *ese enorme espacio azul*, metáfora de la sociedad, no se lo permitirá. Además en el caso de Espíritu, no solo se rechaza la nueva libertad que encuentra como mujer, sino también como esclava. Eso, implícitamente, sugiere que ella por haber sido esclava está mejor sujeta a un amo; al igual que es conveniente para la mujer situarse bajo el amparo del amo-patriarca.

Hemos observado en *Herencia*, que la matriz de toda la trama es mostrar a la mujer ideal que si se erige como un punto fundamental dentro de la formación de la nueva sociedad burguesa soñada y es, por esta razón, que se la contraponen a modelos que no pueden cumplir esa función. No obstante, podemos afirmar que desde el lugar entre-medio en el que se sitúa Matto, a través del cual se desplaza por los discursos de poder de la época como el naturalismo, elabora implícitamente, un discurso con un trasfondo político-social, en el que se deduce que la mujer es el único sujeto a través del cual se logrará la modernidad de la nación peruana. En otras palabras, a través de su posición escindida, Matto está encubriendo su real propósito: constituir a la mujer como un ser superior, que después de la derrota del Pacífico y ante una masculinidad peruana quebrada se erige como la única solución para lograr la erradicación de los vicios nacionales.

## 2.2 Mujer ángel del hogar: símbolo de la nueva burguesía moderna

Desde la escena inicial de *Herencia* se puede percibir que el centro en torno al cual gravitará la trama de la novela será el sujeto femenino. Así, como

afirma Ana Peluffo lo que se tratará de demostrar en la tercera novela de Matto de Turner es “que la virtud y la tendencia a la promiscuidad femenina se transmiten por línea materna” (2004:221) Esta acentuación en la herencia femenina, ya sea social, a través de la educación, o biológica sirve a Matto para erigir la figura de la mujer como factor primordial y fundamental para la formación de la nueva sociedad burguesa moderna. Para construir su propuesta del nuevo modelo de la clase burguesa, Matto utiliza dos familias, como objetos de estudio, para analizar los aspectos negativos que tenía la clase tradicional rentista y para esbozar la que sería la ideal clase burguesa liberal-moderna. Se ha discutido mucho sobre si se erigió en el Perú del siglo XIX una clase burguesa<sup>73</sup>, pero todos concuerdan que con el auge del guano, en la primera mitad de este siglo, surgió una nueva clase social que debió su fortuna, principalmente, a su participación en actividades económicas que derivaron de la explotación de este recurso natural. Según Jorge Basadre “el significado que el guano tuvo en la vida social fue principalmente la acentuación del carácter costeño de la vida republicana, la gestación de la bancarrota fiscal después de una rápida bonanza **y el encumbramiento de una nueva clase social que se enlazó con parte de la antigua nobleza genealógica.**” (2010: 132. El subrayado es nuestro.)

Esta nueva clase emergente comercial-financiera que se erigió gracias al boom guanero distaba mucho del modelo norteamericano o europeo que Clorinda Matto presenta en *Herencia*, puesto que este nuevo sujeto social *aburguesado* se configuraba a partir de las siguientes características: era blanco, tenía

---

<sup>73</sup>Trabajos como el de Heraclio Bonilla, *Guano y burguesía en el Perú* (1974), afirman que realmente no existió una burguesía propiamente peruana, debido a la influencia de sectores extranjeros en el surgimiento de esta nueva clase mercantil-financiera. En cambio, otras posturas como la de Ulrich Mücke, *Política y burguesía en el Perú. El Partido Civil antes de la guerra con Chile* (2010), mencionan que si hubo una clase burguesa, aunque esta no se estructuró propiamente con las características de su par americano o europeo.

antepasados europeos y su fortuna era obtenida a través de una herencia; por ello, “ser burgués no fue una cuestión individual sino familiar” (Mücke: 58) En cambio, podemos observar, que Matto intentó construir, a través de la familia Marín, un modelo de burgués europeo, el cual poseía características que se oponían al del sujeto de esta nueva clase social. Así la nueva clase burguesa debía edificarse sobre la base del mestizaje y del trabajo individual. Por ello, en *Herencia* la escritora cuzqueña formula las bases de su proyecto nacional moderno a partir de la representación de una familia que no es limeña, que tiene una hija mestiza adoptada, y cuyo jefe de familia, Fernando Marín, se insertaba en la dinámica capitalista a través de su trabajo y no por la obtención de una herencia familiar. De este modo, la clase burguesa ideal mattiana se construye a través de la simbiosis de valores andinos y ciudadanos. Es decir, ante la imagen de una nación con clases sociales desarticuladas, Matto desea representar que el Perú si tiene futuro en el camino de la modernidad si es que emerge una nueva clase burguesa resultado de la conjunción de valores andinos-criollos, unión que se llevaría a cabo a través de la adopción de sujetos indígenas. Sin embargo, podemos indicar, siguiendo a Zizek, que con esta idea la ganancia ideológica es doble, puesto que se armoniza, por un lado, elementos antagónicos (criollo-andino) que constituyen una barrera para la formación de una nación homogénea, pero, por otro lado, se propone invisibilizar a los sujetos culturales, como el indio, que causarían una fractura en este modelo. En palabras de Cornejo Polar: “La adopción de Margarita y Rosalía expresa el deseo de una nación homogénea, abarcadora de la disidencia indígena a través de la educación aculturadora de sus miembros, obviamente considerados como menores de edad.” (2005: 190) En otras palabras, Matto pone en escena a través

de *Herencia* el deseo de armonizar a través de una síntesis de culturas a los sujetos andinos y criollos, por ello, la mujer representante de esta nueva clase burguesa es una mestiza, Margarita, y no una india, Rosalía, ya que esta, quien representa lo real de la nación peruana (millones de indios diseminados por los andes del Perú, que no sienten formar parte de ella) atenta contra esta armonización.

