

ABSTRACT

Title of Dissertation: PLIEGUES SUBLIMES: LO EXTRAÑO, LO RARO Y LO PERTURBADOR EN SIMÓN BOLÍVAR, JUANA MANUELA GORRITI Y RICARDO PALMA

María Verónica Muñoz, Doctor of Philosophy,
2010

Directed By: Professor Jorge Aguilar Mora
Department of Spanish and Portuguese

This dissertation is about nineteenth-century Latin American fantastic narratives interestingly packed with dream sequences and ghostly apparitions. It works how Simón Bolívar, Juana Manuela Gorriti and Ricardo Palma delve into the uncanny dimensions of reality to subvert the national, hegemonic discourses by challenging and transgressing the boundaries of the epistemological status quo. In chapter 1, the conflicts inherent in the conception of Modernity are read vis-à-vis the critical lenses of the Kantian sublime, the allegory, and the fold. Gilles Deleuze's *fold* serves to explore how intellectuals have constructed what they call reality, as their texts *fold* into their own narratives, or the writings of their generation, in order to *unfold* the cracking surface of their discursive agendas. Thus, the role of *letrados* is reconsidered as voices coming from the elites who envision themselves as *that Other* they themselves reject. Finally, Walter Benjamin's *allegory* links ghosts and spirits directly to their historical background, establishing a consistent relationship between culture and politics, the impact of literary texts on social thought, and the dynamics of cultural transfer.

In chapter 2, Bolívar's *poetic delirium* acknowledges the risk of his dream for a unified Latin America turning into a hectic nightmare if it is solely founded on his strong leadership. On chapter 3, even though Gorriti's short stories count with the support of her peers from the Generation of 37, I focus on how she exposes the abjection and ugliness that lies beneath the main debates of her times: civilization and barbarism, and the role of women in the new republics. Her *poetics from behind the fog* enables her to participate in these debates while being widely accepted in literary circles. Similarly on chapter 4, the narratives of Ricardo Palma and his *miraculous poetic* defy the core structure of a modern Peruvian state through an acknowledgement of popular voices, which he seems to perceive as the real builders of the nation. All these writers recognize the need to find alternative models for the challenges inherent in a postcolonial Latin America.

PLIEGUES SUBLIMES:
LO EXTRAÑO, LO RARO Y LO PERTURBADOR EN
SIMÓN BOLÍVAR, JUANA MANUELA GORRITI Y RICARDO PALMA

by

María Verónica Muñoz

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2010

Advisory Committee

Professor Jorge Aguilar Mora, Chair
Professor Carmen Benito-Vessels
Professor Laura Demarúa
Professor Juan Carlos Quintero Herencia
Professor Pierre Verdaguer

©Copyright by
María Verónica Muñoz
2010

Para Henry Darwin, hacedor de milagros

Agradecimientos

Allá por el 2006, comencé a pensar lo fantástico y lo sublime, líneas que se cruzan y confunden a lo largo de estas páginas entre pliegues, fugas y fisuras. En el camino, muchas voces me interpelaron para que finalmente saliera mi voz. He tenido el privilegio de que Jorge Aguilar Mora y Laura Demaría creyeran en mi intuición inicial y tuvieran la paciencia de conversar más de mil veces, de leer versiones incompletas y revisiones desmembradas. A Jorge debo la generosidad de su guía y la confianza en este proyecto y en mí. A Laura, las oportunidades que abren sus desafíos y la solidaridad franca de sus palabras.

Por su generosa lectura, agradezco a Juan Carlos Quintero Herencia, a Carmen Benito-Vessels y a Pierre Verdaguer. Por su apoyo incondicional, a Eyda Merediz.

Muchos más nombres deberían estar en esta página. Los compañeros que brindaron su apoyo en el día a día, los colegas que hicieron las cosas fáciles, los profesores que dieron espacio para pensar y para trabajar.

Y hay un gracias más íntimo y personal.

A mi familia de toda la vida, por comprender la incomprensión de escribir este texto. A Papá, Juanita, Inés, Rafa, Miriam, Matías, María. A quienes sostienen cualquier esperanza, Ema, Facundo, Nicolás.

A la familia que encontré en la vida que siempre está cerca más allá de cualquier lugar particular. A Rebeca, Chila, Elena, Alejandra, Flavia, Pouch, Fernanda, Jens, Diego (el hincha de River), Clara, Omar, Paula, Diego (el de Boca), Christine, Noro, Dolores, Mariano, Vivianne. A Rocío, por leer, corregir, escuchar y mucho más.

A Henry Darwin, por darle sentido al verbo acompañar.

Gracias

Índice

I. Incomodidad I. (¿o presentación general?)	1
II. <u>Capítulo 1: Pliegues sublimes: formas de lo extraño, lo raro y lo perturbador</u>	9
A. Construir la excepción: un pliegue del sueño a la vigilia	13
1. Experiencias sublimes y lecturas de lo mágico	20
2. Problematizar el presente: mirada alegórica y pliegue	28
B. La escritura de la excepción: letrados y siglo XIX	40
1. Disidir: <i>letrados en fuga</i>	43
2. Discontinuar: el ‘sí mismo’ como otro	52
3. Disonar: repensar las alegorías nacionales	59
C. Para una lectura de los pliegues	63
III. <u>Capítulo 2: El sueño de Bolívar</u>	66
A. “Mi delirio en el Chimborazo,” un texto de 1822	75
B. Texturas bolivarianas: la toma de la palabra desde Roma	83
1. Cartagena y Trujillo, la palabra impugnadora	91
2. Jamaica con sus conjeturas y dudas	97
3. Angostura y celebración	106
C. “Mi delirio sobre el Chimborazo:” fiesta poética y poder de la imaginación	113
1. El yo ante el paisaje: una mirada sobre el Chimborazo	115
2. Paisajes sublimes y los repliegues del yo	120
3. Fantasmas en juego alegórico	124
4. Un delirio desde la oscuridad	130
5. Torsión delirante	134
IV. <u>Capítulo 3: Las nieblas de Juana Manuela Gorriti</u>	139
A. Juana Manuela Gorriti y la generación del 37	145
B. <i>Sueño y realidades</i> : una mirada sobre la patria	156

C. Los monstruos detrás de las nieblas	169
1. Trocar la razón por un anillo: reescribir el fracaso de Ciudadela	172
2. Santa y traidora al mismo tiempo: una alternativa a Manuela Rosas	181
3. Un fantoche digno de ser amado: la otra cara del <i>Gigante Amapolas</i>	189
D. Nieblas en la sierra indígena	195
1. Aniquilar al indio: los tesoros de la alteridad	201
2. Civilizar al indio: cubrir con velos	207
E. <i>Sueños y realidades</i> : pliegues alegóricos fluyendo entre las nieblas	215
V. <u>Capítulo 4</u> : <i>Los milagros de Ricardo Palma</i>	224
A. Escribir un Perú figurado	230
B. El gesto de plegarse	236
C. El culto por las letras y la historia	243
1. El problema de lo histórico	245
2. <i>tradiciones</i> e Historia	251
D. De <i>sucesos</i> milagrosos	257
1. Los milagros del virrey y la retórica institucional	261
2. El héroe y la voz popular	268
3. <i>Alacrancito de fray Gómez</i> : narrar en tanto poética del milagro	275
E. “Palla Huarcuna:” un fantasma recorre el Perú	286
VI. Incomodidad II (cierre y apertura)	300
VII. Bibliografía citada	310

I. Incomodidad I [¿o presentación general?]

Una muchacha joven se casa en secreto con su enamorado y, tras la noche de bodas, descubre en el campo de batalla el cadáver de su esposo muerto días antes. ¿Extraño? Las ánimas benditas del Purgatorio se materializan como coartada para encubrir la infidelidad de una mujer, cuyo esposo espera encontrar *in fraganti*. ¿Raro? Un hombre sube al pico de una montaña donde un fantasma le augura el éxito de su empresa independentista. ¿Perturbador? En realidad, hoy en día estas narraciones fantásticas, terroríficas o sobrenaturales han generado numerosas producciones culturales, desde películas a obras de arte, novelas, canciones e incluso pasquines sensacionalistas. Sin embargo, los tres relatos apuntados no son contemporáneos, pues pertenecen a Juana Manuela Gorriti, Ricardo Palma y Simón Bolívar, escritores del siglo XIX y sin duda anteriores al cambio de paradigma espiritual de la modernidad nietzscheana, a la exploración del inconsciente freudiano o a la revolución social marxista.

Estos cambios modernos suponen un cuestionamiento directo a la representación de la realidad y, desde allí, lo fantástico contemporáneo parece anclarse en las posibilidades de una realidad alternativa, contra-hegemónica y anti-esencialista. Gracias a Nietzsche, Freud y Marx, sabemos que la voluntad de poder, el deseo o los intereses de clase interfieren entre el objeto y el sujeto, y expresan la imposibilidad de una representación de lo real objetiva, imparcial y universal. Ahora bien, si estos cambios modernos reformulan la categoría de lo real, ¿qué ocurre entonces en el siglo XIX donde aun existen mayormente los consensos? ¿Por qué estos relatos emergen en un contexto histórico donde la razón positiva pretende organizar la realidad americana tras su

independencia? ¿Son acaso la contracara de este discurso oficial? ¿De qué manera lo desafían?

Para responder a estas preguntas, resulta necesario situar el marco de lectura del territorio americano que desde fines del siglo XVIII se abre a una modernidad en la que se debate todo el siglo XIX. Desde las independencias hasta las naciones modernas, los americanos se piensan desde espacios surcados por contradicciones: rompen con el centro ibérico sin dejar de estar en la periferia norteamericana o europea, buscan un republicanismo que no incluye a todos los habitantes del territorio, desafían instituciones coloniales –como la eclesiástica– sin dejar de ampararse en ellas. La vacilación es una marca en el discurso literario donde los márgenes de lo real son muchas veces desafiados puesto que la propia realidad parece delineada con trazos ininteligibles.

Según Marshall Berman, “los pensadores del siglo XIX eran, al mismo tiempo, enemigos y entusiastas de la vida moderna, en incansable lucha cuerpo a cuerpo con sus ambigüedades y sus contradicciones; la fuente primordial de su capacidad creativa radicaba en sus tensiones internas y en su ironía hacia sí mismos” (11). De esta manera, la literatura como espacio de la imaginación posibilita una zona gris donde la racionalidad puede quedar suspendida y la irrealidad tomar protagonismo para expresar ese margen inentendible que lo real también posee. Desde ella, la narrativa decimonónica propone relatos de sus vacilaciones a través de personajes fantasmagóricos, dementes o monstruosos que desafían esas instituciones, ideas, experiencias y discursos de los proyectos modernos.

¿Cómo se configura un espacio estético para hablar de la incertidumbre o de lo que no se entiende? ¿Qué figura literaria permite explorar estos *pliegues* entre lo real y lo

irreal? ¿Qué rol tienen los letrados americanos cuando, en algunos textos, describen estas zonas grises o vacilantes? ¿A qué apunta una representación que no resuelve la duda o no genera certezas? Si lo literario acompaña los procesos de la modernidad americana, ¿qué lugar tienen entonces estos relatos dentro de una construcción de lo nacional? La lucha ‘cuerpo a cuerpo con la ambigüedad’ que plantea Berman, ¿es acaso una práctica literaria ajena a la praxis política? ¿De qué cuerpo americano habla el fantasma frente a Simón Bolívar desde su visible invisibilidad? ¿Es sólo la periferia el ámbito por donde circulan los locos y espectros de Juana Manuela Gorriti? ¿Son sólo monstruos del pasado los que convoca Ricardo Palma en sus tradiciones?

Todas estas preguntas parten de la ruptura subyacente en lo planteado: el límite borroso entre lo real y lo irreal no es un capricho literario sino una forma de representar lo americano desde un lugar marginal, un umbral donde lo incomprensible discrepa con lo que se cree, lo que se acepta o lo que se pretende hacer creer. Dicho *locus* no implica que Bolívar, Gorriti o Palma hayan sido escritores periféricos. Por el contrario, se trata de letrados comprometidos con el proceso de la independencia y la fundación de lo republicano en la Gran Colombia, la Argentina o el Perú. Sin embargo, dentro de su escritura, también hay textos vacilantes donde, muchas veces, se pone en cuestión la forma de ‘hacer’ una América moderna: la forma de *hacer* al sujeto político, de *construir* el espacio literario y de *narrar* lo histórico. Simón Bolívar, en “Mi delirio en el Chimborazo,” vacila sobre el sinsentido del héroe americano duplicado en el caudillismo postindependentista. Juana Manuela Gorriti en los relatos de *Sueños y realidades* duda sobre un espacio literario que borra a quienes habitan en los márgenes del proyecto nacional moderno. Ricardo Palma, en algunas de sus *Tradiciones peruanas*, desafía la

objetividad de lo histórico y la falacia de un origen americano ajeno a la violencia colonial.

El propósito de esta disertación es explorar en el discurso literario las marcas de lo inentendible, de lo que produce vacilación, de lo que las voces letradas se animan a imaginar cuando se *fugan* del status quo moderno. Con esto, la literatura da lugar a las fisuras latentes en ese orden moderno incorporado desde las independencias y encauzado en el dogmatismo liberal de las incipientes repúblicas. Las creencias sustentadas en el modelo civilizatorio y en el paradigma del progreso son subvertidas cuando lo entendido como bárbaro o arcaico adquiere una densidad histórica que muestra el vacío o sinsentido de una nación civilizada pero excluyente y de un espacio tendiente al progreso sin anclaje en las particularidades reales que lo posibilitan. Así, civilización y progreso no dejan de ser mitificaciones modernas sostenidas por una elite hegemónica que poco representa los deseos de un complejo entramado de sujetos diversos cohabitantes del territorio americano.

Una estética que permita recorrer dichas vacilaciones supone entonces un trabajo crítico de lo literario en diálogo con los procesos históricos, políticos y sociales de la modernidad decimonónica iniciada en el siglo XVIII. La mirada alegórica va a posibilitar recorrer los textos en tanto ruinas de una vacilación constante sobre lo real y sobre los discursos simbólicos que la hegemonía letrada y la historiografía construyen para diseñar un espacio americano no colonial que, al mismo tiempo, no deja nunca de serlo.

Lo que me interesa es leer esa estética de lo vacilante, de las cosas monstruosas, de las sombras de lo razonable. Desde este umbral parte mi lectura de algunos fantasmas que atraviesan la América decimonónica. Formulados en el discurso literario, exigen

revisar qué se postula como experiencia y como realidad, qué se hace ante los absurdos imposibles de entender y de qué forma la representación se ancla en lo histórico para poder figurarse desde la mirada alegórica. Bolívar, Gorriti y Palma, autores sobre los que se trabajan en los sucesivos capítulos no son ajenos a los letrados que construyen simbólicamente lo nacional. Pero en los textos seleccionados, ellos dejan las huellas de una vacilación que trasluce las sombras del personalismo político bolivariano, del espacio opaco que disputa Gorriti ante al generación del 37 y de la ficción palmiana de lo histórico.

Hay un punto de partida inicial que no puedo omitir para situar este umbral de lectura y tiene precisamente relación con el acto mismo de leer lo no escrito o de interpretar estas texturas grises. En un horizonte de modernidad decimonónica donde el símbolo romántico completa su significación trascendente o la imagen positivista lo hace desde una causalidad irrefutable, ¿qué ocurre cuando lo figurado no trasciende sino, más bien, se vuelve sobre la imagen misma y su historicidad? ¿Qué lectura se desliza por detrás de una figura cuya causalidad es puramente azarosa? Si bien la racionalidad de la representación es lo que está en cuestión, en realidad, las sombras de lo moderno están ya presentes en sus propias bases filosóficas. Immanuel Kant, en su *Crítica al juicio estético*, está dejando abierto el espacio a lo irracional cuando, en lo sublime, percibe la ininteligibilidad de lo percibido. Lo sublime entonces es una experiencia donde hay espacio para las sombras y lo monstruoso. Sin caer en el mecanicismo de Kant cuya cosmovisión ilustrada le hace validar sólo lo empírico como forma de conocimiento, Walter Benjamin entiende a la experiencia como la oportunidad de conocer lo que está *más allá* del universo empírico y que permite leer lo mágico. El lenguaje entonces

habilita una escritura donde, no sólo se representa una realidad, sino que también se la excede. La lectura ‘mágica’ exige un ir *más allá* y adentrarse en otras capas posibles de semejanzas y correspondencias.

El umbral de mi lectura busca trazar posibles correspondencias *más allá* de la simple identificación de estos autores dentro de una corriente política, de una pertenencia generacional, o incluso, dentro de la estética romántica que, sin duda, compartieron. La *escritura delirante* de Bolívar que se verá en el segundo capítulo juega con las correspondencias entre la voz ficcional de “Mi delirio en el Chimborazo” (1822) y esa otra voz bolivariana en textos políticos que son fundantes del período independentista. Una se pliega sobre las otras para mostrar la *perturbación* del protagonista ante la experiencia onírica, la cual pone en escena el conflicto entre la construcción del sujeto político ideal y la frustración ante una realidad que no propicia fundar algo nuevo.

En el tercer capítulo, la *poética de las nieblas* que sigue Gorriti en sus primeros relatos de *Sueños y realidades* (1865) se pliega sobre los textos canónicos de la generación del 37 para disentir con la nación argentina que simbólicamente se está construyendo. Lo extraño en esta narrativa no sale de su ser ajeno a algo ya conocido del afuera. Surge, más bien, al colocar lo otro como imagen refractada de lo propio. Los fantasmas de Gorriti son *extraños* porque, al plegarse sobre otras textualidades, reflejan la barbarie misma de quienes defienden el paradigma de una civilización y un progreso que necesita borrar o silenciar a los sujetos que incomodan.

Finalmente, en el cuarto capítulo, los *poéticos milagros* de Palma en sus *Tradiciones*, vestidos en ropajes coloniales, se vuelven sobre un presente republicano incierto. Lo raro en sus texturas no es la poca frecuencia del ‘afuera’ sino del adentro, lo

que suena diferente cuando el punto de vista desafía un entendimiento de las cosas e incluso el relato oficial de una historia. No es *raro* que el fray Gómez de Ricardo Palma realice el milagro de dar vida a la joya del alacrán. La rareza surge cuando, plegándose sobre la subjetividad del narrador y sobre la expresión popular, el relato desmonta la vacuidad de la retórica eclesial cuyos milagros son sólo un artefacto ideológico. Así, el espacio de la narración es el que habilita el milagro porque permite romper una temporalidad lógica y dar lugar a que ocurra lo mágico, es decir, el misterio de lo real.

Antes de iniciar la lectura de estos tres autores, me resulta importante posicionar algunos aspectos teóricos en torno al concepto de experiencia, de lo sublime y del pliegue que se desliza en esta presentación. Para ello, en el primer capítulo, me detendré en un relato breve publicado en el *Papel Periódico de la Havana* en 1790, donde la irrupción de lo irreal en lo real abre interrogantes en torno a una estética que recupera lo histórico desde su textura vacilante. Asimismo, creo necesario plantear qué lugar asumen los escritores de mi corpus dentro de la producción simbólica de los letrados decimonónicos. Cuando se trabaja la relación del escritor y lo nacional, resulta inevitable la lectura que Doris Sommer propone en torno a las alegorías nacionales. Sin embargo, por más que las escrituras que trabajo jueguen desde el pliegue y lo alegórico, el uso que hago de la alegoría difiere de su postulación de ficción fundacional, puesto que, en realidad, se posicionan más bien como desafíos a lo fundacional. Me interesa leer el valor de lo alegórico desde Walter Benjamin y la idea de pliegue que propone Gilles Deleuze como marco de estas inquietudes.