Por otro lado, esta burguesía soñada se construye como una alternativa a la realidad del orden político, económico y social peruano finisecular, en los cuales las relaciones de poder entre las élites criollas y andinas se relacionan en desigual condición, pese a que como afirma Alberto Flores Galindo “innegablemente desde el siglo XIX, las haciendas andinas producían para el mercado regional, e incluso para el nacional y el internacional. “ (1994:58) Pese a este desarrollo económico del sector andino, las riendas del poder político y económico de la nación peruana estaban centradas en esta clase emergente comercial y financiera que aliada con la vieja clase aristocrática colonial a través de lazos matrimoniales dirigía el Perú. Así, ante esta realidad, la clase burguesa ideal creada por Matto en *Herencia* es una proyección de un deseo que busca llenar un vacío: la desarticulación de la nación peruana, la cual es la causa fundamental de su inestabilidad política, económica y social. Bajo este deseo, la escritora cuzqueña constituye su novela a partir de esa carencia que pone en evidencia que el género novelesco puede constituirse como un espacio a través del cual se planteen las soluciones o los proyectos que se deben seguir para lograr la modernidad peruana anhelada.

Dentro de esta proyección, la mujer ocupa un rol fundamental, pues es ella, como hemos afirmado anteriormente, la que tiene la misión de llevar la batuta en la

formación de los futuros ciudadanos, a los cuales formará con características opuestas al del sujeto criollo pre-guerra. Por ello, el personaje de Lucía Marín, quien encarna el modelo de madre republicana de la familia burguesa soñada por Matto, demuestra virtudes que encarnan los valores andinos de la caridad y la sencillez (aunque no conozcamos su origen, podemos deducir que según el universo ficcional de Matto, la mujer ideal sería andina o por lo menos que encarne los valores andinos como es el caso de Lucía Marín) y, además, presenta las características del ángel del hogar victoriano. Un aspecto que caracteriza a este modelo de burguesa ideal es que rige un hogar controlado que no se convierte en un espacio de socialización y que no permite la entrada del *otro*. Es en esta última afirmación en donde podemos vislumbrar un punto de diferencia con el personaje de Lucía Marín de *Aves sin nido*. En Kíllac Lucia recibe al *otro*, el indio, en su hogar, escucha sus problemas y sale a defenderlo públicamente al enfrentarse al cura y al gobernador; en cambio, en *Herencia* este personaje demuestra su conformidad ante las injusticias y problemas sociales. Esto lo podemos percibir en la escena en la cual una mujer desconocida, a punto de suicidarse, entra a la sala de recibo de los Marín y clama por ayuda: “Ah, digna matrona! Mi nombre no le ha de indicar nada a usted; le soy desconocida en absoluto, y básteme decirle que vengo en nombre de la caridad cristiana a solicitar que usted salve a una familia que... perece... ¡que perecerá!” (1974: 120) El sentido de caridad de Lucía hace que ayude a esta mujer, así como lo hizo con Marcela Yupanqui en *Aves sin nido*. El ángel de hogar es, entonces, un ser que socorre sujetos desvalidos y marginales: en el caso de Marcela, por su posición racial y en el de la mujer desconocida, por su posición económica. Sin embargo, en esta última escena descrita, Lucia Marín no puede tomar la iniciativa

de enfrentarse al *statu quo* para defender al sujeto marginal, como lo hizo en el caso de Marcela Yupanqui al enfrentarse al gobernador y al cura, sino que incluso lo justifica cuando la mujer que clama por su ayuda menciona los siguiente “En un país donde la Justicia inspirara los actos del Gobierno, mi marido habría llegado al puesto aduanero más culminante; pero aquí, señora todo se regula por el partidismo político, los empeños personalísimos, la compadrería; todo eso se sobrepone a la competencia, y la nulidad avanza, sube y sube empujando al mérito hacia el abismo”. A lo cual Lucía Marín responde “Es que **los que dirigen al gobierno también serán engañados.**” (1974:121. El subrayado es nuestro.) Esta afirmación nos muestra como el personaje de Lucía Marín, se muestra renuente a inmiscuirse o cuestionar el orden político establecido, más aun no culpa al gobierno de esta corrupción, sino lo absuelve a través de la deducción de que ellos no saben sobre estas arbitrariedades. Entonces para ayudar a esta mujer desvalida no se vale de sus propios medios para auxiliarla, sino que apoyada en los negocios de un sujeto masculino puede ofrecer una solución a su problema: “Pues bien yo tengo un amigo que precisamente necesita un caballero para llevar la contabilidad en un fundo azucarero, en el valle de Ate. El esposo de usted será el que ocupe ese puesto, le respondió –dijo Lucía levantándose, y por su mente cruzaba la idea de que, ofrecer dinero era ofender la aristocracia desventurada (1974:125) De este modo, Clorinda Matto representa a Lucía, en *Herencia*, asumiendo un rol poetizante al configurarlo como un ángel de la caridad cuyo hogar no es “un centro de poder revolucionario” como sí lo era en la primera novela. Como afirma Francesca Denegri: “Con *Aves sin nido*, Matto –a partir de los limitados materiales ideológicos con que contaba- desplazó el centro del poder revolucionario,

colocándolo, no en la oficina del gobernador, en la corte judicial o el confesionario del cura, sino firmemente dentro del hogar y el lenguaje de las mujeres.” (2004:239) ¿A qué se debe este cambio? En este punto podemos indicar que Lucía Marín también ocupa un lugar intermedio dentro de la novela, puesto que siendo un sujeto subalterno doble, por no ser limeña y por ser mujer, tiene que adaptarse a este nuevo espacio social *mimetizando* valores y hábitos que no son propios. Es decir, desde su lugar intersticial crea una “defensa contra la angustia a la diferencia” (Bhabha: 164) que encarna ser una mujer que no posee los valores criollos de las damas que asistirán a la fiesta de los Aguileras. Un claro ejemplo de esto se distingue en el siguiente pasaje, en el cual Margarita Marín, la hija adoptiva, pregunta a Lucía el porqué de los gastos que se realiza para la mencionada fiesta: “-¿Pero a qué tanto gasto, mi querida Lucía, para una sola vez? –dijo la más joven, y, notando en aquel momento la presencia de Carlos y Enrique, tiñó de grana sus mejillas ruborizadas de que la hubiesen escuchado semejante observación. –Es necesario, Margarita mía. Las de Aguilera son personas muy rumbosas, allí estarán las de Bellota, las Mascaró, las Ruetas, las López todas, y si yo condesciendo en que asistas a un baile no ha de ser para que vayas de cualquier modo expuesta al repase de vista que las limeñas usan con las que llegan al salón. **Ya me verás también salir de mis hábitos.**” (1974: 36)” El acto mimético en este sentido apunta, además, a una proyección. En el espacio andino, Lucía era un sujeto empoderado porque puede inmiscuirse en el ámbito político-social de Kíllac desde un lugar de enunciación maternalista, que la colocaba encima de los demás personaje de *Aves sin nido*, incluido las autoridades; sin embargo, en Lima tiene que asumir el papel que el *statu quo* imperante le asigna convirtiéndola en un sujeto desempoderado ante la sociedad

y ante las propias damas limeñas. Es por esto que este personaje aparece en *Herencia* como un sujeto acriollado, porque trata de aparentar una conducta falsa dentro de la frívola sociedad limeña. Por ello, al anhelar que su hija entre al círculo de la clase alta, proyecta en ella un deseo: el de ser aceptada en esta sociedad. Podemos afirmar, entonces, que al igual que Matto proyecta en Lucía y Margarita Marín sus deseos de ser ángel del hogar, Lucía Marín proyecta en su hija adoptiva un modelo de feminidad deseada por la élite que se va a reunir en la casa de los Aguileras. Esta proyección, entonces, tiene como función hacer invisible la dimensión traumática que ocasiona en Lucía ser un sujeto desempoderado y marginado por la élites limeñas.

Cuestión diferente es el caso de Margarita Marín, quien sí representaría cabalmente los valores andinos a través de los cuales se desea formar a la mujer ideal que cumpla la función de madre republicana dentro del proyecto mattiano. Esto se debe a que habiendo estado en la capital por un tiempo, ella no se ha acriollado como su madre adoptiva, sino aún conserva la “sencillez rústica” de sus orígenes. Eso queda demostrado en la cita que hemos visto anteriormente, en la cual muestra su sorpresa por los gastos que realiza su madre para que vaya a la fiesta de los Aguileras. Además, se siente avergonzada e intimidada por la mirada de los *flâneurs* -“notando en aquel momento la presencia de Carlos y Enrique, tiñó de grana sus mejillas ruborizadas de que la hubiesen escuchado semejante observación”. Además, es una mujer perfilada como un sujeto pudoroso que no entiende las intenciones sexuales del sujeto masculino criollo:

-Te aseguro que ha sido para mí una desilusión la tal serranita; pues hijo, me he manifestado en todas las formas.



- Y yo que he rozado su frente y sus mejillas con mis bigotes, intencionalmente, con deseo.
- ¿Y?
- Como una peña, hijo.
- Como un topo, di, hijo; **otra muchacha viva como las nuestras**, habríase puesto al garete. (1974: 77.El subrayado es nuestro.)