Finalmente, formulo esta presentación de los capítulos que siguen como un recorrido en la *incomodidad*, título de esta introducción a mi lectura. Más allá de las

categorías teóricas, de los procesos históricos, de las construcciones colectivas, de la producción simbólica, los cuentos de Bolívar, Gorriti y Palma me incomodan y me hacen regresar una y mil veces a disfrutar su lectura, algo difícil de traducir en el marco formal de una disertación. Pero esta incomodidad es también una propuesta de lectura puesto que supone diversos pliegues: de los textos entre sí; de cada texto con su horizonte de producción; de cada escritor con sus pares generacionales; de cada personaje con su cara borrada o desdibujada en otro tipo de narrativas. Los pliegues no llevan a una síntesis que defina lo fantástico en el siglo XIX americano, sino a postular una actitud que quiere problematizarlo. Por ello, esta lectura habla de grietas y no pretende suturarlas puesto que no quiere dejar de *incomodar*.

II. Capítulo 1. *Pliegues sublimes: Formas de lo extraño, lo raro y lo perturbador*

El método es rodeo. La exposición en cuanto rodeo: ése es el carácter metódico del tratado. La renuncia al curso inamovible de la intención es su primer signo distintivo. Tenazmente comienza el pensamiento siempre una vez más, minuciosamente regresa a la cosa misma. Esta incansable toma de aliento es la forma más propia de existencia de la contemplación.

Walter Benjamín¹

El 24 de octubre de 1790, el *Papel Periódico de la Havana* publicó la siguiente historia en su columna “Noticias sueltas:”

Raro ejemplo de un sonámbulo

En Nueva York soñó una persona que estaba cogiendo pájaros. Por la mañana al levantarse halló en su cama un nido entero de golondrinas. Las había cogido la noche pasada en las vigas de su casa adonde subió por una escala muy alta. Los que estudian la historia del hombre pueden apuntar esta noticia para ayudarse en sus meditaciones. (Vítier 13)

El suceso breve anoticia un hecho que la tradición contemporánea bien puede considerar fantástico: se trata de algo lógicamente imposible que ha ocurrido en una casa en Nueva York. No son duendes o seres maravillosos en un mundo paralelo, sino pájaros reales que transgreden los límites entre la vigilia y el sueño. Ante esto, sólo restaría al lector de hoy vacilar tentando una posible respuesta para explicar la trasgresión de dos

¹ “Prólogo Epistemocrítico” de *El origen del Trauerspiel alemán* (224).

órdenes. Pero este microrrelato es de fines del siglo XVIII, e inevitablemente esto me aleja de la idea contemporánea de vacilación sobre los límites que delinear lo real. La noción del inconsciente no se tiene aún y lo real se define desde una visión empírico-racionalista del mundo, la cual ordena la vida política, social y cultural de Europa y de las Américas. Entonces, ¿por qué en la Habana se publica una historia donde se sueñan golondrinas que amanecen luego en una cama? ¿De qué rareza habla este texto breve? ¿Para qué perturba a su lector dejándolo sin una respuesta? ¿Sobre qué pretende hacer meditar a quienes estudian la historia del hombre?

Si se hace una lectura directa del texto, en primer lugar, el relato posee una estructura muy lógica: un hecho, la consecuencia y la causa. La tercera frase funciona como un vínculo entre el sueño de la primera y el hallazgo de la segunda. Esta frase clave plantea una solución a la dialéctica de las otras: los pájaros soñados y las golondrinas halladas son lo mismo. Pero se trata de una solución que abre más interrogantes que respuestas porque: ¿De qué manera una persona termina armando un nido en su cama si estaba soñando? ¿De dónde salieron las golondrinas reales halladas por la mañana?

Aun considerando que esta persona sea sonámbula, como señala el título, la experiencia en sí misma es también ‘rara’ porque no se trata de un simple pájaro que podría haber entrado por una ventana sino de un nido entero. ¿Cómo no se despertó si, estando dormido, lo llevó hacia adentro? El texto guarda una lógica interna (en el plano enunciativo), si bien no se le puede aplicar una lógica causal que explique cómodamente lo ocurrido, ya que la única respuesta posible exige primero aceptar su rareza. Lo raro supone algo poco frecuente, fuera de lo cotidiano o acostumbrado que, al mismo tiempo, es parte de lo real, puesto que la condición de rareza apunta a una escasez de ocurrencia

en lo real pero no a una imposibilidad de que algo tenga lugar en la realidad. En otras palabras, un suceso raro o extraordinario se destaca, no por ser imposible de ocurrir, sino por la poca frecuencia con la que ocurre.

Al definir este suceso de los pájaros como raro, apunto a destacar su excepcionalidad, no su irrealidad, y, en consecuencia, a pensar más allá del simple binarismo lo real/lo no real. Como señala Giorgio Agamben al reflexionar sobre las dicotomías que estructuran nuestra cultura, se trata de transformar lo binario en bipolar, lo que supone reconocer “las oposiciones sustanciales en un campo de fuerzas recorrido por tensiones polares que están presentes en cada uno de los puntos sin que exista posibilidad alguna de trazar líneas claras de demarcación” (*Estado 12*). Lo real y lo no real plantean una tensión, pero fijar un límite claro que los contenga exclusivamente es reducirlos a una simple taxonomía falaz.

Por siglos, la ciencia, la religión y la superstición o la magia concurren en libros de prodigios o misceláneas para brindar una explicación de los fenómenos sobrenaturales que eran parte de la realidad. Como afirma David Roas sobre los siglos XVI y XVII, lo maravilloso

no supone transgresión alguna del paradigma explicativo de lo real propio del momento... [Sin embargo,] en el siglo XVIII la relación con lo sobrenatural cambió radicalmente. La razón se convirtió en el paradigma explicativo fundamental, lo que se tradujo en una separación entre razón y fe, dos perspectivas que, como hemos visto, hasta ese momento funcionaban integradas o, por lo menos, no se excluían entre sí. (20-21)

Esta ruptura del siglo XVIII con la Ilustración inaugura una nueva episteme; un nuevo sistema que organiza y estructura, según Michel Foucault, el lenguaje, la percepción, los intercambios, la técnica, los valores y las jerarquías de sus prácticas (*Las palabras* 5). De un mundo donde lenguaje y representación están unidos, Foucault señala el giro decimonónico hacia un lenguaje que “pierde su lugar de privilegio y se convierte, a su vez, en una figura de la historia coherente con la densidad de su pasado” (*Las palabras* 8). Como explica José Joaquín Brunner, “en el trasfondo de la modernidad hay toda una transformación de época y civilización, que trae consigo nuevas ideas, instituciones, experiencias y discursos” (245). ¿Cómo se hace entonces un lugar para lo irracional en el espacio discursivo del siglo XVIII y, particularmente en lo que atañe a esta investigación, dentro de la modernidad que se da en el siglo XIX? ¿Acaso la razón logra excluir lo inexplicable del sistema de representación del mundo? ¿O es la ficción un ámbito donde reina la mentira? ¿Quiénes son, entonces, los artífices de dichas fantasías?

Estas preguntas se atenderán en las páginas que siguen. En una primera parte, a partir del relato de las golondrinas dieciochescas, lo irracional hace de la forma narrativa un ámbito propicio para quebrar una representación lógico-causal de lo real y se abre a la experiencia sublime, la experiencia misma del entendimiento tensado hacia los límites de lo no entendible. De esta manera, se plantea una forma de escritura decimonónica que, plegándose de un orden real a otro irreal, también postula el movimiento de pliegue de lo representado hacia todo lo que conforma el universo histórico que rodea al texto, un pliegue que según Gilles Deleuze hace coexistir lo interior con lo exterior desde donde se formula un sentido. En esta coexistencia de dos órdenes disímiles que entran en diálogo y se configuran mutuamente, se puede pensar lo alegórico que formula Walter Benjamin,

no como una simple figura metonímica, sino como una tensión oximorónica donde hay espacio para la vacilación y la inclusión de lo marginal o no representativo de una hegemonía letrada fundante de las grandes narrativas.

Asimismo, en una segunda parte, se verá que el espacio de lo ficcional y su relación con lo verdadero o la realidad implica posicionar al sujeto que produce dichos textos y al contexto desde donde surgen. Por esto, se discutirá la voz que ficcionaliza estos relatos raros dentro de la producción simbólica de los letrados decimonónicos.

A. Construir la excepción: un pliegue del sueño a la vigilia

Situarse a fines del siglo XVIII y durante el XIX implica adentrarse en un mundo americano que, abrevando en las fuentes de la Ilustración, se abre al proceso de la modernidad. Como explica Jorge Myers, durante la primera etapa colonial, los intelectuales latinoamericanos pertenecían al ámbito eclesiástico y “la cultura letrada colonial fue en gran medida consustancial al universo simbólico de las doctrinas del catolicismo.” Sin embargo, a mediados del siglo XVIII, la Nueva España se transforma en el epicentro del pensamiento ilustrado hispanoamericano y, a diferencia de la tradición francesa o inglesa, busca “conciliar los valores de la fe heredada con aquéllos de la nueva ciencia de la naturaleza y del hombre” (“Los intelectuales” 31, 34).

Así, es importante apuntar que “en las universidades de la América española se leyeron y enseñaron a los pensadores europeos, a pesar de la prohibición expresa de la corona, de algunos de ellos considerados herejes;” e incluso algunos miembros de la elite criolla participaron directamente en las transformaciones que se gestaban en territorio europeo, “como los venezolanos Francisco Miranda, en Europa y Estados Unidos, y

Francisco Zea, en España” (Chibán, Figueroa y Altuna 23-24). Todos estos intercambios promovieron, como explica Mabel Moraña, el hecho que

a comienzos del siglo XIX, los textos que prefiguran la emergencia y consolidación de la nación-Estado sur[an] en América como parte de una búsqueda, ya iniciada durante la colonia, de fundamentos históricos y estrategias representacionales que permitieran articular el particularismo americano a los universales que guiaron la reestructuración política y social en Europa y los Estados Unidos. (“Ilustración” 32)

Se trata, entonces, de proponer una representación donde las tensiones puedan fluir y elaborarse como proyectos reales. Sin embargo, tal optimismo propio de una etapa de cambios no es ajeno al entorno ilustrado que lo cobija. Max Horkheimer y Theodor Adorno señalan que la Ilustración “era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia;” e incluso para ella “la materia debe ser dominada por fin sin la ilusión de fuerzas superiores o inmanentes, de cualidades ocultas. Lo que no se doblega al criterio del cálculo y la utilidad es sospechoso para la Ilustración” (59, 62, 53). Al mismo tiempo, en el propio movimiento ilustrado los pensadores identifican el germen de lo que contradice a la Ilustración misma:

[Así como] la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado [sin embargo] el concepto de este mismo pensamiento, no menos que las formas históricas concretas y las instituciones sociales en que se halla inmerso, contiene ya el germen de aquella regresión que hoy se verifica por doquier... [puesto que] los mitos que caen víctimas de la Ilustración eran ya producto de ésta. (63)

En suma, si bien la Ilustración es garante de derechos individuales y públicos, también “es utilizada como base para el ejercicio del poder y la implementación del proyecto burgués, que se apoya en las ideas de representatividad, en la filosofía del industrialismo, y en la concepción del estado paternalista como encarnación simbólica de la razón y el conocimiento” (Moraña, “Ilustración” 39).

En este sentido, el tránsito del siglo XVIII a la modernidad decimonónica en la América Hispana oscila entre la mitificación y desmitificación de todo un universo colonial que estructura lo americano.² En este camino, se pueden ver también las sombras de ese pensamiento ilustrado que, estéticamente y a nivel de la representación, da lugar a fantasmas y locos para mostrar lo real desde otro punto de vista, trasluciendo una forma diferente de experiencia sobre ello. Se trata de una experiencia más mediata que inmediata, porque se conecta con una totalidad que no puede intuirse sino en fragmentos, como luego se ampliará al trabajar la alegoría y el pliegue.

Lo que estas perspectivas ‘umbrosas’ perciben es el movimiento opuesto al ilustrado. Horkheimer y Adorno explican:

En la reducción del pensamiento a operación matemática se halla implícita la sanción del mundo como propia medida. Lo que parece un triunfo de la racionalidad objetiva, la sumisión de todo lo que existe al formalismo lógico, es pagado mediante la dócil sumisión de la razón a datos inmediatos... Lo que existe es justificado, el conocimiento se limita a su

² Moraña plantea que “el discurso eurocéntrico es a la vez aquel en que se fundara el despotismo colonialista y el que formula el ideario de la igualdad y la soberanía; España es sinónimo de usurpación y barbarie, y a la vez portadora de la matriz lingüística, religiosa, filosófica y jurídica en que se funda la identidad criolla; Francia, la portadora del ideario ilustrado que consagra los derechos del individuo y la preponderancia de la razón en contra de la lógica del escolasticismo y del absolutismo imperial, y también la evidencia de la otredad irreductible de América como tierra culturalmente irreductible a los valores y principios del occidentalismo neocolonial” (“Ilustración” 39).

repetición, el pensamiento se reduce a una mera tautología. Cuanto más domina el aparato teórico todo cuanto existe, tanto más ciegamente se limita a repetirlo. (80)

Las voces de los autores trabajados en los capítulos siguientes no repiten ni se someten a lo inmediato. Ricardo Palma elige quebrar la lógica formal recurriendo a un pasado lejano que desafía la articulación del presente. Juana Manuela Gorriti opta porque su voz medie entre la narrativas de su generación y una realidad que las desafía desde la marginalidad de sus personajes femeninos.

Así, en un momento histórico fundacional, los proyectos republicanos asentados en la modernidad generan sus propios monstruos, puesto que su formulación lógica no alcanza para mostrar la compleja totalidad cultural, étnica, social y política del continente. Ya el propio Francisco de Goya en 1799 publica en su serie *Los caprichos* un aguafuerte titulado “El sueño de la razón produce monstruos.” Si la razón duerme, la fantasía genera espectáculos insospechados. Y en territorio americano, cuando la razón deja de ser directriz, se liberan fuerzas que están hablando también de la realidad, pero ya no iluminada con su luz razonable.

Lo que me interesa, entonces, es buscar eso no dicho y no escrito en los proyectos modernos que se filtra en el discurso de la emancipación y de la construcción nacional, es decir, esos monstruos y sombras que conviven con la luz razonable. Mi lectura a partir de relatos hoy entendidos como fantásticos supone, entonces, una tarea crítica sobre la construcción de lo moderno en América que busca las *fugas* a esta modernidad en una estética fantasmagórica y monstruosa. Esto implica considerar tanto los avatares de un pensamiento ilustrado surgido a partir del vínculo con la península ibérica y el

pensamiento europeo, así como los rumbos que los intelectuales americanos adoptan al pensar su historia, su geografía, sus instituciones y su sociedad desde el presente singular en el que están inmersos y desde el diálogo con sus pares.

En “¿Qué es la Ilustración?” Foucault relea el texto homónimo de Kant publicado el 6 de diciembre de 1784, pocos años antes del relato del *Papel Periódico*.³ Cabe aclarar que, para Kant, la Ilustración es salir de la ‘minoría de edad,’ la cual radica en la incapacidad de servirse del propio entendimiento. Así, se prefiere seguir la autoridad de un otro antes que lo que uno razonablemente piensa. La clave de la Ilustración kantiana es la de tener el valor de servirse del propio entendimiento, de la propia capacidad de pensar.⁴ Foucault recuperará de esta lectura aspectos que superan la visión mecanicista kantiana. Para él, la Ilustración es un tipo de interrogación filosófica que problematiza la relación con el presente y el modo de ser histórico, así como también la constitución de uno mismo como sujeto autónomo.

Según Foucault, la clave de la reflexión kantiana radica en la pura actualidad, en la mirada sobre el presente: “el texto sobre la *Aufklärung*,... no busca comprender el presente a partir de una totalidad o de un acabamiento futuro, busca una diferencia. ¿Qué diferencia introduce el hoy con relación al ayer?” (337). Partiendo de esta pregunta, la historia de las golondrinas postula una rareza en forma de interrogante, con el que aspira a una *reflexión* sobre el mundo que se está abriendo en La Habana hacia fines del

³ Foucault explica que “en el siglo XVIII se prefería interrogar al público sobre problemas de los que precisamente aún no había respuesta. No sé si era más difícil; era más divertido. De acuerdo con esta costumbre, una revista alemana, la *Berlinische Monatschrift*, publicó en diciembre de 1784 una respuesta a la pregunta: *Was ist Aufklärung?*, y esta respuesta era de Kant” (335).

⁴ Esta visión ilustrada tendrá incidencia directa en el discurso historiográfico americano y en la construcción del concepto de ‘progreso’ complementada con los postulados de Herbert Spencer: “The Latin Americans drew from Spencer the interrelationship of science, industry, and progress, a combination pointing to future glory through societal evolution” (Burns 413).

siglo XVIII. Este mundo se pliega sobre un *ayer* para constituirse en actualidad y abrir interrogantes.

Este plegarse deleuziano habilita entonces leer el texto desde la mirada alegórica que Benjamin postula en el *Trauerspiel* puesto que la imagen va más allá de lo representado para recuperar su historicidad y desnudar, al mismo tiempo, la impotencia de cualquier totalidad pretendida. En este sentido, es que Foucault plantea su lectura de Kant: “La reflexión sobre el ‘hoy’ como diferencia en la historia y como motivo para una tarea filosófica particular me parece que es la novedad de este texto. Y considerándolo así, me parece que se puede reconocer en él un punto de partida: el esbozo de lo que se podría llamar la actitud de la modernidad” (“¿Qué es?” 341).

Foucault lee en Baudelaire la actitud moderna sobre la diferencia y afirma que “el alto valor del presente es indisociable del empeño en imaginarlo, en imaginarlo de otra manera de la que es y en transformarlo no destruyéndolo, sino captándolo en lo que es. La modernidad baudelaireana es un ejercicio en el que la extrema atención a lo real se confronta con la práctica de una libertad que al mismo tiempo respeta eso real y lo viola” (“¿Qué es?” 344). Se trata, entonces, de una atención *extrema* a lo real que lo lleva a su propio límite, e incluso lo hace transgredirlo. Es decir, el ejercicio de la imaginación es revelador en la medida en que permite la convivencia simultánea de lo real y su propia irrealidad.

En este sentido, la noticia extraña del *Papel Periódico* es, pues, una afirmación de lo real en tanto experiencia que incluye rarezas. O, en otras palabras, esta vivencia de lo real trasluce una experiencia que no sólo se limita a lo que un entendimiento percibe y luego racionalmente conceptualiza, sino también a la respuesta de una razón más allá de

su propio entendimiento de lo percibido. Y, cuando se entra en el horizonte dieciochesco, la respuesta a esto que contemporáneamente llamamos fantástico se puede hallar en el terreno mismo de la Razón, ya que Kant dedicará su *Crítica del juicio* (1790) a la exploración de esta razón conceptualizadora de ‘cosas raras,’ es decir, experiencias que no se pueden explicar lógicamente sino a través de la categoría de lo sublime.⁵

Estas experiencias que posibilitan lo sublime son asumidas por la estética romántica como formas de alcanzar una comunión cósmica.⁶ Sin embargo, en tanto sombras de la Ilustración, ellas señalan lo vacilante e incómodo que anida en lo real. Terry Eagleton plantea que lo sublime también conecta la experiencia con el abismo de lo desconocido ya que “escarmienta y humilla [al sujeto]... lo descentra y lo emplaza en una impresionante conciencia de su finitud, de su insignificante posición en el universo” (149). De esta manera, leer la experiencia sublime supone entender el concepto mismo de experiencia como apertura hacia lo misterioso, lo que Benjamin formula en tanto lectura que percibe lo mágico y se adentra en correspondencias no necesariamente mediadas por la lógica racional.