Con la expresión “otra muchacha viva como las nuestras, abríase puesto al garete” el sujeto enunciador establece una clara diferencia entre la mujer ángel del hogar que propone en su universo discursivo y la mujer criolla limeña representada por la tradición romántica. Como afirma Patricia Oliart, las mujeres criollas que se describen en las obras de Palma “saben combinar a la perfección las habilidades seductoras y los argumentos religiosos cuando les conviene, ilusionando a sus pretendientes hasta estar seguras de que eran la pareja apropiada para ellas” (1993) Ante esta imagen recurrente de la mujer soltera como un sujeto seductor y transgresor que rechazaba la moral sexual burguesa, la cual tramitaba a la mujer con el perfil de un ser recatado y pudoroso, Matto intenta, a través de *Herencia* confirmar, a través de la experimentación naturalista, que esa clase de mujeres no eran viables para la formación de una nación moderna, ya que su comportamiento transgresor se inscribe en un goce, el cual era sentirse libre de la mirada y del dominio del poder patriarcal.

Por todo esto, Margarita se instituye como la mujer soñada por Matto, puesto que se perfila como un sujeto que no siente la necesidad de ser aceptada por la élite criolla y, además, es portadora de los valores andinos los cuales se enlaza con los valores de un hombre criollo que pertenece a una clase alta en decadencia, pero que a fuerza de su trabajo individual.<sup>74</sup> Así, al construir esta

---

<sup>74</sup>Aunque un dato que no permite una consolidación total de esta idea, es la acción por la cual entra en escena la fortuna adquirida por Ernesto Casa Alta a través de un elemento del azar: el

imagen ideal de mujer que a través de la caridad y los valores de la sencillez y generosidad, se perfila como la mujer burguesa ideal, la escritora está construyendo una imagen que ella desea. Como observa Slavoj Žižek: “la pregunta original del deseo no es directamente ¿qué quiero?, sino ¿qué quieren los otros de mí? ¿qué ven en mí? ¿qué soy yo para los otros?” (2011:19) Siguiendo esta afirmación, podemos decir que Matto a través de la figura de Margarita y Lucía Marín proyecta un deseo basado en la pregunta ¿qué quiere el orden patriarcal hegemónico de mí? Y obviamente la respuesta son las Marín: una mujer que no se involucre en las causas sociales ni políticas, y que rija con armonía los destinos de su hogar, mas no de la patria. De este modo, Matto proyecta sobre la figura de Margarita la parte que rechaza de sí misma, puesto que ella no cumple con los requisitos para ser una mujer símbolo de la nueva burguesa moderna que configura en *Herencia*.

La contraparte de esta mujer fantaseada, es, por supuesto, Nieves Aguilera, quien se configura como una mujer dominante, independiente que no está supeditada al marido y que no necesita de su opinión para llevar las riendas de su hogar. Por ello, a través del lenguaje descarnado naturalista, se intenta demostrar que este tipo de mujer tiene como único fin inexorable caer en la degradación moral. El aspecto principal a partir del cual tanto ella como Lucía se contraponen es el modo en como dirigen su hogar. Si Lucía Marín convierte su hogar en un espacio privado y familiar, Nieves lo trueca en un espacio de sociabilidad intensa en donde vicios como el consumismo, la ostentación y la concupiscencia están presentes. Si el hogar de los Marín es patriarcal, puesto que Lucía está supeditada en su rol de ángel del hogar a su esposo y, por lo

---

suertero. Este aspecto desenaja, obviamente, con el proyecto que Matto construye de la familia burguesa, cuya fortuna está basada en el trabajo individual y no en un dinero heredado.

tanto, significa y tiene sentido solo si está al lado de Fernando; en cambio, en casa de los Aguilera todo gira en torno a Nieves, prototipo de la mujer dominante que desea ser y poseer el poder. En esta instancia, en la novela se contraponen, aparte de las figuras de ángel del hogar y mujer dominante, los dos espacios que ellas dirigen. Como afirma Mücke antes de la guerra del Pacífico “la mujer burguesa” representaba la casa como anfitriona de reuniones, más no como educadora de sus hijos, cuya crianza era relegada a la servidumbre. (2011: 60) y es esa la imagen que proyecta el espacio que Nieves Aguilera regenta y que queda representada en la fiesta que organiza por motivo del cumpleaños de su primogénita, Camila:

El arte interpretado por Capella Hermanos en los salones de la señora Aguilera, para despertar los sentidos, comenzaba a tomar vida con el simultáneo movimiento de las parejas que llegaban. En algunos minutos más, los bruñidos espejos reproducían el seno y las espaldas desnudas resguardados por escotes de formas tan diversas como la armazón misma del físico de ellas; los róseos torneados brazos, desnudos también, apoyados sobre los hombres masculinos, **excitando la codicia por la dureza de las carnes y el brillo de los brazaletes**. Se duplicaban en las lunas azogadas, las parejas estrechamente unidas en el baile, pecho a pecho: los alientos confundidos, casi tocándose las frentes y los labios caldeando el cuello en las vertiginosas vueltas del vals. (1974:56. El subrayado es nuestro.)