Tanto en el relato de las golondrinas, como en la ficción de Simón Bolívar, los *Sueños y realidades* de Juana Manuela Gorriti y algunas tradiciones de Ricardo Palma, la experiencia mágica asienta la posibilidad de percibir la ‘diferencia’ que una

⁵ La sistematización de este concepto se formula en la tercera Crítica kantiana, si bien ya en 1764 Kant publica sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Entre un texto y otro, el filósofo alemán lee la obra de Edmund Burke, quien fuera traducido por Garve al alemán en 1773. Manuel García Morente presenta una explicación detallada sobre estos textos y la producción final de la tercera crítica en “La estética de Kant.”

⁶ Terry Eagleton afirma: “En un entorno que se vuelve cada vez más racionalizado, secularizado y desmitologizado, lo estético es, por tanto, la débil esperanza de que el objetivo y significado últimos no están completamente perdidos. Es el modo de la trascendencia religiosa en una era racionalista, el lugar en el que esas respuestas aparentemente arbitrarias y subjetivistas que caen fuera del ámbito de ese racionalismo pueden ahora se desplazadas hacia el centro y revestirse de toda la dignidad de una forma eidética” (147).

representación ofrece en el ‘hoy’ sobre el ‘ayer.’ Por eso, más allá del esfuerzo iluminista, la razón no puede dejar de estar habitada por las polaridades que desafían una visión limitada en el concepto de realidad. Precisamente de esto da testimonio la noticia del *Papel Periódico de la Havana*: más allá de cualquier cambio de paradigma, lo real sigue siendo habitado por rarezas que merecen ser meditadas.

1. Experiencias sublimes y lecturas de lo mágico

El relato del *Papel Periódico* manifiesta el vínculo entre lo soñado y la realidad al decir que esta persona había subido a las vigas con una escala muy alta. El movimiento ascendente que lo hace salir de la habitación y llegar hasta donde están los pájaros constituye una rareza, porque no se trata de una traslación solamente física (fácilmente explicable desde el sonambulismo), sino de una acción que se da también en el espacio de los sueños que afectan la realidad. La experiencia del protagonista es física y onírica; la imagen ascendente que la describe explícita entonces no sólo la posibilidad del hombre de trascender su materialidad física, sino también de materializar en lo real aquello que surge en los sueños.

Ante el nido de golondrinas en la cama, la evidencia habla por sí misma, puesto que existen cosas raras en la realidad que no necesariamente son entendibles en su causalidad. Entonces, la lógica racional no alcanza para sostener los márgenes de lo real porque surgen excepciones a sus reglas que son tan válidas dentro del sistema como las reglas mismas. Creo que, dentro de lo sublime, circulan estas excepciones puesto que, precisamente esta categoría kantiana, no hace caer el sistema crítico sino, más bien, le da

la oportunidad de sustraerse por un momento del reinado de lo entendible y admitir lo inentendible dentro del sistema.

Desde Longino, lo sublime postula una construcción discursiva que permite al hombre trascender los límites de su propia condición humana, ya sea porque se eleva hacia una grandeza heroica o, siguiendo a Edmund Burke, se sumerge en la hondura de lo que no comprende y lo aterroriza. A partir del siglo XVIII, lo sublime será contrapunto de lo bello y, como afirma Remo Bodei, “el redescubrimiento de lo sublime en la Edad Moderna marca el comienzo del esfuerzo por recuperar aquella ‘fealdad’ que lo bello oficial —al convertirse en gracioso y ya no turbador— ha terminado por eliminar de sí. Mediante ello, obtienen pleno derecho de ciudadanía lo amorfo, lo disarmónico, lo asimétrico y lo indefinido” (108). Esta consideración de Bodei es ilustrativa desde las posibilidades mismas que el término sublime encierra. Existe la voz latina ‘sublime’ en tanto sustantivo neutro que significa lo alto, las regiones elevadas, de la misma forma que su original griega ‘hypsous.’ Esta acepción ilustra bien el tratado *Sobre lo sublime* de Longino en su reflexión sobre la épica heroica.

Sin embargo, el término sublime también puede corresponder al compuesto del prefijo ‘sub’ —debajo— y el término ‘limen’ —umbral— o ‘limus’ —lodo. Desde esta segunda lectura etimológica, lo sublime implica una experiencia de los límites, una exploración de lo que está debajo de los objetos percibidos, es decir, de la desarmonía e indefinición que yacen detrás de las cosas cotidianas. Pero, sobre todo, mientras más las ciencias avanzan en su conocimiento de la naturaleza, más grande es el abismo en el que se sumerge el hombre por su propia fragilidad. A esta forma de sublime responde el pensamiento de Edmund Burke en su tratado *A Philosophical Enquiry into the Origin of*

our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757), un sublime que despierta terror y gozo a la vez.

Asimismo, Kant inscribe en lo sublime una tensión entre lo percibido y no entendido frente a lo conceptualizado. Se trata de la capacidad del propio sujeto que puede formular un juicio estético más allá de que su imaginación sea violentada ante una naturaleza cuyo “espectáculo de la confusión, el desorden y la devastación [lo conmueve] puesto que en esto muestra su grandeza y poderío.” Así, lo sublime suspende las capacidades vitales del sujeto “por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas.” Lo sublime emerge como una excepción donde, al anularse el entendimiento, se permite el flujo de fuerzas que lo desafían; si bien esta posible anomia no deja de encausarse en una razón abstracta que justifica el mismo desborde (*Crítica* II.23: 238, 237).⁷

Giorgio Agamben estudia la construcción del sujeto político en el estado moderno en sus obras *Homo Sacer* (1995) y *Estado de Excepción* (2003). Para él, la modernidad supone la transformación del ser viviente (nuda vida) en ciudadano o sujeto dependiente de un estado (‘homo sacer’).⁸ En este marco, donde el poder estatal regula al viviente, un estado de excepción que crea un vacío jurídico también supone una paradoja: un regreso a esa ausencia original de normas (indirectamente a la nuda vida) en donde todo es indistinción, si bien por su carácter excepcional, el marco legal no queda anulado. Así, “la suspensión de la norma no significa su abolición, y la zona de anomia que ella instaaura no está (o al menos pretende no estar) totalmente escindida del orden jurídico” (*Estado* 59).

⁷ Kant insiste en que “lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna, sino que se refiere tan sólo a ideas de la razón” (*Crítica* II.23: 238).

⁸ Según Agamben, la inclusión de la vida desnuda en el ámbito político constituye el núcleo original del poder soberano: “The production of a biopolitical body is the original activity of sovereign power” (*Homo* 6).

Agamben está precisamente definiendo la condición de umbral que tiene un estado de excepción donde cancelar un orden no implica abolirlo, sino más bien elegir el límite –y no el centro- como *locus*. Sin pretender seguir su lectura política, me interesa esta posibilidad de pensar su articulación de lo excepcional dentro de un sistema.⁹ En cierto sentido, lo sublime también provoca una suspensión de un orden entendible de lo real, sin que ello niegue la racionalidad de lo real o exija la necesidad de nuevas reglas de juego para entenderlo.

Anulado el entendimiento, la imaginación aprehende “una totalidad, sin conseguirlo, aunque sin cejar en sus esfuerzos; y la razón tiende a lo absoluto, aun cuando la idea como tal se niegue a ser representada de forma sensible” (Bodei 114). Aquí, en el conflicto entre la imaginación, el entendimiento y la razón, o sea entre la forma (o imagen entendible) y la idea (o concepto), se instala lo sublime para dejar apenas una huella turbadora de una totalidad sentida como un caos difícilmente armonizable. Por ello, lo sublime sí se tensa hacia los límites de lo real entendido, elige el umbral como *locus* y exige suspender la aplicación de leyes lógicas y razonables sobre lo real.

Las golondrinas en la cama, tras la experiencia de ascenso, son una rareza, una excepción al común entendimiento entre el sueño y la vigilia. La experiencia de ascenso que cruza ambos órdenes bien puede leerse como sublime, ya que instala un umbral donde se suspende la ley lógica, o mejor dicho, donde no se puede aplicar dicha ley (lo

⁹ La lectura de Agamben apunta a reflexionar sobre las excepciones que acaban estableciendo regímenes totalitarios y terminan configurando un nuevo poder soberano que dispone de sus ciudadanos. La imagen de la excepción es lo que me interesa recuperar puesto que en el plano de las ficciones que se trabajan en esta disertación también hay una suspensión del orden que se pretende imponer sobre lo americano y un abrir interrogantes sobre la forma en que los ‘vivientes’ pasan o no a ser ciudadanos americanos.

cual no la invalida o anula).¹⁰ Desde aquí, se da una apertura que también amplía lo que se entiende por experiencia. Los pájaros, más que un puente entre dos dimensiones, validan la presencia de lo no real dentro de lo real, de lo irracional dentro de lo racional, puesto que se trata de fuerzas que, al coexistir, neutralizan la falsa dicotomía y ofrecen un punto de apoyo para pensar qué se está representando.

El choque entre lo científicamente explicable y lo inexplicable no implica, pues, enfrentar dos órdenes, sino más bien revelar la inconsistencia o problemas que tienen ellos. La experiencia de este choque es la que muestra lo problemático de una representación anclada en el *umbral*, y esto será algo recurrente en los relatos trabajados en los capítulos siguientes. Precisamente, Foucault puntualiza:

Lo que hace falta captar es en qué medida lo que sabemos de esto, las formas de poder que ahí se ejercen y la experiencia que ahí hacemos de nosotros mismos no constituyen sino figuras históricas determinadas por cierta forma de problematización que define objetos, reglas de acción y modos de relación consigo mismo. El estudio de los modos de problematización, de las *problematizaciones* (es decir, de lo que no es ni constante antropológica, ni variación cronológica), es, pues, la manera de analizar, en su forma históricamente singular, cuestiones de alcance general. (“¿Qué es?” 351)

¹⁰ Agamben plantea esto en el estado de excepción: “Lejos de responder a una laguna normativa, el estado de excepción se presenta como la apertura en el ordenamiento de una laguna ficticia con el objetivo de salvaguardar la existencia de la norma y su aplicabilidad a la situación normal. La laguna no es interna a la ley, sino que tiene que ver con su relación con la realidad, la posibilidad misma de su aplicación. Es como si el derecho contuviese una fractura esencial que se sitúa entre la posición de la norma y su aplicación y que, en el caso extremo, puede ser colmada solamente a través del estado de excepción, esto es, creando una zona en la cual la aplicación es suspendida, pero la ley permanece, como tal, en vigor” (*Estado* 70).

Una de las cuestiones que este *umbral* problematiza es qué se entiende por experiencia y qué se conoce a partir de ella. Kant formula lo sublime como un sentimiento, más que como una forma de conocimiento, puesto que éste sólo surge del universo empírico. Walter Benjamin amplía esta visión limitada y extiende la noción de experiencia hacia todo aquello que ocurre en la realidad, sea un hecho habitual y comprobable o algo excepcional e inentendible. La experiencia no se limita a un conocimiento de lo empírico/particular (razón lógica), o bien de la razón pura/universal (juicio). En realidad, Benjamin percibe que esta noción de experiencia es limitada porque se trata más bien del concepto de una experiencia mecánica enraizada en la Ilustración – contexto kantiano– y en la posterior Modernidad de los siglos XIX y XX.¹¹

La clave, entonces, radica en reconocer el sustrato ideológico en la noción de experiencia para dejarla libre en sus potencialidades, puesto que en realidad, “la experiencia es, en consecuencia, la multiplicidad continua y unitaria del conocimiento” (“Sobre el programa” 172). Lo sublime, entonces, habla de una experiencia superior, no porque necesite que la razón responda con absolutos *a priori*, sino porque en su dimensión temporo-espacial da un conocimiento concreto, singular y único del sujeto y del mundo. La experiencia sublime es un destello, o sea un fragmento, que remite a una totalidad intuida pero inaprensible en sí misma, que sólo termina siendo accesible desde sus partes.

¹¹ Puntualmente, Benjamin plantea que “se trata precisamente de eso: de la noción de experiencia desnuda primitiva y obvia que a Kant, que compartía el horizonte de su época, le parecía ser la única dada e, incluso, la única posible. Y, sin embargo, esa experiencia era, tal como ya hemos indicado, una experiencia singular y temporalmente limitada; y, más allá de esta forma (que en cierto modo es propia para todos los tipos de experiencia), era una experiencia en la que, en sentido enfático, se podría llamar *cosmovisión*, que fue la propia de la Ilustración. Y, en los rasgos que aquí son esenciales, no se diferenciaba grandemente de la experiencia de los otros siglos correspondientes a la Edad Moderna... Reducir la experiencia –y con ella el conocimiento del mundo- a lo empírico es seguir insistiendo con “una de las experiencias o visiones más bajas del mundo” (“Sobre el programa” 163).

¿Cómo se lee lo real desde esta experiencia? Precisamente, Benjamin entiende que “la conciencia de que el conocimiento filosófico es absolutamente apriórico y seguro, la conciencia de estos aspectos de la filosofía comparables a la matemática, hizo que Kant olvidara que todo conocimiento filosófico tiene su única expresión en el lenguaje, y no en las fórmulas ni en los números” (“Sobre el programa” 172). El lenguaje y la representación del mundo que él ofrece son testimonios válidos de una experiencia donde la imaginación tensa las relaciones entre significante, significado y referente histórico para problematizar el mundo que representa. En “Doctrina de lo semejante,”¹² Benjamin explora la relación entre el lenguaje, la escritura y la percepción del mundo.

Haciendo una reflexión sobre el modo de leer de los astrólogos antiguos, Benjamin establece que ‘leer’ tiene un doble significado, el profano y el mágico: “El alumno lee pues un libro, y el astrólogo el futuro en las estrellas” (“Doctrina” 212). La lectura profana del alumno corresponde a una percepción de la capa superficial de un objeto; mientras que la mágica supone no sólo una percepción de esa capa, sino un adentrarse en otro nivel donde se establecen semejanzas no sensoriales por las que, en el caso del astrólogo, se podría llegar a un conocimiento del destino en las constelaciones de los astros. Es decir, el hombre posee una facultad mimética por la que al percibir un objeto puede establecer semejanzas. Pero esta capacidad implica un grado cualitativo en la percepción: o bien se percibe algo de modo consciente y se lo entiende (en término kantianos, se traduce la imagen sensible en entendible); o bien se percibe algo de otro modo y, más que entenderlo, se lo intuye apenas.

¹² Este artículo tiene dos versiones, una de febrero de 1933 y la otra del verano de dicho año. La segunda versión asume un tono más crítico al denunciar cómo el hombre moderno ha perdido la capacidad mágica de establecer semejanzas y le ha quitado esa plusvalía al lenguaje mismo.

La percepción ‘mágica’ exige un ir *más allá* y adentrarse en otras capas posibles de semejanzas y correspondencias. Así, Benjamin sugiere que lo percibido es un ‘chispazo’ que “pasa en seguida, aunque tal vez se pueda volver a obtener, pero, propiamente, es cosa que no se puede retener, al contrario que otras percepciones. La semejanza se ofrece con ella a lo visto con idéntica fugacidad que una constelación astral.” Esta percepción de un instante donde se llega mucho más allá de lo entendible está también hablando de la experiencia sublime, no sólo porque supera la lógica conceptual, sino porque se ubica en un tiempo fugaz y, desde esa precariedad, ilumina algún fragmento de la totalidad.

Benjamin también dirá que esta capacidad de poder percibir semejanzas no sensibles es la base para poder conectar lo dicho con lo que quería decirse, lo escrito con lo que quería escribirse, lo dicho con lo escrito. Incluso, se aventura un paso más: “leer lo nunca escrito. Esa lectura es la más antigua” ya que supone la posibilidad de acceder a un conocimiento que aun no ha sido atravesado por el lenguaje y los conceptos. Si bien el filósofo alemán lo relaciona con otros sistemas antiguos usados para conocer, como la lectura de runas, vísceras, jeroglíficos o estrellas, en este ‘no escrito’ se valida el significado de una realidad que late y trasciende a los medios que articulan comúnmente la lectura y el sentido que se obtiene a partir de ella (“Doctrina” 210-11, 216).

Se podría entonces postular que esta lectura a partir de chispazos que iluminan lo real no-escrito permite leer a la experiencia sublime en tanto acción fulgurante no mediada por conceptos, una acción que detonada desde lo empírico, lo trasciende y abre la posibilidad de adentrarse, no sólo en el *más allá* del mundo, sino en una forma diferente de vivenciarlo. Desde aquí, las golondrinas del *Papel Periódico* hablan de un *más allá* en

ese siglo XVIII ilustrado que se abre a la modernidad. La actitud crítica que se sigue a partir de los conceptos usados postula, en términos de Foucault, una mirada de ese mundo a la vez que “un análisis histórico de los límites que se nos han establecido y un examen de su franqueamiento posible” (“¿Qué es?” 351). Franquear estos límites posibilita adentrarse en las formas posibles de ‘ser’ que la imaginación habilita en el espacio literario.

2. Problematizar el presente: mirada alegórica y pliegue

Leer lo no escrito y pensar los límites y transgresiones que la representación formula apunta también hacia una forma estética que Benjamin encuentra en la alegoría. Las golondrinas soñadas pero reales del *Papel Periódico* están diciendo algo de ese fin del siglo XVIII desde lo no dicho, y en esta sutileza se abre una significación que trasciende la imagen literal y que se vincula con una historia concreta inscrita en los objetos y en sus huellas. Desde la propia etimología, el término alegoría –*allos agora*– instala en su formulación la idea de desplazamiento.

El agora es el lugar público por excelencia en la antigüedad griega y la alegoría apunta a sacar un significado fuera de este lugar conocido, fuera de lo que comúnmente se entiende por él y, particularmente, del contexto que acostumbra a darle un determinado sentido. La alegoría supera la simple relación convencional entre la imagen y su significado, ya que su desplazamiento supone un adentrarse en el tiempo y, a diferencia del símbolo, asumir un carácter transitorio donde ya no hay redención, sino pérdida y

dolor.¹³ En otras palabras, la alegoría permite que los significados adquieran un anclaje histórico, por lo que al mismo tiempo que ilumina la realidad, también desnuda su instante y caducidad.

En *El origen del Trauerspiel alemán*, Benjamin hace una crítica al concepto clásico y romántico del símbolo en tanto expresión de lo bello que remite directamente a lo divino: “En cuanto construcción simbólica, lo bello debe resolverse, sin solución de continuidad, en lo divino.” A esta apuesta por la belleza, surge una contracara en la alegoría, “el oscuro fondo contra el cual el mundo del símbolo debía destacarse claramente.” Cuando Benjamin estudia el drama barroco alemán (*trauerspiel*), la alegoría es una visión anclada en el sufrimiento del mundo y en un estadio de decadencia, “pues sin duda es la muerte la que excava más profundamente la dentada línea de demarcación entre la *phýsis* y el significado.” En esta acción, “la profundidad de la mirada alegórica transforma de golpe las cosas y las obras en una escritura emocionante.” ¿Cómo logra esto? A partir de una tensión oximorónica donde lo ‘extravagante’ trasluce “la imperfección y fragilidad de la bella *phýsis* sensible.” Así, el fervor alegórico se expresa a través de la extravagancia barroca, es decir, de una acción que interpela desde lo sensible para transmitir “una clarividencia aún accesible al que rumia confuso” (*El origen* 376-77, 383, 394-95).