Se vislumbra en este pasaje que esta fiesta permite que el narrador, que como hemos afirmado describe a través de una mirada masculina, pueda construir a través de un lenguaje corporal-naturalista un espacio privado que se hace público al traer los placeres sensoriales que los habitantes limeños buscaban en los espacios públicos, tal como lo analizamos en la escena inaugural de la novela. Más aun este espacio festivo tiene una escena análoga: la fiesta del maestro Pantoja que se realiza en una casa situada en el barrio de *debajo del puente*.

Este parangón, como afirma Francesca Denegri, se utiliza para exhibir dos espacios que muestran no solo una distancia física, por estar ambos vecindarios simbólicamente separados por el río, sino también cultural. (2004:224). No obstante, es evidente que en esta fiesta y en la de los Aguileras existen dos aspectos en común que comparten cada grupo social en decadencia. En primer lugar, en la descripción de ambos espacios festivos se utiliza un lenguaje naturalista para resaltar el aspecto corporal-sexual de los invitados que en el caso de la fiesta de los Aguileras es utilizado para describir el “roce de cuerpos” al momento del baile de un primoroso vals; es decir, en este espacio esa mirada primigenia que se vislumbraba en la calle a través del *flâneur* criollo, se materializa a través del baile en donde todos los cuerpos se rozan y se tocan; mientras que en el callejón de un solo caño, se describe este roce corporal al bailar una zamacueca. En segundo lugar, se menciona el derroche de dinero que ambas fiestas implican. En el caso de los Aguilera se gasta un dinero que se aparenta tener y que solo está ahí como una pantalla que se asienta sobre las bases de las hipotecas de los inmuebles heredados por la familia; en el caso de la fiesta de Pantoja, Espíritu Cadenas gasta el dinero que ha recibido a raíz de la venta de un cuadro de Velázquez, el cual también es heredado. De este modo, la clase alta y baja son descritas con las mismas características y son configuradas de forma negativa debido a sus excesos que causan su degradación moral. Es esa degradación, la cual desde la óptica del naturalismo se debe mostrar y combatir, por eso el uso de un lenguaje corpóreo en la descripción de estos dos espacios, ya que sus vicios recrean las causas de la caída del Perú en la guerra del Pacífico.

Podemos afirmar, entonces, que Matto utiliza las acciones de tres mujeres para representar tres espacios: la clase alta aristocrática-rentista representada por una mujer transgresora; la clase baja de debajo del puente, por un ángel caído; y la clase burguesa meritocrática moderna emergente, por un ángel del hogar. Solo la primera y la segunda se unen provocando la caída del hogar aristocrático, ya que la degradación moral y económica en la que se sumerge la familia Aguilera se debe a su asociación con el bajo pueblo, pues es debido a la actividad celestinesca de Espíritu Cadenas, que Camila cae en las garras del inmigrante Aquilino Merlo. Por lo tanto, lo que se manifiesta en la novela es que el hogar burgués debe mantenerse aislado de la contaminación del bajo pueblo, debido a que este atenta contra su pureza y su constitución. Asimismo, el deseo sexual desbordado del inmigrante italiano se materializa con la profanación del cuerpo de Camila Aguilera, quien se erige como un chivo expiatorio de esta trifulca social quien, además, incluso podríamos decir, parafraseando a David Baguley<sup>75</sup>, es una especie de heroína que cae a pesar de su voluntad de acción, puesto que siente la imposición de los dictados naturales y es presa de un destino inalterable debido a la herencia fatal de la madre. Por otro lado, la descripción negativa del inmigrante y del sujeto afroperuano, se debe como afirma Nouzeilles a que “el proyecto de mejoramiento de la nación como un todo se convirtió frecuentemente en el imperativo de actuar sobre ciertos grupos de la población que, como los mestizos, los negros, las mujeres y/o los inmigrantes podían supuestamente desestabilizar, por su comportamiento social o económico, el proyecto de modernización liberal de la burguesía criolla.” (1997: 236) La figura de Espíritu Cadenas, una prostituta, se emerge entonces como el elemento que contamina

---

<sup>75</sup> Baguley, David. 1990. *Naturalist Fiction: The Entropic Vision*. Cambridge University Press. Pp. 98-99

un hogar debido a que fomenta la unión de una criolla en decadencia con un sujeto, el inmigrante, el cual no puede ser copartícipe del progreso social debido a que no reúne las características del hombre ideal moderno. En cambio, la unión de Margarita con Ernesto Casa-Alta nos muestra una especie de ficción fundacional, puesto que a través de este enlace, la de una mestiza con un criollo representante de una familia criolla en decadencia, pero profesional, se representa el epítome de la nueva familia burguesa moderna. Según Doris Sommer: “El mestizaje era el camino hacia la perdición racial en Europa, pero era la vía hacia la redención en América Latina, una manera de aniquilar la diferencia y construir el sueño profundamente horizontal y fraternal de la identidad nacional. Era un modo de imaginar la nación a través de una historia futura.” (2004:56) Así, entonces, el deseo de Matto de representar un modelo de nación moderna se plasma en un paradigma de amor romántico atravesado de nociones particulares de raza y clase, ya que a través de la figura mestiza de Margarita, la escritora concreta una reconciliación fundacional entre lo blanco y lo andino que será la base de la nación moderna, aunque este mestizaje no sea producto de una relación amorosa sino prohibida (madre indígena y padre cura). No obstante, este enlace fundacional ocluye una realidad imperante: el deseo de invisibilizar todo factor que atente contra esta construcción idílica de la nueva clase burguesa. Es por esta razón, que en *Herencia* se invisibiliza a Rosalía, la media hermana indígena de Margarita, porque representa un sujeto que no encaja en la configuración de la familia burguesa.

De este modo, la fantasía de la nación moderna soñada por Matto nos permite ver representados los deseos de una mujer que ocupa un lugar intersticial, a partir del cual se puede mover por diferentes discursos y mimetizar aspectos,

como el fetiche del ángel del hogar y el uso de un lenguaje naturalista, los cuales le servirán para construir una nueva visión del sujeto femenino, el cual si bien es perfilado a través de una figura fantasmagórica impuesta por el poder patriarcal, oculta tras de sí un único deseo: configurar a la mujer como un sujeto que ostenta un rol fundamental en el proceso de reconstrucción nacional de la nación peruana



## CONCLUSIONES

1. El lineamiento romántico-belletrista era, en la etapa finiseculardecimonónica, un elemento residual que aún tenía presencia en el ámbito literario; es por ello, que la publicación del cuento *Magdalena* del escritor brasileño Henrique Coelho Netto, cuya temática presentaba un enfoque cristológico-naturalista a través del cual representaba la imagen humanizada de Jesús de Nazaret, causó una gran conmoción en la sociedad peruana. Este “affaire” en el que se conjuga un lenguaje modernista emergente y una temática naturalista anticlerical constituyó una fractura de la imagen de nación moderna peruana que se intentaba forjar desde la etapa romántica, puesto que muestra las fuertes bases católicas sobre las cuales descansaba la sociedad peruana; así como también, la intolerancia hacia la libertad temática literaria.

2. El estilo romántico-belletrista se caracterizó por la preponderancia del bello, lo sublime y el buen gusto; es decir, todo aquello que podía crear atracción en el lector y que cultivaba su espiritualidad. Todo lo contrario ocurre con el estilo realista–naturalista, el cual emergió en el Perú como consecuencia de la fatídica guerra con Chile y tuvo como principal objetivo mostrar las verdaderas causas que originaron la derrota y la posterior postración de la nación peruana. Con respecto al naturalismo propugnado por el escritor francés Emilio Zola, podemos indicar que este se basó en el método experimental de Claude Bernard, a través del cual se tomaba a los personajes literarios como documentos humanos con los cuales se podía experimentar con el fin de determinar cuáles eran las causas de



los vicios sociales. Además del cientifismo, el naturalismo tuvo como otra característica un estilo lingüístico considerado en la época como procaz.

3. La breve polémica literaria periodística que se entabló en *El Perú Ilustrado* entre Arturo Ayllón y Carlos German Amézaga tuvo como puntos centrales de discusión los aspectos morales, lingüísticos y temáticos de la corriente naturalista. La principal defensa que realizaba Amézaga de esta corriente era su fin moral, pues al develar los vicios sociales, el naturalismo asumía una función catártica que purificaba al lector. Por otro lado, para Ayllón esta representación naturalista no era moral, puesto que incentivaba a cometer los vicios representados en sus obras; además, era un estilo literario que fomentaba la corrupción en la mujer lectora. No obstante, existe un aspecto en que tanto el naturalista como el novelista coinciden: un rechazo hacia el estilo lingüístico corporal y sexual naturalista. Para Amézaga no era necesario emplear un estilo “disoluto” para representar los vicios sociales; sin embargo, finalmente, lo justifica porque este persigue un fin moral-utilitario.

4. En esta etapa los términos naturalista y realista eran usados indistintamente para referirse a la corriente que tenía como base mostrar los males sociales. No obstante, se solía indicar que el realismo era un buen naturalismo, puesto que representaba los aspectos tanto positivos como negativos del ser social, mientras que el naturalismo solo se enfocaba en los casos considerados patológicos como eran el alcoholismo y la prostitución.

5. A través de lo que hemos denominado “la fantasía de la nación moderna” podemos indicar que se oculta las verdaderas tensiones causadas por el proceso de modernidad como fueron el cambio del lineamiento literario, el surgimiento del rol de la mujer como productora de discursos realistas-naturalistas, el problema del indio y las contradicciones que encarnaba el surgimiento de nuevos hábitos modernos como el consumismo.

6. En *Herencia* de Clorinda Matto de Turner podemos observar como la escritora se ubica en una posición intermedia que le permite cuestionar las divisiones binarias de los elementos que se presentan en su última novela: el binomio romántico-naturalista, el de tradición-modernidad y, por último el de la mujer ángel del hogar versus la mujer obrera del pensamiento. Pese a que estos binomios constituyen elementos antitéticos son acomodados en la novela con el fin de mostrar la fantasía matutina de la nación moderna.