Lo extravagante es aquello que está fuera del orden común, lo raro, lo extraño. El verbo *vagari* supone tanto un andar errante como un extenderse; con el prefijo *extra* se acrecienta la errancia o extensión. El exceso alegórico del Barroco que trabaja Benjamin

¹³ Benjamin explicita que “mientras el símbolo atrae al hombre hacia sí, lo alegórico irrumpe desde el fondo del ser para interceptar en su camino descendente a la intención, y golpearla de este modo en la cabeza” (*El origen* 402). El filósofo insiste en este contraste entre lo progresivo de uno y la irrupción de lo otro, acción que vacía el sentido original de un objeto para conferirle un valor alegórico. Es decir, la cosa que se muestra ya no habla de ella misma sino que se convierte en otra cosa, en algo distinto.

es extravagante por su multiplicidad y abarrotamiento, por su extenderse y duplicarse infinitamente en formas que ocultan el vacío real.¹⁴ Parecería entonces que en el siglo XIX, la extravagancia también duplica la realidad, pero este duplicarse es errante porque se pierde y yerra al presentar lo real desde su vacío, es decir, desde todo aquello que los discursos oficiales no codifican, silencian o omiten. Así, la extravagancia decimonónica se multiplica extendiéndose hacia lo que se codifica como no real –el monstruo-, a lo que no es corpóreo –el fantasma-, a lo que no es lógico –el loco. Gilles Deleuze percibe que “lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras” (11). El monstruo, el fantasma y el loco se vuelven de diferentes maneras sobre lo representado para interpelar lo real desde su invisibilidad, caos o demencia. Todos ellos son los sujetos que circulan en los textos de Juana Manuela Gorriti, Ricardo Palma e incluso en la ficción de Simón Bolívar, como se verá luego.

A la vez, la extensión que multiplica o duplica presenta una imagen del siglo XIX que incluye a todo lo que lo habita, ya sea real o irreal, aceptado o rechazado. La escritura entonces incluirá también las marcas de lo imperfecto, lo ambiguo y lo frágil de quienes habitan *más allá* de una *phýsis* sensible interpelada por la historia de los muertos, los silenciados y los caídos. Esta escritura se vuelve sobre los discursos que consolidan un orden en las estructuras políticas, sociales y culturales del continente. John Beverley afirma que el barroco colonial representa una técnica del poder aristocrático-absolutista junto a la conciencia de la finitud de ese poder (224). Tal vez, los letrados decimonónicos aun tengan conciencia de esta condición, ya que los textos ‘extravagantes’ de Gorriti,

¹⁴ Lezama Lima explicita esta visión barroca durante el siglo XIX: “Cuando era un divertimento, en el siglo XIX, más que la negación, el desconocimiento del barroco, su campo de visión era en extremo limitado, aludiéndose casi siempre con ese término a un estilo excesivo, rizado, formalista, carente de esencias verdaderas y profundas, y de riego fertilizante” (79).

Bolívar o Palma no emergen como contradiscursos, sino, como se verá más adelante, son voces que disienten o proponen fugas que habilitan el fluir de las polaridades latentes en una América que mantiene prácticas coloniales aún después de las independencias.

¿De qué manera la mirada alegórica benjaminiana ayuda a leer el texto del *Papel Periódico*? Se hace necesario precisar algunos aspectos que rodean al propio texto para echar luz sobre la diferencia que el ‘hoy’ presenta al ayer. En primer lugar, la publicación del *Papel Periódico de la Havana* de 1790 hasta 1804 es marca, como señala Salvador Bueno, de la política del despotismo ilustrado llevada a cabo por el capitán general Luis de las Casas al iniciar su gobierno en la isla en julio de 1790, de modo que “indudablemente el siglo XIX empieza en Cuba a partir de esta fecha.” La isla entonces deja de ser un lugar de paso hacia Nueva España y Perú para transformarse en un núcleo central gracias a las plantaciones de azúcar que beneficiaron a los hacendados criollos, los cuales asumen una actitud más proactiva en su relación con la metrópoli (negociando tasas impositivas, reclamando beneficios, buscando una representación directa en el orden político, etc.). Por ello, Bueno entiende que “la ascendente oligarquía habanera refleja veladamente postulados iluministas: identifican al país con sus propios intereses económicos, buscan resaltar los valores locales;” todo lo cual llevará a un interés por los relatos costumbristas, tan privilegiados en esta publicación, que formarán un público lector que protege sus intereses locales y, a la vez, se nutre de historias que atestiguan su forma de pensar y sus prácticas sociales (*Costumbristas XI*).

En segundo lugar, hay un contexto más amplio que rodea a este texto: la inestabilidad en que viven las colonias americanas, y la presencia de ideas revolucionarias tras la independencia norteamericana y la francesa. Las colonias saben de

su pertenencia política a la corona española y de su dependencia económica; sufren una jerarquía social colonial que nos les permite identificarse más que como súbditos y que inhibe cualquier crecimiento de la fuerza criolla; comparten un idioma que es parte de su propia identidad cultural unificadora. Pero, si lo español habita en el centro, en los umbrales está el deseo de cambio que busca nuevas formas de legitimarse y que exige, al menos, el derecho a la igualdad de todos los miembros de la corona, tanto en América como en España.

Esta búsqueda tiene un protagonismo singular en la zona caribeña tras la Revolución Francesa. Haití, fuertemente esclavista, inicia el 28 de octubre de 1790 una manifestación de mulatos a cargo de Vincent Ongé y Chavannes en pos de un reconocimiento de la ciudadanía para mulatos y negros en la isla, gesto que desde 1791 dará lugar a la revuelta encabezada por Boukman. Dicha manifestación inicial transcurre dos días antes de la publicación del *Papel Periódico* que se trabaja aquí. Asimismo, es interesante cómo esta visión de cambio aparece incluso en algunos artículos sobre temática esclavista publicados en el *Papel Periódico*. En mayo de 1791, “un artículo firmado por ‘El amigo de los esclavos’ plantea la necesidad de un mejor tratamiento a los siervos, solicita la supresión de los calabozos con cepos, aclarando que ‘ya muchos amos de ingenio, de éstos que leen libros franceses, no fabrican calabozos,’ para evitar que los esclavos mueran en esos locales cerrados” (Bueno, *Costumbristas* XII). La mención a los libros franceses es señal de la circulación de las ideas revolucionarias europeas, a partir de las cuales es válido reflexionar sobre las prácticas sociales y políticas locales.

El texto ficcional de las golondrinas adquiere un valor significativo desde una mirada alegórica que lo inserta de manera directa en una dimensión histórica concreta.

Por ello, el relato se puede pensar como un vértice donde concurren varios planos. Gilles Deleuze percibe este vértice bajo la forma del pliegue, una curvatura o doblez donde diferentes planos conviven hasta el infinito. En lo que la alegoría dice y no dice, se hacen presentes nuevos decires, nuevos planos que textualizan su sentido sin agotarlo. De allí que la alegoría no pueda ser simbólica, porque no se trata de un signo con valor polisémico (que supone un fijación), sino que más bien se trata de una forma que tiene la capacidad de metamorfosear su significado, para que el significante se pierda en laberintos y curvaturas sin alcanzar el sentido que persigue. La alegoría no cierra la posibilidad significativa de lo raro: preserva su inefabilidad detrás de máscaras o fantasmas que son huellas de los límites a los que llega la propia representación de lo real.

La imagen del pliegue que Deleuze formula desde su lectura del barroco y de Leibniz resulta útil para condensar el procedimiento que sigo en la lectura de estos textos: “Plegar-desplegar ya no significa simplemente tensar-detensar, contraer-dilatar, sino envolver-desarrollar, involucionar-evolucionar” (17). Deleuze propone al pliegue como una forma envolvente, donde lo interior y exterior se remiten mutuamente. La imagen visual de este movimiento puede ser la cinta de Moebius, una superficie con una sola cara y un solo borde que, al tener un pliegue, construye un afuera y un adentro de la misma cosa. Para Deleuze, el punto-pliegue “es el punto de inflexión, allí donde la tangente corta la curva... [que] marca con una sombra el lado convexo, y pone así de manifiesto la concavidad y su centro de curvatura, que cambian de lado en las dos partes del punto de inflexión” (25). Si la realidad es una, la cinta hace que sobre este espacio único co-exista un afuera y un adentro. Es decir, no se trata de dos dimensiones diferentes, sino de una

misma dimensión con dos propiedades que forman parte de su todo, algo que se evidencia en esa imagen de las golondrinas soñadas sobre la cama de la habitación, donde la experiencia de vigilia y lo soñado comparten un mismo territorio de realidad.

En este sentido, hay un punto central a considerar. Cuando se trata del pliegue, Deleuze distingue un aspecto que se conecta con el adentro y que vincula entonces al sujeto con su interioridad: la experiencia. Al mismo tiempo, este pliegue se tuerce en el afuera y vincula al sujeto con lo exterior, es decir con el acontecimiento. En esta dinámica se sintetiza mucho de lo formulado en torno a la lectura del 'hoy' desde el ayer, así como a la noción misma de experiencia. En realidad, la experiencia y el acontecimiento son propiedades de una misma cara, en el sentido que toda imagen está mediada por una interioridad subjetiva sin dejar de tener, en el mismo movimiento, un vínculo con la historicidad externa al propio sujeto. Y es importante destacar que lo que un pliegue representa "no es una variación de la verdad según el sujeto, sino la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto" (Deleuze 31). No es un puro perspectivismo, sino que los autores trabajados se posicionan en un lugar que les permite abrir la percepción a lo diferente. Por ello, Deleuze ejemplifica:

Lo que se capta desde un punto de vista no es, pues, ni una calle determinada ni su relación determinable con las otras calles, que son constantes, sino la variedad de todas las conexiones posibles entre los trayectos de una calle cualquiera a otra: la ciudad como laberinto ordenable. (37)

Para comprender el proceso de las mediaciones que configuran el sentido del pliegue, Deleuze se vale de la imagen de una cámara oscura, es decir, una interioridad

que refleja especularmente lo exterior, en la cual el reflejo dependerá del ‘ojo interior’ que la refracte.¹⁵ De allí que, dentro de un pliegue, numerosos vértices puedan cumplir esta función, lo cual da lugar a varias conclusiones.

En primer lugar, el pliegue refuerza la idea de una forma que, según el punto de vista (o tipo de espejo interior, para seguir la metáfora de la cámara oscura), ofrece una determinada imagen refractada. Al leer esta imagen somos conscientes de un *simulacro*, de una mediación efectuada por ese vértice especular. La alegoría es como un espejo engañoso, pero con conciencia de su carácter refractario, es decir, con la capacidad de mostrar algo cuyo sentido no es eso que muestra sino otra cosa. Las golondrinas soñadas están hechas de materia onírica, pero, puestas en la cama, violentan esa materia y apelan a un sentido de lo real diferente.

En segundo lugar, el pliegue incluye a la luz desde la *oscuridad*. El haz de luz se filtra en la cámara sobre un fondo oscuro, por lo que la imagen proyectada se redefine en esa oscuridad.¹⁶ La riqueza de lo sublime es precisamente situar la oscuridad del entendimiento como espacio para representarnos el mundo. En esto, la experiencia sublime emana como un pliegue de lo real donde se amplía nuestra capacidad de representar lo que nos rodea. El pliegue sublime, pues, en cierto punto invierte el postulado ilustrado: la razón no se vale de la luz o la lógica para comprender el mundo sino que es esta razón la que actúa sobre la oscuridad, lo no entendible, para intuir el azar de las sombras.

¹⁵ En la cámara oscura, hay un pequeño orificio en la superficie que deja filtrar una luz, para reflejar en su interior la imagen invertida de lo captado exteriormente. Esta imagen, reflejada en el espejo interno, recupera su verticalidad original. Es decir, la diferencia entre imagen invertida o no radica en el punto de vista interior que la refleje. Deleuze lo desarrolla en el capítulo tres, “¿Qué es el barroco?”

¹⁶ “La relatividad de la claridad (como la del movimiento), la inseparabilidad de lo claro y de lo oscuro, la desaparición del contorno, en una palabra, la oposición a Descartes, que continuaba siendo un hombre del Renacimiento, desde el doble punto de vista de una física de la luz y de una lógica de la idea. Lo claro no cesa de estar inmerso en lo oscuro” (Deleuze 47).

En tercer lugar, el pliegue en su envoltura se cierra sobre lo exterior y pone en escena lo *interior*. A su vez, esta interioridad echa nueva luz sobre lo que ella refleja. La representación no está sujeta únicamente a una relación con el afuera, sino que responde a las pautas que el ‘adentro’ propone. En este adentro, emerge con fuerza el punto de vista como ordenador de lo percibido y en su acción se manifiesta la vitalidad de las formas interactuando entre sí (Deleuze 36-37).

En consecuencia, la forma alegórica en tanto pliegue que refracta desde lo oscuro y lo interior remite a una experiencia diferente del espacio, del tiempo y de la representación misma. El vértice que ordena lo espacial traduce lo extraño, el de lo temporal, lo raro, y el de lo mimético, lo perturbador de la realidad decimonónica. Estas tres son formas de lo no entendible y, como se propuso inicialmente, postulan un estado de excepción que hace vacilar lo que la Razón iluminada determina como dimensión espacial, temporal o representadora de la realidad. La excepción es la torsión de lo real y exige pensarlo, no desde una interioridad o exterioridad exclusiva, sino desde el par interior/exterior coexistente en cada segmento del propio pliegue.

Pensar el relato de las golondrinas desde esta imagen de pliegue abre otros interrogantes: ¿Desde qué oscuridad emerge lo real? ¿Es la coexistencia de lo interior/exterior una marca de la experiencia singular del sujeto inmerso en un acontecimiento? ¿Acaso estos relatos ‘raros,’ más que sombras de la Razón, apuntan a ampliar el horizonte mismo de la representación? ¿Qué sueño americano se cuele en la vigilia de esta Habana dieciochesca? Las golondrinas en la cama suponen un quiebre de

paradigmas. El rol floreciente de la isla cubana, gracias al auge de los ingenios, puede insertarse en este mismo movimiento.¹⁷

En un sentido más amplio, estos pájaros desafían los paradigmas establecidos en el común entendimiento del mundo americano. Si ya no hay fronteras entre dos órdenes, entonces no tiene tampoco sentido mantener un régimen colonial rígido como estructurador de lo real. Bien se puede, así, desafiar el paradigma de una América únicamente colonial que sólo sirve como fuente de recursos económicos para la metrópoli. Sin embargo, también reconozco que el caso de la isla de Cuba es muy particular en el marco de todas las independencias de los primeros años del siglo XIX. Hacer un diálogo entre el relato de las golondrinas, su contexto inmediato y su inserción en una geopolítica más amplia supone, como formula Benjamin, buscar correspondencias, en lugar de analogías, es decir, puntos de contacto que configuren movimientos o líneas con las que se esboza el sentido.

Creo, a la vez, que esta ficción no apunta a una ruptura radical, sino que en realidad devela las resquebrajaduras de lo aceptado como real. El texto no postula un quiebre con esa monarquía ibérica sino los puntos de fuga que se abren cuando diversas fuerzas complementarias u opuestas se cruzan en los inicios del XIX: el desencanto criollo, el reclamo por derechos de igualdad, la acefalía monárquica desde 1808, la representatividad popular de las juntas entre 1808 y 1810, una elite americana ilustrada en diálogo directo con los acontecimientos de la península y las ideas modernas.

¹⁷ Como señala Bueno, Cuba se transforma en una colonia floreciente gracias al “despotismo ilustrado de Carlos III, el comercio libre, la emancipación de las colonias británicas en América del Norte y la destrucción de la riqueza azucarera haitiana debido a la intensa lucha de los esclavos contra sus dominadores franceses” (*Cuentos* 18).

Todas estas fugas que conviven en los bordes coloniales van a combinarse y, tal vez sin pretenderlo inicialmente, desencadenar el proceso revolucionario de América y las narrativas que simbólicamente lo sostengan.¹⁸ Así como las golondrinas en la cama aspiran a ensanchar los límites de lo real, la gesta de Simón Bolívar y José de San Martín también inician un camino que hará lugar a las sombras de una frustración criolla dieciochesca y de un deseo de autogobierno que no tiene cabida en la realidad de la aun América colonial.¹⁹

En este sentido, se puede hacer una lectura alegórica de esta imagen de las golondrinas sin que la alegoría responda a la duda que se plantea: ¿cómo es posible que hayan aparecido estos pájaros en la cama? La alegoría funciona como una imagen que vuelve sobre sí misma para intentar atrapar un referente huidizo que no se llega a definir. Los pájaros soñados se pliegan sobre las golondrinas en la cama sólo para dar fe de que lo real incluye tanto a uno como a otro, de igual manera que un pliegue posee su parte cóncava junto a la convexa. La convexidad exterior de la América colonial dieciochesca recortada a partir de las reformas borbónicas y de un control imperial aun sobre estamentos tan arraigados como las órdenes religiosas (la expulsión de los jesuitas en 1767 tuvo un impacto directo sobre la población americana) también supone una concavidad interior. Estas exterioridades son germen y alimento del deseo de una

¹⁸ Mabel Moraña analiza que “en constante tensión entre, por un lado, los peligros y promesas que abría para América el despotismo ilustrado como mecanismo de control político y, por otro, la fuerte presión ejercida por la incontrolable heterogeneidad social de las colonias que se revelaban contra las restricciones metropolitanas, los libertadores debieron elaborar desde el comienzo el *relato* de la emancipación como gesta capaz de legitimar las instancias que conducirían a los pueblos” (“Ilustración” 33).

¹⁹ Y no puedo evitar una vez más matizar dicha correspondencia, puesto que el territorio cubano desde donde emerge el texto está lejos del proyecto independentista del propio Bolívar. En una carta del 20 de mayo de 1825, Bolívar escribe al general Francisco P. de Santander su decisión de no ayudar en la independencia de la isla: “No se olvide Ud. jamás de las tres advertencias políticas que me he atrevido a hacerle: primera, que no nos conviene admitir en la liga al Río de la Plata; segunda, a los Estados Unidos de América, y tercera no libertar a la Habana... Con respecto a la Habana, nos conviene decir a España, que si no hace la paz, pronto estará privada de sus dos grandes islas” (citado en Andrés-Lasheras 124-25).

igualdad de derechos entre los territorios de la corona española y del posterior reclamo de una soberanía popular, ya no reconocida hacia un rey destronado. Ambos aspectos del pliegue coexisten y se autorefieren, aunque pertenezcan a dos fuerzas diferentes, porque su calidad de pliegue les da la unidad de sentido.

El relato del *Papel Periódico* es el punto de partida para mi reflexión sobre la forma en que el siglo XIX dio espacio a las excepciones para hablar de las grietas de su propia realidad. No siempre hay una causalidad que explique razonablemente lo que está ocurriendo; no siempre se acepta lo que ocurre como real; no siempre se entiende lo que pasa. Más bien, hay sucesos raros, extraños o perturbadores que emergen en un territorio americano en crisis y que suspenden la legitimidad de un sistema, no sólo desafiando el paradigma de lo real, sino, a mi juicio, problematizándolo y detonando otras lecturas sobre la representación de lo real en la América decimonónica. En esto, el ‘hoy’ de Gorriti y de Palma o la ficción bolivariana se pliegan sobre un ayer para dar espacio a sus propias incertidumbres. Sus textos construyen un *umbral*, un *locus* de tensiones encontradas que no llega nunca a constituirse en centro iluminador porque sólo puede ofrecer destellos que iluminan lo discontinuo y azaroso de la realidad.

Las golondrinas del *Papel Periódico* han sido la puerta de acceso a una búsqueda teórica sobre la forma en que la Ilustración dialoga con sus propios monstruos y con su vacilación. El siglo XIX americano es un tiempo de transiciones políticas y también estéticas donde el Barroco se deja a un lado ante la explosión liberadora del genio romántico, es decir, de un José María de Heredia exaltado ante la sublime caída de las aguas del Niágara, “¡Asombroso torrente! / ¡Cómo tu vista el ánimo enajena, / Y de terror y admiración me llena!” (254). Sin embargo, la experiencia sublime no se agota en una

propuesta estética de exaltación cósmica y, por momentos, se filtra en las oscuridades del pliegue bajo nuevas alegorías. Los autores, como se verá en lo que sigue, aun siendo miembros de la elite letrada, proponen fugas escriturarias con las que traducir sus intuiciones amargas en torno a los proyectos simbólicos que configuran lo americano.