7. La adopción de algunas características naturalistas en *Herencia*, como el determinismo, la influencia medioambiental y la herencia sanguínea, tuvo como propósito mostrar cuáles eran los vicios sociales que no permitían que el Perú se constituyera como una nación moderna. Es por esta razón que los personajes anti-heroicos, como Nieves y Camila Aguilera, Aquilino Merlo y Espíritu Cadenas son descritos con un lenguaje sexualizado y procaz. Todo lo contrario ocurre con la descripción de la familia Marín y Ernesto Casa Alta, los cuales son el epitome de la clase burguesa moderna que se forma a partir de la conjunción de los valores andinos y criollos sintetizados en la unión matrimonial de Margarita y Ernesto, unión que a su vez encarna una contradicción fundamental: la

imposibilidad de insertar al sujeto indígena dentro de esta nación moderna imaginada.

8. Si bien la escena inaugural de *Herencianos* muestra un espacio ciudadano moderno que se trasluce a partir de la presencia de casas comerciales y tranvías, se puede observar que existe un conflicto entre lo tradicional y lo moderno, ejemplificado en la crítica al mercantilismo y la presencia de la mujer como espectáculo público. Este conflicto se origina a partir de la pugna que existió entre los valores andinos de la escritora cusqueña, sencillez y comunitarismo, y su deseo de insertarse en el espacio criollo.

9.- El sujeto femenino es configurado en *Herencia* a partir de una visión maniqueísta. Así la mujer, antítesis del denominado ángel del hogar, será aquella que se deja llevar por sus deseos carnales y por su amor al dinero como Doña Nieves Aguilera y Espíritu Cadenas. Por su parte, la mujer ángel del hogar será la mujer soñada por Matto, puesto que ella reúne todos los requisitos para fundar la nueva clase burguesa soñada: honestidad, pudor y humildad. No obstante, la figura del ángel del hogar se configura como un fantasma, que oculta lo real del deseo mattiano: ser una mujer obrera del pensamiento aceptada por el orden patriarcal.

10. Hemos podido observar que a través de la fantasía de la nación moderna se articula una serie de antagonismos latentes que en esta etapa finisecular son ocluidos con el fin de mostrar una nación que busca proyectar una nueva imagen tras la desastrosa guerra con Chile. Así también, esta fantasía oculta las bases

ortodoxas-religiosas sobre las que descansa la sociedad finisecular, las cuales no permitieron una libertad temática literaria ni el surgimiento de la mujer como productora de discursos realistas-naturalistas.



## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

CISNEROS, Luis Benjamín

1960 *Julia o escenas de la vida en Lima*. Lima: Universo

GARCÍA Y GARCÍA, Elvira, 1862-1951

1924-1925 *La mujer peruana a través de los siglos*. Lima: Impr. Americana

EL COMERCIO

1888-1891 Lima

EL CORREO DEL PERÚ

1871-1878 Periódico Semanal con Ilustraciones mensuales. Lima

EL PERÚ ILUSTRADO

1887-1892 Semanario ilustrado para las familias. Lima

LA OPINIÓN NACIONAL

1890 Lima

MATTO DE TURNER, Clorinda

1902 *Boreales, miniaturas y porcelanas*. Buenos Aires: Impr. de Juan A. Alsina

1974 *Herencia*. Lima: INC

### Fuentes secundarias

ANDERSON, Benedict

2007 *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica

AUERBACH, Erich

1950 *Mimesis. La realidad en la literatura*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica

BAGULEY, David.

2005 *Naturalist fiction: the entropic vision*. New York: Cambridge University Press.

BASADRE, Jorge

2005 *Historia de la República del Perú [1822-1933]*. Lima: El Comercio

BHABHA, Homi

1994 *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial

BENJAMIN, Walter

1993 *Poesía y capitalism*. Madrid: Taurus

BERG, Mary

2012 “*Viaje de recreo (1909) de Clorinda Matto de Turner: reevaluación crítica de la relevancia de la cultura europea para América.*” En *Retomando la palabra: las pioneras del diecinueve en diálogo con la crítica contemporánea*. MARTIN, Claire Emilie y María Nelly GOSWITZ. Madrid: Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert

2010 “Clorinda Matto de Turner’s experimentation with naturalism in *Herencia (1895)*. En *Au naturel: (re)reading Hispanic naturalism* SPICER-ESCALANTE, J. P. Newcastle: Cambridge Scholars Publ.

CARDENAS, Mónica.

2012 “Escritura femenina y discurso bélico en el Perú decimonónico: héroes y heroínas en la obra de Teresa González de Fanning y Mercedes Cabello de Carbonera.” En *Retomando la palabra: las pioneras del diecinueve en diálogo con la crítica contemporánea*. MARTIN, Claire Emilie y María Nelly GOSWITZ. Madrid: Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert

CHEMAMA, Roland y Bernard VANDERSMECH

2004 *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu

COMTE, Auguste

1982 *Discurso sobre el espíritu positivo*. Buenos Aires: Aguilar

CORNEJO POLAR,

2005 *Clorinda Matto de Turner, novelista/Estudios sobre Aves sin nido*, Índole y Herencia. Lima: CELACP

COPJEC, Joan

2006 *El sexo y la eutanasia de la razón*. Madrid: Paidós Iberica

CYMERMAN, Claude

2010 "Zola, Cambaceres y las cuestiones de moral, verdad y utilidad. En *Au naturel: (re)reading Hispanic naturalism* SPICER-ESCALANTE, J. P. Newcastle: Cambridge Scholars Publ.