B. La escritura de la excepción: letrados y siglo XIX

En el texto que se trabajará en el capítulo segundo, en medio de un delirio nocturno, el Dios del tiempo le da un mandato claro a Simón Bolívar: “Di la verdad a los hombres.” Esta verdad parece ser la piedra fundamental sobre la que se van a construir los proyectos nacionales desde la independencia hasta las repúblicas modernas. Pero, ¿de qué verdad se trata? ¿Desde qué experiencia del mundo se formula esa verdad? ¿Hasta qué punto lo verdadero está atravesado por una ideología que modela lo real? ¿Qué vínculo se establece entre verdad y ficción? ¿Cómo sopesa el letrado su opción ideológica y compromiso político con la realidad del contexto histórico y social que lo rodea? ¿Qué rol enunciativo tiene esta voz del letrado? ¿Qué lugar va a tener lo estético en relación con lo político, las instituciones y la autonomía del escritor?

Si, como afirma Herder, a cada pueblo le corresponde su literatura,²⁰ la producción cultural de los letrados decimonónicos va a construir para su pueblo la comunidad simbólica que los aglutine, describiendo los paisajes naturales, documentando procesos históricos y étnicos, narrando un origen singular y diferenciado de lo ibérico,

²⁰ “Todo grupo étnico homogéneo es ya un pueblo, tiene su cultura nacional lo mismo que su idioma, aunque la zona donde habita le imprime unas veces un carácter propio, otras sólo una ligera modalidad peculiar, sin que ni lo uno ni lo otro basten para destruir la conformación original y típica de una nación” (Herder 31).

ofreciendo una literatura que sea el retrato de la *individualidad nacional*.²¹ El 15 de abril de 1838, por iniciativa del uruguayo Andrés Lamas y del argentino Miguel Cané, comienza en Montevideo la publicación de *El iniciador*, un periódico mensual cuyo lema ‘periódico de todo y para todos’ deja explícita la importancia que la escritura tendrá en la construcción de lo nacional. En su presentación, Lamas explicita:

Dos cadenas nos ligaban a la España: una material, visible, ominosa: otra no menos ominosa, no menos pesada pero invisible incorpórea, que como aquellos gases incomprensibles [sic] que por su sutileza lo penetran todo, está en nuestra legislación, en nuestras letras, en nuestras costumbres, en nuestros hábitos, y todo lo ata, y á todo le imprime el sello de esclava virtud, y desmiente, nuestra emancipacion [sic] absoluta. (1)

Resulta imperioso acompañar el proceso político con una producción literaria que vaya formando en su público la conciencia de una ciudadanía. Se trata de una idea que ya había sido formulada en el salón literario de Marcos Sastre y sobre la que, en tierra oriental, se insiste, puesto que la literatura ha de reflejar las costumbres y reflexionar sobre los hábitos de los americanos para lograr que se establezcan repúblicas efectivamente independizadas. Ahora bien, lidiar con aquello que no responda al ideal republicano que pretende la nación es un desafío que los primeros letrados, más comprometidos con la acción armada, no dejaron de cuestionarse.

Cuando después de 1830 la lucha directa deja de comprometer a los cuerpos y se formula desde las letras, la estrategia será más discursiva: construir un ‘nosotros’ donde

²¹ Este programa de acción se hace explícito en el artículo “Literatura” publicado en Montevideo en 1838 en el periódico *El iniciador*: “nosotros concebimos que la literatura en una nación joven es uno de los más eficaces elementos de que puede valerse la educación pública... Para nosotros, su definición debe ser mas social, mas útil, mas del caso, será el retrato de la *individualidad nacional*” (51).

los ‘otros’ se incorporen al discurso o, en caso de fracasar, sean omitidos de él. Este ‘nosotros’ hacia fin de siglo va a actuar, ya no tanto en relación dialéctica con ese ‘otro’ no asimilable al programa nacional, sino en disputa con una autoridad institucional que no respeta los valores cívicos y más bien funciona como un órgano de corrupción, despotismo y opresión.

Ante este panorama, me interesa detenerme brevemente en esta figura del letrado para posicionar a los autores que comprenden esta investigación puesto que, si bien son parte de una elite cuya voz circula autorizadamente dentro de América, al mismo tiempo proponen algunos relatos que debaten su propia autoridad y la construcción de lo real aceptado por sus pares. Estos textos breves con elementos oníricos o fantásticos traslucen un *dis-sensus*, un desacuerdo. El prefijo *dis* aplicado a *sensus* (el sentido de una cosa, el significado) supone un alejamiento de lo consensuado (disidir), un interrumpir el camino que construye el consenso (discontinuar) y un formular la excepción a lo comúnmente aceptado (disonar). Esto se produce en el lenguaje estético, si bien implica una acción que lo trasciende, puesto que lo que está en juego es de qué manera algo adquiere una significación. En este sentido, siguiendo a Jacques Rancière, se trata de una acción política “donde la cuenta de las partes y fracciones de la sociedad es perturbada por la inscripción de una parte de los sin parte” (153).²²

Así, los pliegues sublimes de estas historias no sólo postulan un disenso en la producción escrita de los letrados, sino que también dejan entrever la posición conflictiva

²² Rancière distingue lo político de la policía: “Generalmente se denomina política al conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución. Propongo dar otro nombre a esta distribución y al sistema de estas legitimaciones. Propongo llamarlo policía” (43).

que la propia voz asume, más allá de adherir ideológicamente al progreso, a la civilización y al orden consensuado de las naciones americanas.

1. Disidir: *Letrados en fuga*

Jorge Myers propone la categoría de *letrado patriota* para agrupar a una serie de voces públicas entre 1780 y 1830 que funcionan como artífices de las nuevas identidades regionales emergentes tras la caída colonial y que tienen una relación autónoma o contestataria con las instituciones del poder ibérico con las que se han enfrentado. Sin duda que Simón Bolívar y Andrés Bello pertenecen a este grupo, pero Myers reflexiona particularmente sobre el mexicano Fray Servando Teresa de Mier, el ecuatoriano Vicente Rocafuerte, el rioplatense Mariano Moreno y el neogranadino Antonio Nariño. Una nota que resulta clave en su lectura es de qué manera estas voces construyen su posición enunciativa:

Si se examina cuidadosamente la trayectoria de una selección representativa de estos ‘patriotas letrados,’ una conclusión que emerge con fuerza es que fue el cambiante contexto político y sociocultural –con sus amenazas, sus presiones y también sus oportunidades– el que determinó su transformación en patriotas, y no el marco ideológico específico con el que ellos pudieron haberse identificado de antemano. (“El letrado” 122)

Entonces, de los avatares de la realidad, más que de las ideologías liberales, surge la necesidad de hablar de *patria*, entendida como un espacio común independiente de un poder autoritario y represor que limita las libertades básicas de los americanos. Pero aun ésta es una posición incierta en medio de los cambios vertiginosos de las décadas de 1810

o 1820. Más allá de las opciones ideológicas que cada letrado siga, la realidad exige permanentemente negociar, ajustar, borrar y re-escribir esa *patria*.²³

Nariño publica una versión en castellano de los “Derechos del hombre y del ciudadano” (1793) para después corregirse y reescribirse tras las consecuencias políticas que dicho escrito le significó y los numerosos exilios a los que lo llevó. Rocafuerte, inicialmente en una posición acomodada dentro del espacio colonial ecuatoriano y lejos de embarcarse en las luchas independentistas, acaba en Cuba y luego en Filadelfia abogando por la causa revolucionaria y por escribir en 1831 que “la patria es América” (Myers, “El letrado” 134-37). Así, la verdad que el Dios del Tiempo exige a Bolívar no es una constelación de significados fijos que surgen desde una mirada ideológica, sino el resultado de una trayectoria que, no exenta de lo ideológico, también necesita respuestas inmediatas a realidades concretas que se le presentan al enunciador. Es decir, la *patria* es una construcción que surge del choque entre un deseo independentista y una realidad colonial viva, como se verá con Bolívar, y que en tanto formulación discursiva se traduce en una tensión, puesto que los términos en disputa –independencia y colonia– no logran resolverse.

No quiero decir con esto que las independencias no hayan logrado un cambio, sino que el sistema colonial no queda superado tras las gestas revolucionarias. Las jerarquías otrora coloniales serán asumidas por nuevos actores y, en vez de ser

²³ Esta dinámica de cambios que rompen con lo colonial y restituyen una voz a lo americano (al indígena, por ejemplo) es lo que desarrolla Mabel Moraña en su artículo “Ilustración y delirio en la construcción nacional.” La crítica plantea que “el discurso de los libertadores aparece, desde esta perspectiva, como un pacto ideológico no exento de contradicciones entre los distintos imaginarios que constituyen la compleja sociedad americana de comienzos del siglo XIX, donde razón y delirio, escritura y oralidad, realidad y utopía, se combinan en el proceso del que emerge la nación moderna en América Latina” (32). El camino que me propongo pretende seguir leyendo estas tensiones una vez que las naciones han logrado consolidarse en estados nacionales.

erradicadas, se maquillan bajo las formas de un orden republicano liberal.²⁴ Es en esta tensión entre independencia y colonia donde el enunciador construye su discurso apostando a una *patria ilustrada*, en la cual los términos en discordia se resemantizan bajo nuevos binomios, civilización/barbarie, progreso/tradición, letras/acción.²⁵ A partir de 1830 y hasta fin de siglo, el rol del letrado consistirá en construir discursivamente el proyecto de la modernidad americana bajo la égida de una *patria ilustrada* donde lo bárbaro y la tradición deben ser re-escritos en el discurso civilizatorio y progresista, tanto de los letrados románticos como de los positivistas para incluso llegar a la *patria moderna* finisecular que dará un nuevo giro a los binomios mencionados.

De esta manera, a lo largo del siglo, la clase letrada es primero vocera del cambio, luego institucionalizadora de las reformas que dicho cambio exige y, cuando entre en conflicto con los Estados mismos, su conspiradora. Del patriotismo republicano de Simón Bolívar, pasando por el orden necesario que elocuentemente propone Domingo Sarmiento, hasta llegar a la denuncia antiimperialista de José Martí: se trata de un recorrido donde el nosotros y el otro han sido resemantizados, en parte porque las instituciones parecen haber confundido los valores cívicos de la patria republicana (que tanto Martí como Bolívar esgrimen) y han luchado por poner un orden que rechaza lo heterogéneo, lo racialmente ‘impuro’ y lo culturalmente ‘contaminado.’

Dentro de este marco también han de emerger instancias alternativas a lo que cada grupo intelectual se propone, lo cual matizaría el rol del un letrado únicamente

²⁴ Precisamente esta lectura de lo histórico está ampliamente desarrollada por Graciela González Stephan en *Fundaciones: Canon, historia y cultura nacional*.

²⁵ Estoy usando el término *ilustrado* en un sentido amplio, sin pretender limitarlo a los letrados iniciales, sino a todos aquellos que, aun cuando profesaban el romanticismo social, acaban apostados en un proyecto liberal. La reacción romántica frente a esa ilustración no implica que las bases de ella queden completamente invalidadas y se genera un estatus paradójico en la propia voz letrada. En lo que respecta a la historiografía, el debate es más contundente y radical.

privilegiado dentro del aparato que administra el poder cultural.²⁶ El texto ficcional de Bolívar, así como algunos relatos de Gorriti y de Palma, proponen una instancia estética que configura una *fuga*, es decir, un instante donde la voz letrada se cuestiona el tipo de representación que ella misma construye. Estos textos plantean una distancia entre la opción ideológica y la realidad que los rodea. Seguir esta voz implicaría entonces adentrarse por un camino que abra la figura del letrado hacia lo divergente o ambiguo dentro de la propia práctica en la que su propio discurso se adscribe.

Lo estético, en realidad, permite el juego de sentidos a través del cual lo real vislumbra un nuevo orden que desafía a los textos anteriores y a la autoridad de la propia voz. Los autores de este estudio proponen *fugas estéticas* porque sus relatos filtran las tensiones que subyacen al orden sensible, donde las otredades, los territorios y las historias no se ajustan claramente a los límites que la voz letrada institucional postula. La *fuga* ofrece una visión más compleja de los mecanismos de representación de lo real (desde su posición descentralizada y sus estrategias subversivas) y, al mismo tiempo, no está exenta de contradicciones, puesto que son los mismos letrados ilustrados quienes escapan más allá de la maquinaria de un poder al que, no por eso, dejan de servir. Precisamente Mabel Moraña considera que estas contradicciones son parte de un “complejo proceso de gestación en las formaciones sociales poscoloniales y no representaron, de ninguna manera, espacios ideológicos separados y autónomos” (“Ilustración” 32). Entonces, ¿cómo posicionar esta voz del *letrado en fuga* que es también un *letrado ilustrado y patriota*? ¿Acaso anticipa el giro modernista? ¿Qué supone su autoridad asentada sobre lo estético?

²⁶ Se trata de una crítica que Mabel Moraña formula en la lectura que se ha hecho del letrado ramiano (véase “De *La ciudad letrada* al imaginario nacionalista”).

Para responder a estas preguntas, me interesa recuperar la lectura que lúcidamente propone Ángel Rama al describir la función orgánica del letrado y su estrecha relación a favor o en contra del orden estatal, desde la colonia hasta nuestros días.²⁷ Si bien la mayoría de los críticos señalan limitaciones dentro del marco analítico de *La ciudad letrada* para incluir, ya sea la profesionalización del escritor o los discursos que transgreden el orden institucional, me pregunto en realidad ¿qué ocurre cuando la transgresión no sólo es una crítica u oposición a un sistema hegemónico que ha silenciado voces sino, también, una fuga a ese sistema desde la cual se pueden ver cosas diferentes? La crítica supone separar y discernir, hacer pasar por la *criba* los resortes de un discurso para obtener diferenciadamente los objetos discutidos.

La fuga no enfrenta, sino que más bien escapa a esta criba, va hacia un espacio alternativo lejos del marco institucional que, si bien performativamente es crítico o político, en sí mismo pretende asentarse sobre una esfera diferente, donde las jerarquías de lo que el sistema hegemónico propone quedan desarticuladas puesto que se da lugar a un nuevo ordenamiento de los objetos en los márgenes de la cultura dominante. Sin embargo, ¿acaso estas *fugas* son posibles sólo cuando la literatura adquiere autonomía respecto del poder estatal, como es el caso de los modernistas?

²⁷ Algunos críticos a este ensayo perciben un reduccionismo en la mirada sobre ciertos núcleos –el modernismo, por ejemplo- que simplifica la figura del letrado haciéndola uniforme (Lasarte, “El XIX estrecho”) y no recupera la heterogeneidad discursiva de una literatura autónoma (Ramos, *Desencuentros* 90-100); o que por momentos no escapa a la rigidez de su sistema teórico y acaba deshistorizando el análisis propuesto al no considerar en profundidad la pluralidad cultural de discursos no canónicos o antihegemónicos puesto que da una imagen demasiado homogénea y autónoma de la praxis cultural que debería matizarse (Moraña, “De *La ciudad letrada* al imaginario nacionalista”); o incluso que más allá de la autonomía o resistencia posible en esta figura, aun queda por definirse el rol real del letrado como productor cultural dentro de una ideología (Alonso, “Rama y sus retoños”). Estas preguntas, más que invalidar, permiten iniciar nuevos surcos en la propuesta de Ángel Rama y muestran, a la vez, la complejidad inherente al lugar de enunciación de la figura del letrado decimonónico.

Julio Ramos, leyendo a los letrados de la ciudad moderna descritos por Rama, plantea una interesante distinción: “Pensar que tanto Rodó como Sarmiento son ‘letrados’ porque en ambos opera la ‘función ideologizante’ o porque ambos fueron servidores públicos, no toma en cuenta los diferentes campos discursivos presupuestos por sus respectivos lenguajes... En Rodó opera una autoridad específicamente estética, mientras que Sarmiento habla desde un campo relativamente indiferenciado, autorizado en la voluntad racionalizadora y de consolidación estatal.” Es decir, siguiendo a Ramos, para Sarmiento o Bello, la letra es la ley del Estado, mientras que para Rodó o González Prada, la letra es la forma de enfrentar políticamente a un Estado cuyo poder desoye la *cuestión social*, o sea las zonas exteriores de la cultura dominante. A partir de esto, Ramos dirá que la autonomía estética de Rodó es la que funda un ‘nosotros’ en oposición a un ‘ellos,’ es decir, una voz fuera del discurso institucional, lo cual distingue al escritor modernista de los letrados románticos e incluso positivistas (*Desencuentros* 98).

Sin dejar muy claros los fundamentos de este giro estético, Julio Ramos propone una sistematización del intelectual decimonónico afincada en la relación entre la palabra escrita y lo institucional. Este aspecto claramente subyace en el letrado de Ángel Rama pero, a mi juicio, él no lo transforma en un valor absoluto, puesto que deja abiertas otras líneas menos ortodoxas de escritura, como ser el desafío lingüístico que ofrecen los *graffitis* (como contra-cultura escrita) o lo que da en llamar ‘antiletrado’ en la figura de Joaquín Fernández de Lizardi.

Precisamente Román de la Campa señala estas escrituras como momentos transgresivos que “no le otorgan primacía a la escritura literaria como espacio privilegiado de la otredad, sino que entienden el coeficiente diferencial, la otredad y las

posibilidades de Resistencia dentro [de] una multiplicidad inédita de órdenes discursivos” (40). De esta manera, existe en el texto de Rama una figura intelectual que posee el dominio de la letra escrita y la producción discursiva. Pero esto no es exclusivo de una determinada hegemonía que ocupa el poder político o que pelea por él, ya que en realidad se trata del intelectual que da batalla dentro del campo que limita la escritura. Y no me refiero aquí a los grandes debates entre diferentes ideologías letradas (como ser el de Sarmiento y Alberdi o Lastarria/Chacón y Bello), sino a un uso de la escritura que socava la autoridad misma de lo escrito por la mano del letrado hegemónico.²⁸

Por ello, la figura del letrado contiene tanto la propuesta normativa y lingüística de Andrés Bello como la visión educativa más arriesgada de Simón Rodríguez con “sus reclamos por una cultura democrática que asumiera la singularidad americana, reaccionando contra el elitismo y europeización de los proyectos dominantes” (Moraña, “De *La ciudad*” 45). De allí que Rodríguez afirme:

América está llamada, por las circunstancias, a emprender la Reforma por la que clama el interés general. Y la Reforma que debe emprender debe ser *original*... Napoleón quería gobernar al género humano; Bolívar quería

²⁸ En este sentido, creo que Rama refiere el caso de Fernández de Lizardi: “la obra entera del Pensador Mexicano es un cartel de desafío a la *ciudad letrada*, mucho más que a España, la Monarquía o la Iglesia, y que su singularidad estriba en la existencia de un pequeño sector ya educado y alfabetizado que no había logrado introducirse en la corona letrada del Poder aunque ardientemente la codiciaba” (*La ciudad* 59). Javier Lasarte también recupera estas menciones, si bien considera que, “el texto -¿cómo para reforzar la imagen del panóptico?- se encargará de marcar la condición excéntrica e inefectiva de tales excepciones” (“El XIX estrecho” 50). Me interesa esta observación porque estas ‘excepciones’ pueden ser vistas como inefectivas en la totalidad del texto (y creo que es la forma en que la crítica las ha leído). Pero, dentro del capítulo sobre la ciudad escrituraria (e incluso el siguiente), me ha llamado la atención que Rama se detenga en detalle sobre la figura de Lizardi y más extensamente sobre Simón Rodríguez, a la vez que apenas menciona a las figuras más canónicas (Sarmiento o Bello están apenas en un listado de ‘educadores de la época’ [véase *La ciudad letrada* 60, 63, 65]). Creo que esta dilación amerita un mayor reconocimiento puesto que resulta efectiva, a mi juicio, para desmontar una visión unitaria de la figura del letrado, algo que el propio Lasarte se propone en el mencionado artículo.

que se gobernara por sí mismo, y yo quiero que aprenda a gobernarse.

(citado en Andrés-Lasheras 44)

El agenciamiento que Rodríguez da al individuo, más allá de su estatus social, está en sintonía con la audacia de González Prada hacia el sujeto indígena a fin de siglo. Rodríguez regresó en 1824 de Europa para colaborar directamente con Simón Bolívar, con quien no disputa su rol institucional. Ahora bien, es cierto que algunas propuestas escriturarias triunfan más que otras, pero creo más bien que esto no quita fuerza a la visión de un letrado que, como ha señalado Myers al inicio, se formula muchas veces en espacios paradójales.

Precisamente desde esta figura más contradictoria, me pregunto si acaso no hay voces que, más allá de adherir a un programa nacional o ser parte del propio sistema hegemónico, también se permitan escaparse en los juegos libres de la imaginación e intervenir en las zonas exteriores de la cultura dominante, proponiendo una nueva experiencia ajena al parámetro liberal de la civilización y el progreso.

La relación directa entre el intelectual y la maquinaria estatal es, sin duda, un rasgo singular del letrado decimonónico; su adhesión o rechazo a lo institucional es un aspecto que evoluciona durante todo este período, de modo que textos como *Facundo* de Sarmiento o *Ariel* de Rodó son muestras claras de estas líneas. Sin embargo, lo estético no es sólo una forma de autorizar la opción de los escritores modernistas y distinguirlos de sus antecesores, sino que habilita otras formas de experiencia donde las certezas ilustradas de esos mismos letrados quedan suspendidas para dar espacio a vivir lo raro, lo extraño y lo perturbador, todo aquello que desestabiliza el mundo ordenado que se quiere construir. Salir del modo ordinario de experimentar lo sensible, ahondar en las

oscuridades del pliegue y abandonarse al desconcierto de una realidad que habla desde lo sublime son aspectos de un campo estético donde el letrado decimonónico por momentos elige fugarse. Al hacerlo, desplaza el centro de su mirada, la cual no necesita ajustarse más a favor o en contra del sistema o de la Razón, sino que opta por perderse, para mirarse a sí misma y a lo que la rodea en este desplazamiento.

Entonces, la realidad ya no es un orden cotidiano impuesto o que se pretende imponer; sino que es la posibilidad de que ocurra lo extraordinario, la excepción dentro de esos estados en proceso de consolidación, como lo formuló Agamben al inicio de esta reflexión. Este gesto, sin duda, es performativamente político, si bien no supone que los textos sólo se ocupen de testimoniar los conflictos de poder latentes ni que tampoco la representación refleje o diseñe el mundo que se desea construir.²⁹ En realidad, el movimiento es inverso. Alejándose lo más posible del universo entendido como real, la representación se puebla de fantasmas, locos, apariciones, muertos que hablan, diablos y espíritus perversos que simplemente acontecen, es decir, adquieren legitimidad al ser representados en un texto.

De esta manera, la autoridad estética habilita la presencia de estos sujetos que fisuran, desde su oscuridad y marginalidad, cualquier posible orden que se pretenda imponer o consolidar sobre lo americano. Ellos son, en última instancia, la muestra elocuente de lo absurdo e irrisorio que habita en los proyectos nacionales del siglo XIX, instancias donde la herencia colonial persiste en su rol dogmático bajo nuevos actores modernos. Por lo tanto, el fantasma del Tiempo bolivariano invita a proclamar una verdad que, desde su voz espectral, ya no puede remitir a una verdad luminosa, lógica y

²⁹ Más adelante discutiré sobre esta relación que propone Doris Sommer bajo el concepto de ficciones fundacionales.

consistente con un programa de consolidación estatal. Por el contrario, se trata de una verdad invisible, oscura y teñida de irrealidad donde la voz se autoriza en los límites a los que puede llegar su propio delirio.

Ante estas conclusiones, tal vez sea lícito pensar que la distinción que Ramos formula entre los letrados decimonónicos puede ampliarse hacia una nueva línea: la de aquellas voces que fundan su autoridad, ya no bajo un paradigma liberal ilustrado o bajo un campo autónomo al Estado, sino en la capacidad estética de transmitir experiencias extraordinarias, de construir relatos donde hay huellas que iluminan un presente confuso o complejo el cual no se clarifica bajo la autoridad racional. Estos *letrados en fuga* apuestan a una experiencia “incompatible con la certeza [pues] una experiencia convertida en calculable y cierta pierde inmediatamente su autoridad” (Agamben, *Infancia* 14-15).

De alguna manera, regresan al gesto que Myers lee en los patriotas al anteponer la realidad a lo ideológico e incluso podrían anticiparse en parte a esa autonomía estética que Ramos postula en los modernistas. Pero su acción no acaba allí: los letrados se pliegan sobre sí mismos para reflexionar sobre las posibilidades que el diálogo entre su mismidad y su otredad les ofrece. ¿Cómo se escribe sobre el otro que, en realidad, es uno mismo? ¿Qué tipo de ficción surge cuando la experiencia habla de lo extraordinario? Aquí tal vez esté uno de los quiebres con la escritura de sus contemporáneos.

2. Discontinuar: *el sí mismo como otro*

El rol de la ficción para los letrados decimonónicos es un lugar, en palabras de Ricardo Piglia, para hablar del otro, ese sujeto distinto bajo el nombre de bárbaro,

gaucho, indio o inmigrante (“Echeverría” 9). Pensando en la producción literaria rioplatense, tanto el poema “La Cautiva” de Esteban Echeverría en 1837 como *Civilización y barbarie. Vida de Facundo Quiroga* de Domingo Faustino Sarmiento en 1845 proponen una escritura del otro que lo civiliza: “*escribir*, en ese mundo, era dar forma al sueño modernizador; era ‘civilizar:’ ordenar el sinsentido de la ‘barbarie’ americana” (Ramos, *Desencuentros* 35). Para poner un orden, para hacer entrar lo visto como inconexo dentro de una gramática lógica, el letrado se dedica a ‘traducir’ al otro pero plagiándolo, es decir, apropiándose dentro de su propio discurso, secuestrándolo como un rehén dentro de una red simbólica ajena. No es casual que, como señalan Piglia y Ramos, el inicio del *Facundo* se abra con un plagio.³⁰ Esta violencia sobre el texto condice con la violencia ejercida sobre esa otredad que es necesario traducir, porque el letrado tiene la misión de “diseñar y edificar la nación, impregnarla del sentido de sí mismo, marcarla con su impronta” (Lasarte, “Tú no eres él” 223).

La ficción permite estos plagios y, más aún, como concluye Piglia leyendo los textos de Echeverría y Sarmiento en el artículo ya citado, el letrado “se cuenta a sí mismo bajo la forma de la autobiografía y cuenta al otro con la ficción” (9). Parecería entonces que historia y ficción son dos universos textuales separados, marcados hábilmente por una voz autorizada que posee una verdad transmisible desde la veracidad histórica de sí mismo o desde la traducción plagiada del otro. Según Piglia, “‘las mentiras de la imaginación’ de las que habla Sarmiento deben ser dejadas a un lado para que la prosa logre toda su eficacia y la ficción aparecía como antagónica con un uso político de la literatura” (“Echeverría” 10).

³⁰ Me refiero al capítulo “Saber del *Otro*: escritura y oralidad en el *Facundo* de D.F. Sarmiento” de Julio Ramos (*Desencuentros* 35-53) y a “Notas sobre el *Facundo*” de Ricardo Piglia.

Sin embargo, este uso político, que permite el plagio y autoriza a la voz de Sarmiento para hablar de una otredad que necesita incorporarse dentro del discurso fundante de lo nacional (Facundo Quiroga o el llano), en realidad es una estrategia discursiva donde la voz letrada sólo habla *de sí misma* en dos registros textuales diferentes. Pero ¿acaso todas ‘las mentiras de la imaginación’ del corpus decimonónico están en esta sintonía? ¿Es posible que algunas de esas ‘mentiras’ sean una treta del débil, para usar el término de Josefina Ludmer, es decir, una estrategia de subversión que describe lo alienado y espectral de la propia ciudad letrada? ¿Pueden los fantasmas y las tradiciones populares enfrentar políticamente al dogmatismo hegemónico?

Hay un punto clave sobre el que me interesa detenerme brevemente para distinguir ese ‘sí mismo’ del que habla Sarmiento y otro ‘sí mismo’ del que están hablando los relatos breves que seguidamente analizaré. Paul Ricoeur propone una distinción útil entre el concepto de ‘sí mismo’ en su raíz latina *idem* e *ipse*. A partir del sintagma el *sí mismo como otro*, Ricoeur va a postular que ese ‘sí mismo,’ en tanto *idem*, corresponde a una mismidad surgida en comparación con lo otro, lo distinto, lo desigual. Sin embargo, el ‘sí mismo’ en tanto *ipse* no deviene exclusivamente de una comparación con lo diferente, sino más bien de un implicar al otro dentro del sí, un hacer al *otro como un sí mismo* (XIV). Vale decir entonces que no sólo los letrados están formulando discursivamente lo mismo y construyendo una mismidad desde el paradigma de lo civilizado y el progreso, sino que hay una ipseidad, es decir, un discurso identitario, que incorpora al otro dentro de lo propio, que lo traduce en su propio lenguaje o lo usa para enmascararse detrás de él.

Por un lado, hay un *yo* que claramente se distingue de ese *otro* diferente y que, además, posee un dominio del artefacto discursivo para hacer de esa diferencia algo asimilable a su proyecto o expulsarla de él. Javier Lasarte distingue el estilo histórico-sociológico de Sarmiento en su representación negativa del gaucho (que no es un *idem*) frente a otro estilo más literario, que permite mitificarlo en tanto pertenezca al universo ficcional (en tanto *ipse* simbólico). Por otro lado, y ya más consolidadas las naciones, va a surgir un *otro* hecho *yo*, una suerte de máscara letrada que sigue haciendo del gaucho un artefacto ideológico, pero de manera más sutil, porque pretende asentar con él determinados valores nacionales en un mito telúrico. Para Josefina Ludmer, este *yo*, con su gesto ficticio de dar la palabra al que no la tiene, “disfraza y muda su voz en la ficción de la transcripción, para proponer al débil y subalterno una alianza contra el enemigo común” (“Tretas” 51).

Esta voz más desplazada del ámbito institucional tiene un nuevo lugar de enunciación, según Lasarte: “Entre la nostalgia y la polémica, este nuevo sujeto comenzará a percibirse a sí mismo como distinto, como otro, fundará la conciencia del margen y su retórica;... establecerá alianzas culturales con el otro de antaño, el bárbaro, que ahora será su doble positivo, su máscara, la mejor expresión de su propia voz.” La voz del autor queda fuera del texto y el protagonista otrora ‘malo’ es quien debe enfrentarse a la nueva barbarie: la modernización (Lasarte, “Tú no eres él” 234, 236). Así, ya sea posicionándose frente al *otro*, fagocitándolo dentro de su discurso o valiéndose de él para re-autorizarse, el letrado decimonónico parecería no perder nunca su cetro hegemónico en la ciudad letrada.

Sin embargo, insisto en preguntarme, ¿acaso en esta posición no pueden darse ambigüedades y contradicciones? ¿Cuál sería el lado oscuro de la cinta de Moebius en estas voces? ¿Podrían ellas plegarse sobre sí mismas y descubrirse como otredades? ¿Qué pasa cuando el *yo* tiene los atributos del *otro*? Sin duda que Sarmiento puso un orden al traducir en el lenguaje ilustrado la realidad de los llanos y de Facundo y, a la vez, sintió por momentos la fascinación de esa barbarie que programáticamente civilizaba.

Comparar e implicar/incorporar dentro de la identidad propia a lo otro, plagiar a ese otro dentro del discurso propio es una forma de construir la ipseidad. Pero, si la barbarie fuera el gesto de apropiación violenta que Gorriti sugiere con sus protagonistas femeninas, ¿cómo se habla de ese otro bárbaro que anida en la mismidad civilizada? ¿Cómo se construye un discurso que se cuestiona a sí mismo desde la posición enunciativa de su propia autoridad? Tal vez, poniendo en un mismo plano las dos caras del pliegue y haciéndolas dialogar sin pretender resolverlas en un discurso único.

En esta propuesta, las ‘mentiras de la imaginación’ también funcionan como una máscara, no de una violencia sobre la otredad ajena, sino de una *fuga* en la propia ipseidad débil o resquebrajada. Ludmer explica que la treta “consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” (“Tretas” 53). Lo irreal, el fantasma o el sueño vuelven sobre ese sí mismo construido para destruir sus certezas. Los relatos breves surcados de irrealidad ya no hablan del sí, sino consigo mismo, es decir, dialogan con la parte oscura del pliegue y, en esto, permiten al letrado un registro textual diferente a los mencionados arriba, porque lo plagiado ahora es el propio discurso del progreso y la civilización, es la propia voz de ese letrado cuya autoridad se ha puesto en disputa.

En este gesto de fuga hay una discontinuidad en la voz enunciativa, que ya no fagocita al otro diferente (no-otros), ni se enmascara en él (<nos>otros), ni disputa su autonomía frente a un ellos (no-ellos). En realidad, se pliega hacia adentro, se aventura en las oscuridades de sí misma, mostrando lo monstruoso de su acción civilizadora en Juana Manuela Gorriti o enfrentando la posición autorizada de lo Histórico a través de las leyendas populares o las anécdotas milagrosas y llenas de supersticiones de Ricardo Palma. En la disputa sobre el ‘nosotros’ que genera primero un ‘no-otros’ y luego un ‘no-ellos’ para ocultarse finalmente en ‘<nos>otros,’ la voz de los relatos de estos autores propone un *nos-otros*, es decir un nosotros en tanto otros, un explorar lo considerado ‘otro’ pero en uno mismo.

No dudo de que Lucio V. Mansilla haga un gesto que cuestiona al ‘nosotros’ hegemónico porque valida la otredad excluida de los ranqueles entendida como barbarie por el liberalismo sarmientino. El propio Mansilla junto a su compadre Baigorrita afirma: “Mi compadre y los convidados estaban encantados. Aquel Coronel cristiano parecía un indio. ¿Qué más podían ellos desear? Yo iba a ellos. Me les asimilaba. Era la conquista de la barbarie sobre la civilización” (243-44). Sin embargo, según Julio Ramos, su vínculo con esa otredad es teatral, ya que el intercambio “requiere un *actuar como si se* disolvieran las barreras entre lo mismo y lo otro: simulacro para reducir el efecto de la extrañeza mutua” (“Entre otros” 81).

Es claro que Mansilla debate el ‘nosotros’ de los letrados argentinos, y, en esto, podría verse una autocrítica similar a la de los *letrados en fuga*. Tal vez su texto no posicione al yo civilizado como imagen de una barbarie más violenta que la atribuible a los ranqueles, sino más bien como un camino de ese yo para que el nosotros comprenda a

ese mundo como extraño o diferente y pueda asimilarlo mejor, lo que Cristina Iglesia ha denominado ‘lengua de contacto’ ante dos polos de amenaza bárbara (“Mejor se duerme” 90). Es decir, Mansilla tiende un puente y se vale de su autoridad discursiva para ello, pero, según Ramos, “no se desarma la ideología de la oligarquía... El progreso y la sociabilidad se cuestionan sólo para incluir en el espacio de lo civilizado al desarrollo posible del campo” (“Entre otros” 91). Creo que la *fuga* no abre puentes posibles de asimilación sino que plantea fisuras, coloca en el centro de la escena lo extraño, no para que sea aceptado o mejor entendido, sino para validarle un lugar en una realidad donde lo oscuro coexiste junto a la luz. En este sentido se aleja de una hegemonía, sin pretender construir otra, lo cual ameritaría una relectura de Mansilla que excede a estas páginas.

En suma, estas fugas interrumpen la práctica discursiva de los letrados ilustrados a través de un género literario menor, el relato breve generalmente publicado en periódicos de época que juega más con la verosimilitud que con las estrategias didácticas; a través de un campo semiótico que no sólo se diferencia de la autoridad política sino también de la literaria y se apropia libremente de lo popular. La forma alegórica no es contrapunto de los proyectos nacionales; en realidad, ella hace que lo representado construya su sentido dentro del discurso que lo formula, al mismo tiempo que vacía el referente contextual de contenido para dar espacio a órdenes alternativos. El *sí mismo como otro* propone, en suma, una nueva autoridad discursiva del letrado, fundada en la experiencia estética de los pliegues sublimes, es decir, de los límites, del vacío y de las contradicciones.

3. Disonar: repensar las alegorías nacionales

Como se ha dicho hasta ahora, construir una *patria ilustrada* es un programa de acción para las voces letradas que, hasta mediados del siglo XIX, lucharon por defender los modelos nacionales ante diversos caudillos locales y luego bregaron por consolidar las instituciones republicanas y el progreso de los estados. La historiografía va a responder más tardíamente a este llamado en una búsqueda del origen de lo nacional, como es el caso de Bartolomé Mitre y Vicente Fidel López en el Río de la Plata o Manuel de Mendiburu, Manuel de Odriozola y Mariano Felipe Paz-Soldán en el Perú.³¹ Será la literatura, la que desde las primeras filas románticas se transforme en un mecanismo instrumental de una visión política donde no se dejan de lado las discusiones estéticas, que cobrarán mayor fuerza a partir de la estabilidad estatal. El espacio inicial de los salones literarios de la Generación del 37 se multiplicará después de 1850 en las tertulias peruanas de Juana Manuela Gorriti, Ricardo Palma y Mercedes Cabello de Carboneda o en el ‘Mosaico’ colombiano con Jorge Isaacs.

En este marco, la literatura ha de querer fungir como un espejo donde la ciudadanía se reconozca en los héroes y heroínas representados quienes, pedagógicamente, instruirán los valores y las costumbres de una nación moderna. Esta literatura, entendida por Doris Sommers como ficciones fundacionales,³² está hablando de una forma alegórica leída como contrapunto de un contexto histórico, del cual derivan diversas novelas como alegorías nacionales, puesto que surgen a partir de una relación

³¹ El caso peruano es singular ya que las obras de Odriozola o Mendiburu carecen de un discurso integrado que proponga una lectura “comprehensiva de una secuencia histórica,” ya que son textos fragmentarios (véase Cornejo Polar, *La formación* 54).

³² Sommer publica primero el artículo “Allegory and Dialectics” que luego será incluido en el libro *Foundational Fictions*.

dialéctica entre el espacio individual y el espacio político-social.³³ Así, según Sommers, en estos textos, “readers invariable shuttle back and forth from romantic intrigues to political designs... Love plots and political plotting keep overlapping one another” (“Allegory” 74).

En consecuencia, en lugar de un paralelismo metafórico entre la ficción y la realidad, la alegoría muestra el vínculo metonímico “between romantic love that needs the state’s blessing and political legitimacy that needs to be founded on love” (“Allegory” 75). Lo dialéctico reside en el hecho de que la escritura literaria es marca de la escritura política y viceversa, de modo que ambas dimensiones, lo estético y lo político, se escriben mutuamente.

Esta imagen especular que remite al individuo hacia una totalidad histórica o nacional escapa en parte a la propuesta que Benjamin formula en su lectura de la alegoría, puesto que para él la dialéctica histórica no responde a conceptos lineares o causales (a una teleología). En su prólogo a *El origen del Trauerspiel alemán*, Benjamin explica que “el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir” (243). No se trata, pues, de una causalidad histórica (más bien lógica), sino de lo que se despliega cuando algo ocurre (lo propiamente histórico, más allá de lo fáctico). Y en este desplegarse, hay algo del pasado que se reconoce en el presente, al mismo tiempo que no puede dejar de hacerlo como algo inconcluso e imperfecto que sirve para interrogar el futuro: “En lo más excéntrico y singular de los fenómenos, en las tentativas más torpes e impotentes así como en las manifestaciones obsoletas de una época de decadencia es donde el descubrimiento puede hacerlo salir a la luz” (*El origen* 244)

³³ “My working definition tries to take that lead [identifying allegory as the vehicle for time and dialectics] and to define the allegory in Latin America’s national novels as a narrative in which erotics is coterminous with politics in an interlocking, rather than parallel, relationship” (Sommer, “Allegory” 74).