DENEGRI, Francesca

2004 *El abanico y la cigarrera: la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú, 1860-1895*. Lima: IEP: Centro de la Mujer Flora Tristán

EAGLETON, Terry

1982 *Criticism & Ideology*. London: Verso Editions

GARAVITO AMÉZAGA, Hugo

1989 *El Perú liberal: partidos e ideas políticas de la Ilustración a la República Aristocrática*. Lima: El Virrey

GARCÍA CALDERÓN, Ventura

1910 *Del romanticismo al modernismo: prosistas y poetas peruanos*. París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas

GARGUREVICH, Juan

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

GONZÁLEZ PRADA, Manuel

2009 *Ensayos 1885-1916*. Edición, introducción y notas de Isabelle Tausin-Castellanos. Lima: Editorial Universitaria

GORRITI, Juana Manuela

2004 *Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmento de lo íntimo. Buenos Aires-Lima: 1882-1891*. Edición crítica, estudio preliminar, coordinación de dossier y diccionario a cargo de Graciela Batticuore. Lima: Universidad San Martín de Porres

ÍÑIGO MADRIGAL, Luis, coord.

2008 *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra

LAERA, Alejandra

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

LOSADA GUIDO, Alejandro

1983 *La literatura en la sociedad de América Latina: Perú y el Río de la Plata 1837-1880*. Frankfurt am Main: Vervuert

LUDMER, Josefina

1999 *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Libros Perfil

MC EVOY, Carmen.

2011 *Guerreros civilizadores. Política, sociedad y cultura en Chile durante la Guerra del Pacífico*. Lima: Centro de Estudios Bicentenario.



MANNARELLI, Maria Emma.

1999 *Limpias y modernas. Género, higiene y cultura en la lima del novecientos.*  
Lima: Ediciones Flora Tristán.

MOREANO, Cecilia

2006 *La literatura heredada: configuración del canon peruano de la segunda mitad del siglo XIX.* Lima: PUCP. Instituto Riva Agüero.

MUÑOZ CABREJO, Fanni

2001 *Diversiones públicas en Lima 1890-1920: la experiencia de la modernidad.*  
Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú

NOUZEILLES, Gabriela

1997 "Ficciones paranoicas de fin de siglo: naturalismo argentino y policía medica"  
En *MLN* Volumen 112, Numero2, March 1997 pp. 232-252. Baltimore: The Johns Hopkins University Press

PAZ, Octavio

1985 *Los hijos del Limo.* Bogotá: Oveja Negra

PELUFFO, Ana

2010 "The Scandal of naturalism in nineteenth century Peru". En *Au naturel: (re)reading Hispanic naturalism* SPICER-ESCALANTE, J. P. Newcastle: Cambridge Scholars Publ.

2005 *Lágrimas andinas: Sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner.* Pittsburgh: Serie Nuevo Siglo

PINTO VARGAS, Ismael.

2003 *Sin perdón y sin olvido: Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo.* Lima: USMP

PRENDES, Manuel

2003 *La novela naturalista hispanoamericana. Evolución y direcciones de un proceso narrativo.* Madrid: Cátedra.

RENIQUE, José Luis

2004 *Escribiendo al indio. Novela e historia en el Perú. 1888-1948.* New York: Lehman College

SCHLICKERS, Sabine

2003 *El lado oscuro de la modernización: estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana.* Madrid: Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert

SELIMOV, Alexander R.

2003 "El romanticismo y la poética de la cultura modernista" En *Hispanic Review* Vol. 71, No. 1, pp. 107-125. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press

SOMMER, Doris

2004 *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina.* Bogotá: FCE, 2004

SPICER-ESCALANTE, J. P.

2010 *Au naturel: (re)reading Hispanic naturalism.* Newcastle: Cambridge Scholars Publ.

STALLYBRASS, Peter & Allon WHITE

1986 *The politics & poetics of transgression.* London: Methuen

TAUZIN CASTELLANOS, Isabelle

2003 "La imagen en el Perú Ilustrado". *Bulletin Institute Française d'études andines* 32: 133-149

UBILLUZ, Juan Carlos

2009 “El fantasma de la nación cercada”. En *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*. Lima: IEP

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel

2013 *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú

VOLOSHINOV, Valentín.

1992 *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial

WARD, Thomas

2009 *Buscando la nación peruana*. Lima: Editorial Horizonte

WILLIAMS, Raymond

2009 *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta

ZANUTELLI, Manuel

2008 *Periodistas peruanos del siglo XX: itinerario biográfico*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

ZIZEK, Slavoj

2011 *El acoso de las fantasías*. México D.F: Siglo Veintiuno Editores

ZOLA, Emile

1989 *El Naturalismo*. Barcelona: Ediciones Península.