Los pliegues sublimes sobre los que se concentra esta investigación trabajan desde una forma alegórica que, afincada en su historicidad, revela más bien la máscara torpe y la impotencia de estas alegorías nacionales, porque, estos textos breves no ofrecen los modelos cívicos y virtuosos que se pretenden inculcar a la ciudadanía. En realidad, desde una conciencia escindida del letrado surgen ficciones breves donde lo alegórico desenmascara las grietas y el sin sentido de un orden impuesto sobre un territorio con el que no se dialoga sino para dominarlo.

Si, como afirma Homi Bhabha, las ficciones fundacionales “se vuelven tanto actos de afiliación y establecimiento así como momentos de desaprobación, desplazamiento, exclusión y contienda cultural” (“Narrando” 216), los textos menores que me interesan podrían formar parte de esta concepción más amplia de lo ‘fundacional.’

Sin desmedro de ello, creo más bien que los pliegues sublimes que muestran la existencia de tensiones, de opacidades y de sombras junto a la luz de la verdad liberal y positiva no pretenden fundar un nuevo orden sino, más bien, dejando de lado los ideales de una armonía impuesta, pretenden escaparse de una verdad única y tentar otras posibilidades. La alegoría, más que jugar en el vínculo metonímico y dialéctico que propone Sommer, se sitúa en la dificultad del oxímoron, donde lo real está habitado por polaridades cuya tensión no se pretende anular ni superar.

A la vez, si bien la relación entre el discurso político y el literario es dialógica, no se trata, como en el caso que trabaja Sommer, de entender estas alegorías como proyectos nacionales cuya narrativa “may have no preexisting and eternal level of referentiality but, rather, make themselves up, all the while attempting to produce an illusion of stability”

(“Allegory” 78). El riesgo que hay en este gesto es que reivindica el discurso desde lo performativo (o sea, desde la capacidad que tiene de crear un ‘ser social’) y diluye su perspectiva ideológica, borrando o silenciando el hecho de ser un proyecto de clase (Moraña “De *La ciudad*” 46-47).³⁴

La apropiación que Doris Sommer hace de la alegoría benjaminiana, a la que ella misma admite darle su propia torsión, puede ser útil para una lectura programática de la historia del siglo XIX, si bien deja de lado la incomodidad que suponen las resquebrajaduras al orden servido de la mesa republicana.³⁵ Para que el ‘hoy’ sea una diferencia sobre el ayer, más que ver las figuraciones que construyen ese presente, me interesa ver los textos que lo problematizan. Más aun, siguiendo a Benjamin, si la historia no responde a una teleología y se formula desde instantes donde pasado, presente y futuro coinciden para que el hoy piense al mañana desde lo incompleto o inconcluso de su propio ayer, entonces, la forma alegórica que me interesa en los pliegues sublimes funciona de la misma manera que Benjamin percibe en su análisis del *trauerspiel* alemán en los años 20: como un chispazo que ilumina ruinas y calaveras, desde las cuales algo del pasado persiste y necesita actualizarse para que el futuro sea un tiempo diferente al hoy.

³⁴ Justamente Moraña entra en debate con algunos conceptos teóricos culturalistas (*comunidad imaginada* de Benedict Anderson, *nación como narración* de Homi Bhabha, *novela como alegoría nacional* de Frederick Jameson y *novela erótica como discurso nacional* de Doris Sommer) que formulan la construcción de lo nacional poniendo en un primer plano la performatividad discursiva y dejando como fondo o como sobreentendido lo histórico y lo social (“De *La ciudad*” 46).

³⁵ “If, however, we care to willfully misread Benjamin (and the dialectical moments in de Man’s Pascal and Rousseau) in order to sustain the possibility of mutually constructing terms without looking back at the crumbling structure of bad fits, we may get a sense of how foundational fictions work. We may also garner a hyphenated, formal term to describe them. By proposing to call them dialectical-allegories, I am delaying indefinitely the ultimate questions of meaning, because the point here is more to suggest *how* these books achieved their persuasive power than to determine *if* they had any right to do so” (“Allegory” 71); “their object is to win at love and at politics, not to anchor the narrative or to reckon the cost of winning... foundational novels are precisely those fictions that try to pass for truth and to become the ground for political association” (*Foundational* 45). Tal vez, el sacrificio de esta “crumbling structure of bad fits” haga de la alegoría nacional de Sommer algo poco benjaminiano.

C. Para una lectura de los pliegues

Creo, entonces, que los pliegues sublimes en los textos de mi corpus, esas torsiones que dejan coexistir luces y sombras, no necesitan ser parte del programa fundacional del letrado decimonónico e incluso desafían una visión rígida de la propia voz del letrado, en tanto sujeto uniforme desligado de la ‘ciudad real’ o numen estricto de las ideas liberales. Precisamente estos textos plegados están validando un orden real ajeno a cualquier gesta fundacional que, más allá de quedar en los márgenes de una ciudad letrada hegemónica, también forman parte de esa letra ciudadana. A la vez, la experiencia sublime de los límites hace colapsar cualquier reduccionismo binario o maniqueo que enfrenta lo civilizado y lo bárbaro como entidades fijas, puesto que se abre un estado de excepción donde los polos en tensión juegan entre sí, redefiniéndose o desafiándose mutuamente.

Por eso, estos pliegues sublimes emergen aquí y allá como fugas, como chispazos sobre lo real que hacen vacilar al lector sobre lo que se representa, más aún cuando se los confronta con lo que surge de las voces hegemónicas. Y es importante insistir en que estas voces forman parte del mismo espacio escriturario, aunque su autoridad enunciativa está localizada en sus umbrales (aspecto inherente a la condición sublime misma). Por todo esto, pensar estos pliegues sublimes como fugas supone un recorrido por otro territorio, otra temporalidad y otra forma de representación que trazan otro recorrido sobre la ciudad letrada. Lo extraño, lo raro y lo perturbador son las instancias que elijo para bucear estos ‘otros’ en algunos relatos breves de los propios letrados decimonónicos.

Por un lado, **lo perturbador** va a tener lugar cuando surja una desarmonía, cuando la representación se abra a experimentar sus propios límites y el cruce de la

vigilia y el sueño se cuele entre las grietas de la ficción para cuestionar su estatus estable. En este ámbito, habitará el *sujeto disonante*, aquel violentado al querer representar su deseo y al no poder verse a sí mismo como unidad desde lo representado. El delirio de Simón Bolívar en el Chimborazo pone en escena el conflicto entre el deseo y la razón, entre la voz ficcional y la voz histórica. El sujeto disonante enajenado vuelve sobre sus propias voces y desafía el futuro de su construcción simbólica, mostrando la vacuidad de cualquier empresa heroica centrada en un único caudillo.

Por otro lado, **lo extraño** se va a manifestar como una forma de extranjería, como una presencia en un lugar que no le es propio. Esta presencia se traduce en un *sujeto disidente*, aquel que se separa de una común creencia, de un orden establecido, de su propia patria, y se sumerge en la posibilidad de habitar otro espacio que le exige repensar su identidad en este otro emplazamiento. Los fantasmas de Juana Manuela Gorriti son extrañezas que deambulan en las fronteras de las naciones liberales, haciendo visible la decadencia que habita en los bordes de una geografía trazada por los letrados, donde los personajes femeninos e indígenas adquieren protagonismo. Estos sujetos disidentes ubicados en el lado oscuro del pliegue perciben en él la necesidad de volver la mirada hacia atrás para pensar el espacio geográfico, ideológico y estético que los rodea.

Finalmente, **lo raro**, como se vio al inicio con la historia del *Papel Periódico de la Havana*, apunta a una falta de ocurrencia, es decir, a percibir la historia desde lo que se ha olvidado o no se ha repetido. En esta forma, surge el *sujeto discontinuo*, es decir la voz que se ha silenciado y puede recuperarse cuando se da lugar a una nueva percepción del hecho histórico, ya no exigido por un telos histórico que necesita fundar historiográficamente un proyecto liberal. Lo histórico no ha de responder a un afán

universal, sino que se va afincar en la experiencia y voz individual de lo discontinuo, es decir, de esas particularidades atesoradas en la memoria popular y en la nostalgia de lo ausente. Así, el relato popular lleno de expresiones o hechos milagrosos con el que juega Ricardo Palma es una instancia para validar la oralidad y cuestionar el archivo y veracidad de una historiografía que no lo reconoce.

Las líneas de análisis que propongo –lo perturbador/disonante, lo extraño/disidente y lo raro/discontinuo– no son exclusivas ni se excluyen entre sí. En realidad, sirven más como un ordenamiento tentativo para reflexionar sobre algún aspecto dentro de los textos seleccionados donde la vacilación que enfrenta el lector ante lo narrado provoca dudas e inquietudes. Me parece importante insistir en este último aspecto integrador de fragmentos porque, como menciona el epígrafe de este largo capítulo, el método es el rodeo, un alejarse y un regresar a lo mismo para lograr exponer mi intuición sobre la validez de pensar lo fantástico desde los pliegues sublimes en su forma alegórica. Tomar el aliento de cada texto y disponer la mirada para una contemplación que irradie desde lo estético las dudas de los letrados es el programa que me propongo seguir en las páginas a continuación. Estos textos-bisagra se pliegan sobre el universo de la Razón y sirven como punto de partida para la propuesta de los letrados decimonónicos, que, aun cuando hagan uso de la literatura para fundar su universo simbólico y real, también reconocen ese lado vacío, oscuro y perverso de un presente, donde el pasado colonial actualizado exige una redefinición de lo representado en vistas a un futuro cuya luz irradie del encuentro entre la *ciudad real* y la *ciudad letrada*.

III. Capítulo 2. El sueño de Simón Bolívar

Venga Ud. al Chimborazo; profane Ud. con su planta atrevida la escala de los Titanes, la corona de la tierra, la almena inexpugnable del Universo Nuevo. Desde tan alto tenderá Ud. la vista; y al observar el cielo y la tierra, admirando el pasmo de la creación terrena, podrá decir: Dos eternidades me contemplan: la pasada y la que viene; y este trono de la naturaleza, idéntico á su Autor, será tan duradero, indestructible y eterno como el Padre del Universo.

Simón Bolívar³⁶

En 1824, Simón Bolívar invita a su maestro Simón Rodríguez, quien estaba en Bogotá, a *profanar con su planta atrevida* el Chimborazo. Dos años antes, en 1822, el Libertador ya había compuesto un relato ficcional (“Mi delirio en el Chimborazo”) donde testimoniaba su experiencia sobrenatural en el ascenso a dicho pico. Tanto en el relato como en la carta, Bolívar se vale de la misma descripción sublime de un paisaje montañoso que se traduce en términos mitológicos y sobrenaturales. Precisamente en el epígrafe citado, Bolívar presenta un Chimborazo *inexpugnable* que sólo ha sido dominado por su persona, ya que ni siquiera los viajeros científicos han hecho cima aun. La invitación hecha al maestro encierra entonces el gesto de compartir un espacio misterioso accesible sólo para caminantes extraordinarios.

El hecho que Bolívar desee compartir el Chimborazo con Rodríguez no es casual: en 1805 ambos realizan un viaje de París a Italia, mayormente a pie, donde según Daniel

³⁶ Corresponde a la carta enviada por Bolívar a su maestro Simón Rodríguez el 19 de enero de 1824 desde Pativilca, Perú (citada en Andrés-Lasheras 110).

Florencio O'Leary, siguen el camino “gozando del agreste y pintoresco paisaje que les recordaba la naturaleza grandiosa y selvática del país en que habían pasado sus primeros años” (20).³⁷ Más aun, durante este viaje, Bolívar realiza su famoso Juramento por la independencia de América en el Monte Sacro (Roma). Considerando esta experiencia previa, que conjuga un ‘andar’ geográfico y los trazos de un posible ‘andar’ político, el Chimborazo propicia continuar una práctica dialógica entre maestro y discípulo que ha sido germen del movimiento político independentista americano y que manifiesta también la pedagogía de Rousseau en un recorrido directo por ámbitos naturales (Picón-Salas 203): un trazo político a la luz de las ideas ilustradas. Así, ya no se recorre un camino extranjero para gozar de una naturaleza grandiosa que provoca nostalgia, sino que se ingresa en un templo americano donde *el trono de la naturaleza* parece aguardar a su soberano.³⁸

Este *trono* que el Chimborazo dibuja es un punto de apoyo para *ver* todo lo que está a sus pies, en términos de De Certeau, “permite leerlo, ser un Ojo solar, una mirada de dios.” Bolívar, posicionado en dicho lugar de privilegio, posibilita una mirada: “Ser sólo este punto vidente es la ficción del conocimiento” (*La invención* 104). El Chimborazo entonces parecería ser la mirada bolivariana sobre un presente de luchas independentistas que se pliega sobre una eternidad pasada para figurar su futuro. ¿Por qué elige situar el punto de lectura, no en el centro de la urbanidad letrada, sino en el espacio

³⁷ Daniel Florencio O'Leary fue un oficial inglés que en 1818 llega junto a Bolívar en la Legión Británica. Será su edecán hasta que muera, el recopilador de documentos y el narrador de la gesta bolivariana. Sus memorias fueron publicadas póstumamente por su hijo.

³⁸ Es interesante que, cuando Bolívar ya no puede regresar a Venezuela en 1830, reciba una carta de los principales habitantes de Quito para radicarse en Ecuador, precisamente en el *trono del Chimborazo*: “Los padres de familia del Ecuador han visto con asombro que algunos escritores exaltados de Venezuela se han avanzado á pedir que V.E. no pueda volver al país donde vió la luz primera... Venga V.E., en fin, á tomar asiento en la cima del soberbio Chimborazo, adonde no alcanzan los tiros de la maledicencia, y adonde ningun mortal, sino Bolívar, puede reposar con una gloria inefable” (citada en Larrazábal 537).

de la naturaleza? ¿Qué magia encierra este volcán natural que le permite poetizarlo?

¿Qué postula el Chimborazo dentro de la escritura política bolivariana?

Sin duda que Bolívar es una de las figuras fundamentales en la transición de la América colonial a los estados americanos modernos. No sólo batalló cara a cara con los españoles y reflexionó un sistema constitucional que estructurara a las nuevas naciones, sino que soñó un proyecto integrador de todo el territorio que, por poco tiempo, parecería concretarse en la realidad hacia 1822. Como las golondrinas soñadas y reales, Bolívar también vivió los límites borrosos entre una vigilia, cuya realidad colonial subsistía pese a haber vencido a los españoles, y un sueño, donde la soberanía popular se sobreponía a toda una herencia colonial renuente a cambios reales. ¿Por qué son borrosos estos límites? En parte, porque los cambios devienen de procesos más largos cuyos resultados, muchas veces azarosos, sólo sirven para mostrar las múltiples tensiones que coexisten en la realidad. Y estos movimientos se hacen patentes en “Mi delirio en el Chimborazo,” un texto literario del Libertador compuesto hacia 1822.³⁹

Si Bolívar escribe un texto ficcional de ascenso al volcán Chimborazo cuando su sueño puede ser real (pero elige decirlo de una forma muy irreal o fantástica), entonces se hace necesario entender el proceso que lleva a este resultado, independientemente de que el resultado en sí mismo sea efímero o dure poco tiempo. Para poder contextualizar este texto y su escritura, es necesario mencionar algunos aspectos históricos pertinentes al momento en que Simón Bolívar comienza a pensar su sueño y percibir la realidad. 1805 puede resultar un punto de partida para el autor, como se verá más adelante, puesto que es

³⁹ La datación de este texto es compleja. Rufino Blanco-Fombona lo incluye en la sección “Páginas escogidas de Bolívar” en *El pensamiento vivo de Bolívar*, con fecha de 1823 sin dar ninguna explicación. John Lynch asienta que la primera copia de este documento está fechada el 13 de octubre de 1822 y su publicación es de 1833. Pese a que el original no ha sido hallado, “for the majority of Bolivarian scholars the composition is authentic” (Lynch, *Simón Bolívar* 171; véase también la nota 14 del capítulo 8).

cuando jura en Roma luchar por las independencias americanas, el derecho a una libertad y una igualdad para los habitantes de este territorio. Pero esta instancia sólo se hará viable en la vigilia con los acontecimientos históricos de 1808 y 1810.

El sueño revolucionario logra concretar alguna forma jurídico-constitucional a partir de 1810 y, para llegar a esto, es importante rescatar lo que José Carlos Chiaramonte plantea al revisar dicho período. No se trata del surgimiento de naciones americanas *ab nihilo*, sino de un proceso donde se va manifestando “la colisión entre las tendencias centralizadoras de la monarquía y las tendencias autonómicas de sus súbditos.” Desde los inicios de la ocupación española del territorio americano, se da una cierta autonomía en la gestión de las ciudades que, mientras se autogobernaban, también lo hacían a la orden del rey. Con matices en los diferentes años de este período colonial, la realidad fue que el gobierno de las Indias tuvo un carácter fragmentado de la autoridad (“Modificaciones” 87, 92-93).

Esto es claro en época de los Habsburgos y es el cambio que pretenden rectificar los Borbones en el siglo XVIII. Por ello, las reformas borbónicas tendientes a afirmar la única soberanía del rey sobre el territorio, imponiendo controles fiscales y limitando el poder eclesiástico entre otras cosas, provocan descontento particularmente en los criollos, quienes pierden su espacio de poder y privilegio en el ámbito administrativo, jurídico y eclesiástico.⁴⁰ Detrás de esta pérdida, está en juego un aspecto clave: la conciencia de que, pese a que la monarquía española pretenda ser una unidad con dos pilares –el europeo y el americano– los últimos no tienen igualdad de derechos con sus pares peninsulares. Y, para Simón Bolívar, el hombre americano en esta realidad no es libre.

⁴⁰ El rol de la Iglesia es central, como señala Antonio Annino, porque durante siglos la lealtad al monarca se había sostenido en gran medida sobre la base de la prédica eclesiástica. Secularizar la relación política es un desafío que también van a enfrentar los actores revolucionarios (156).

A esta circunstancia y entrando en el siglo XIX, es necesario añadir el año 1808, no como un acontecimiento aislado, sino en el sentido que François Xavier Guerra lo propone: como un proceso iniciado con la abdicación forzada de Fernando VII a favor de Napoleón que genera tanto la caída del antiguo régimen y el tránsito a la modernidad, como la desintegración de la monarquía y las revoluciones de independencias (“El ocaso” 117).

El cambio se inicia en la península con el surgimiento de juntas locales que van a ser la resistencia ante el invasor francés. En 1809, se constituye la Junta Central Gubernativa del Reino con representantes ibéricos y americanos. Para estos últimos, la lealtad al rey español destronado no está en juego ni la conciencia de ser vasallo se ha perdido, “de ahí la dificultad que experimentarán los independentistas para prescindir de la llamada ‘máscara’ de Fernando VII... para pasar de la fidelidad a una persona singular a la lealtad hacia una entidad abstracta, ya sea ésta la Constitución o la nación” (Guerra, “El ocaso” 125).⁴¹

Al mismo tiempo, pese a esta lealtad al monarca, las juntas también encierran la caída del paradigma monárquico/absolutista, ya que el pueblo de las ciudades adquiere protagonismo y capacidad de representarse. Este impulso fundado en una política representativa saca a la luz un problema que ya se planteaba en el siglo anterior: la igualdad política de los dos continentes, tanto en el derecho a constituir sus propias juntas

⁴¹ En otras palabras, los territorios americanos al igual que los de la península ibérica reaccionan ante la usurpación francesa y, como explica Guerra en relación a México y Buenos Aires, se da una precoz tentativa de emancipación que busca “salvar el pilar americano de la Monarquía, pues se piensa que se ha perdido el europeo” (“El ocaso” 127).

y llenar el vacío del rey, como en el derecho a ser representados como pares ante la monarquía.⁴²

Lograr esta igualdad no fue una empresa fácil, y el proceso dio lugar a que las elites americanas participaran activamente de las discusiones teóricas y políticas que luego fundaron la ideología de la independencia. El surgimiento de una prensa patriótica y la libertad de expresión con la que se trataron los temas permitió, según Guerra, un cambio fundamental: “el de unas élites americanas que en 1808 aparecen como más tradicionales aún que las peninsulares y, en 1810, casi tan modernas como ellas, hasta el punto de que manejan con facilidad las mismas referencias” (“El ocaso” 137).

En su primera constitución de 1810, España legitima la soberanía de la ‘nación’ española en tanto asociación voluntaria de individuos que inhibe el despotismo del antiguo régimen. Se apela a un sistema monárquico constitucional en el cual el pueblo ejerza su soberanía a partir de representantes. Sin embargo, la disolución de la Junta Central expone la precariedad del poder peninsular y 1810 es el momento en que las juntas locales americanas reclaman su derecho a la autogestión puesto que, ante la ausencia del rey, la soberanía debe regresar al pueblo.⁴³

Las Juntas de Caracas (29 de abril), de Buenos Aires (25 de mayo), de Santa Fe de Bogotá (20 de julio) y de Santiago de Chile (18 de septiembre) inician el proceso de desintegración territorial de la monarquía española en América. A través de cabildos, se

⁴² Como explica Guerra, ni siquiera la participación de representantes americanos en la Junta Central Gubernativa del Reino en 1809 logró este objetivo, ya que “la nación aparecía como una pirámide de comunidades políticas y no como una nación única formada por ciudadanos iguales, y los diputados, como procuradores semejantes a los de las antiguas cortes, con sus poderes e instrucciones de tipo privado, que equivalían aún a un mandato imperativo” (“El ocaso” 133).

⁴³ “En este sistema de autogobierno, la elite criolla aplicó la concepción populista del poder, de tradición jesuita española y cuyo principal representante fue Francisco Suárez. Esta teoría sostiene que Dios deposita el poder en el pueblo, quien lo delega al rey; por lo tanto, en ausencia, legítimamente puede ejercerse el gobierno en su nombre. Eso fue lo que hicieron los Cabildos coloniales al elegir juntas autónomas pero sin llega a desconocer una monarquía común” (Chibán, Figueroa y Altuna 23).

mantiene la preeminencia de las ciudades capitales por sobre pueblos más pequeños, lo que genera enfrentamientos dentro del propio continente. Pero también, se hizo claro el choque entre ambos continentes, más aun cuando el Consejo de Regencia consideró a las juntas americanas como provincias desleales y rebeladas contra su soberano (Guerra, “El ocaso” 140-46).

Nueva España, América Central y Perú se mantuvieron leales y siguieron las directrices de las Cortes de Cádiz hasta aproximadamente 1820. Las regiones insurgentes no sólo batallaron ante España, sino que siguieron su propio proceso de invención política en medio de la guerra, puesto que apostaron a la transición de la ciudad-provincia en la América colonial a la ciudad-Estado de una América independiente (Chiaramonte).⁴⁴ No se trataba del surgimiento de naciones, como explica Chiaramonte, sino de “unidades políticas independientes y soberanas, frecuentemente de las dimensiones de una ciudad y su entorno rural, que iniciaban la formación de alianzas o confederaciones” (*Nación* 20).

En suma, la oposición entre ciudad cabecera y periférica, entre peninsulares y americanos, entre autoridad de la metrópoli y rebeldes, básicamente entre centralistas y federalistas, es el escenario sobre el que se ubica Simón Bolívar, un miembro de la élite

⁴⁴ Este proceso es el que estudia José Carlos Chiaramonte a nivel continental en su artículo “Modificaciones del pacto imperial” y luego en *Nación y Estado en Iberoamérica* (2004). Para el surgimiento de soberanías locales en el Virreinato del Río de la Plata que configuran los posteriores centros provinciales, véase *Ciudades, Provincias y Estados. Orígenes de la nación argentina, (1800-1846)*. A los fines de esta introducción a Bolívar, me interesa puntualizar las dinámicas entre las soberanías locales y la Junta Central o Gobierno Central como clave para comprender la caída de las primeras repúblicas en Venezuela por el enfrentamiento entre el federalismo y el centralismo que ya se patentiza en el Discurso de Angostura.

criolla venezolana seguidor de Rousseau e impulsor de la modernidad política en el continente.⁴⁵

¿Acaso esta modernidad política en una realidad de tanto enfrentamiento es sólo un sueño bolivariano? Como se planteó antes, la cinta de Moebius hace coexistir todas estas tensiones en el espacio de lo real. Si bien la transición de una América colonial a estados independientes tiene un carácter precoz, que el propio Bolívar reconoce en la “Carta de Jamaica” como se verá más adelante, la precariedad ibérica no puede sostener más la unidad territorial. A la vez, el surgimiento de nuevos estados nacionales “no impide que, a pesar de las élites modernas, la sociedad siga siendo una sociedad del antiguo régimen” (Guerra, “El ocaso” 151). Y estas tensiones no son ajenas a los revolucionarios que siguen los modelos de la revolución norteamericana y francesa. Cuando Arturo Roig analiza la conciencia de ruptura de este grupo criollo que encabezó las luchas por la independencia, afirma que el proyecto ideológico de los revolucionarios no miraba hacia un pasado perdido, sino que se asentaba sobre un “posible futuro cuyo modelo se iba gestando” (270). En esto, el revolucionario asumía una voz que pretendía ser la expresión de las demandas sociales de toda una comunidad, si bien en la práctica real, esta voz respondía sólo a un grupo.

A partir de este análisis, Roig concluye que este sujeto revolucionario posee una conciencia escindida: “la del dominador que es al mismo tiempo dominado, y que acepta su dúplice situación justificándola con el manto de un ‘progreso’ o de un ‘desarrollo,’

⁴⁵ Mariano Picón-Salas explora la presencia del pensamiento utópico de Rousseau en la propuesta política de los criollos independentistas y del Bolívar sobre el Chimborazo: “The distrustful consciousness of inferiority in which he had lived in the presence of the Spaniard is thus overcome by this new Messianic hope. The Spanish-American of those days believes that, upon freeing his people from the domination of Spain, it will be possible to establish the world of liberty and hope” (203). Incluso alude al nombre que Bolívar otorga a su maestro Rodríguez, como el Samuel Robinson de América, un claro exponente del sentimentalismo utópico plasmado en una pedagogía revolucionaria que poco éxito tuvo en América (véase el detalle de este itinerario “Rousseau in Venezuela”).

según los tiempos. Podríamos decir que vive una experiencia de ruptura, no sólo porque padece hechos rupturales, sino porque se beneficia de ellos y necesita provocarlos” (270).

En este sujeto convive un modelo ajeno que ha sido incorporado en su proyecto ideológico y, al mismo tiempo, una realidad social que se resiste a adecuarse al nuevo paradigma. Desde el Juramento en Roma de 1805, Simón Bolívar comienza una lucha para diseñar un mapa americano diferente, independiente del poder español y moderno en sus estructuras internas. Pero también enfrenta su condición de elite y la realidad social de un pueblo sin experiencia en los asuntos administrativos y con limitaciones para autogestionarse. Conciliar todos estos elementos en una América unida bajo la bandera de la independencia es una empresa compleja y, tal vez, sólo ejecutable en un instante.

El proyecto bolivariano de unificación de todo el continente muestra tanto la máxima aspiración de Simón Bolívar como su mayor fracaso, puesto que no puede quedarse al margen de todos los enfrentamientos desatados tras el surgimiento de las juntas y los cabildos locales: luchas entre ciudades, entre lealtades, entre continentes. Por eso, hasta 1822, Bolívar batalla entre exilios, rebeliones internas y el acecho de las fuerzas realistas pero, quedando a cargo del Ejército Libertador en este año, llegará en poco tiempo a pacificar con Junín y Ayacucho el último bastión lealista en Perú (1824). Sin embargo, los enfrentamientos no ceden y la precaria unidad pronto queda desmembrada, dando surgimiento a diferentes estados autónomos que se disputan fronteras y ciudades hacia 1830. Dentro de todo este proceso, 1822 sigue siendo un momento clave, puesto que en él se da por un instante la posibilidad de triunfo del proyecto bolivariano junto a la intuición de un fracaso mayor. Y este chispazo ocurre en el espacio ficcional, en un texto menor titulado “Mi delirio sobre el Chimborazo.” El

ascenso del protagonista a la montaña se da en los borrados límites entre el sueño y la vigilia, permitiéndole a Bolívar hacer realidad su sueño heroico sin que deje de ser, a la vez, el fruto de un delirio trasnochado.

A. “Mi delirio en el Chimborazo,” un texto de 1822

Cuando Simón Bolívar está en el actual territorio de Ecuador hacia 1822, varias circunstancias le permiten vislumbrar el posible triunfo de su proyecto independentista. Ya Antonio José de Sucre ha batido a la resistencia española en Quito y, para marzo, los Estados Unidos reconocen la independencia de la Gran Colombia (actual Venezuela, Colombia, Ecuador y Panamá), de la cual Ecuador fue el último bastión por liberar.⁴⁶ El Libertador llega triunfalmente a Quito en junio de este año y en julio se traslada a Guayaquil para entrevistarse por única vez con el Protector José de San Martín el 26 y 27 de ese mes.

Mucho se ha especulado sobre esta entrevista pero sirven los hechos inmediatamente posteriores a ella para confirmar el retiro de San Martín y la viabilidad del plan bolivariano por seguir sus luchas independentistas en el Perú y unificar el

⁴⁶ Felipe Larrazábal cita la alocución del Presidente Monroe al Congreso de los Estados Unidos para el reconocimiento de la independencia de Colombia y las naciones sudamericanas: “Es manifiesto á todos... que las colonias ántes españolas no solo estan en plena posesion de su independencia sino tambien, que, considerando el estado actual de guerra y otras circunstancias, no hay ni el más ligero y remoto prospecto de que sean privadas de ella en el futuro. Cuando el resultado de esta lucha está manifiestamente decidido, los nuevos gobiernos tienen derecho á ser reconocidos y este reconocimiento no debe resistirse por las demas potencias” (134-35). Y Larrazábal concluye que “el paso dado por el Congreso de los Estados Unidos del Norte para reconocer la independencia de Colombia fué seguido por otras potencias europeas; y aquella jóven nacion creada por Bolívar quedó admitida como igual en la gran sociedad de las naciones, y la alumbró el sol, padre de la vida, con nuevo resplandor, nueva alegría” (137). Así, Francia, Suecia, Holanda y Dinamarca se suman al reconocimiento en 1822 y el 27 de abril de ese año Inglaterra declara legal el comercio con Colombia.

continente en un todo.⁴⁷ Bolívar escribe el 29 de julio de 1822 una carta al general Santander donde, tras revisar todos estos hechos, concluye:

Ya no me falta más, mi querido amigo, si no es poner a salvo el tesoro de mi prosperidad, escondiéndolo en un retiro profundo, para que nadie me lo pueda robar: quiero decir que ya no me falta más que retirarme y morir. Por Dios, que no quiero más: es por la primera vez que no tengo nada que desear y que estoy contento con la fortuna. (DL 167)⁴⁸

“Mi delirio sobre el Chimborazo” es un relato breve fechado en octubre de 1822. Tanto antes como después de este texto, Bolívar ha hecho uso de la palabra en numerosas oportunidades y ha legado un vasto conjunto de cartas, discursos, comunicaciones, decretos, mensajes, proclamas, manifiestos, alocuciones, informes e incluso un juramento. ¿Qué particularidad presenta “Mi delirio” dentro de tan amplia obra? ¿Por qué es significativo a fines de 1822?

En primer lugar, se trata de un texto ficcional que se distingue del tono legal, político y ejecutivo de los restantes. Bolívar relata en primera persona su ascenso al pico del volcán Chimborazo visible desde la ciudad de Guayaquil. El narrador comienza con una voz en primera persona que sostiene la autoridad de lo que se dice y aporta un testimonio directo de lo que se le revela: “Yo venía envuelto con el manto de Iris [cuando] dejé atrás las huellas de Humboldt, empañando los cristales eternos que

⁴⁷ La entrevista de Guayaquil es uno de los hitos que ha adquirido valor simbólico para mitificar o hundir las figuras heroicas de los dos personajes políticos claves de las independencias. Hay mucho material histórico y documentos que clarifican los hechos y dan cuenta de las versiones apócrifas que circularon al respecto, como es la carta de Lafond contraria a la figura de Bolívar que sirvió también en la biografía sanmartiniana escrita por Mitre. Vicente Lecuna reúne documentos que esclarecen este caso (véase *Catálogo de Errores y Calumnias en la Historia de Bolívar*). Asimismo, la carta de Bolívar al general Santander de 1822 da un resumen de dicho encuentro en boca del Libertador.

⁴⁸ Los textos de Bolívar (exceptuando “Mi delirio en el Chimborazo”) serán citados según la edición *Doctrina del Libertador* compilada por Manuel Pérez Vila para Biblioteca Ayacucho (en adelante DL).

circuyen el Chimborazo” (MD 233).⁴⁹ A diferencia de experiencias que aparecen en textos anteriores (a modo de ejemplo su viaje a Roma y la oportunidad de ver la coronación de Napoleón), no hay testimonios fehacientes de la subida de Bolívar a esta montaña. Gerhard Masur la niega ya que “para realizar semejante hazaña habría tenido que ser un semidiós. Bolívar no estuvo jamás en el Chimborazo y el himno cuya composición se le atribuye es una falsificación, además mala” (388). El historiador rechaza el hecho del ascenso e incluso la autoría del texto. Uno de sus argumentos es que “el himno difiere por completo de sus demás producciones” (388). Precisamente esta diferencia es la que se estudia en este capítulo.

Más allá del debate en torno a la autenticidad, el texto presenta una escritura del Chimborazo similar a la carta usada en el epígrafe, lo que hace del espacio y del personaje que lo recorre una clave de lectura válida sobre la construcción simbólica del proyecto bolivariano y del propio héroe. Si fue o no escrito por la mano de Bolívar, es algo inaccesible, si bien Vicente Lecuna, Blanco Fombona y más recientemente John Lynch se lo atribuyen. Lo mismo que se verá luego con el Juramento en Roma, más allá de que queden documentos sobre algunos escritos, Bolívar emerge como un enunciador singular de su propia leyenda mitificante. Este Bolívar es el sujeto en torno al cual se construye una lectura aquí.

Asimismo, la marca de una diferencia de estilo se patentiza en la figura espectral que aparece en el relato: en la cima, “de repente se me presenta el Tiempo” (MD 234) en forma de un fantasma que le confirma su misión liberadora. Definitivamente, la presencia del fantasma supone un giro drástico al tono usual que Bolívar mantiene en su otra

⁴⁹ A los fines prácticos y dado que es el texto sobre el que rondará el capítulo, se lo citará con la sigla MD. Corresponde a la entrada bibliográfica de Simón Bolívar en la edición de Vicente Lecuna.

escritura. No obstante ello, como se verá luego, el texto posee claves políticas y el llamado a la acción, lo que lo inscribe claramente en la literatura bolivariana independentista. Eso sí, esta vez la ficción es la forma elegida para pensar el futuro de América.

En segundo lugar, “Mi delirio” es un relato que emerge en un momento y lugar especial de la vida política del Libertador. Si se ven algunos de sus textos previos, tanto el “Juramento de Roma” (1805) como el “Manifiesto de Cartagena” (1812), el “Decreto de Guerra a Muerte” (1813) y la “Carta de Jamaica” (1815) son obras singularmente importantes para comprender la realidad americana y el proyecto bolivariano. Sin embargo, varios de ellos son escritos en el exilio o lejos de Caracas –Roma, Cartagena de Indias, Trujillo, Kingston. El “Discurso de Angostura” (1819), pronunciado en la provincia de Guayana, sienta las bases para la consolidación de la Gran Colombia a sabiendas de que todavía Quito no ha sido liberada del dominio español y de que se trata de un proyecto a futuro. Sin embargo, “Mi delirio” aparece cuando la Gran Colombia es un hecho consumado y el propio Bolívar se ubica triunfal en el estratégico Chimborazo, el pico más alto de la Gran Colombia para entonces.

Es decir, la voz del texto no sólo revierte su locación de exiliada/distante y su temporalidad conjetural, sino que confirma su dominio supremo por sobre este espacio americano, al que se deben agregar incluso todos los Andes, puesto que se escribe tras la decisión de San Martín de abandonar su ejército a manos del Libertador.⁵⁰ Asimismo, el valor estratégico del Chimborazo llega más lejos. Georges Lomné, estudiando la heráldica y símbolos patrios de la Colombia bolivariana, reconoce que el Chimborazo “ya

⁵⁰ Tras la conferencia en Guayaquil, San Martín regresa a Lima donde encuentra que Monteagudo ha sido destituido. El 20 de Septiembre presenta su renuncia al Congreso y se embarca para Chile

adornaba en 1815 el escudo de las Provincias Unidas de la Nueva Granada” (481). Es decir, conquistar el Chimborazo también es jugar con el valor simbólico de algo representativo de una unidad previa a 1822. En este sentido, se puede decir que “Mi delirio” es la celebración apoteótica bolivariana ante un territorio que está a sus pies y que lo reconoce como ‘Libertador.’

En tercer lugar, “Mi delirio” habla de una experiencia singular donde sentimientos sublimes propician una revelación cósmica, ya que el personaje se siente “arrebatao por la violencia de un espíritu desconocido para mí, que me parecía divino” (MD 233). La ascensión física al Chimborazo afecta a tal punto a este yo, que da lugar a sentimientos de delirio, de fiebre y de ardor incontrolables. La magnificencia de la naturaleza golpea la sensibilidad del narrador, turbado al tocar la cima: “desfallezco al tocar con mi cabeza la copa del firmamento: tenía á mis pies los umbrales del abismo” (MD 233). La supuesta caída al abismo se transforma, en realidad, en un ascenso superior hacia la deidad, la cual aparece para confirmar la misión heroica y el llamado superior a llevarla a cabo.

De la experiencia de ascenso en la vigilia se pasa sin transición a una experiencia onírica, de revelación; un cruce similar al de las golondrinas del *Papel Periódico de la Havana* que sitúa ambas vivencias en un mismo plano de realidad. Por eso, el límite entre la locura y la visión queda desdibujado; el yo acepta cruzar un umbral que lo traslada a una dimensión no humana coexistente con su propia realidad histórica y humana. Y este anclaje es lo que encierra la forma alegórica del relato, no porque remita a sentidos convencionales, sino porque exige encontrarlos en la historicidad misma de lo representado y de lo narrado. En consecuencia, ¿qué significados no convencionales hay detrás de las imágenes convencionales?

Por un lado, podemos responder a partir de la presencia del fantasma y del héroe en el relato. El fantasma del Tiempo llevando una hoz en la mano no queda simplemente circunscripto a la identificación clásica de esta imagen con la idea del tiempo inexorable. Este fantasma está valiéndose de una imagen estandarizada para, desde sus palabras, resignificarse, con una acción similar a los emblemas barrocos cuya significación surge del diálogo entre imagen y texto. Por otro lado, la figura del yo-narrador trasladado al mundo superior también reviste un carácter fantasmagórico. Este 'yo' se presenta como una imagen cuyas palabras lo significan un 'héroe'. Si bien Bolívar podría haber hecho un relato simple que mostrara su heroicidad y el beneplácito divino para con su misión, elige escribir un delirio alegórico donde los significados se configuran a partir de la propia composición del texto, es decir, desde la escritura misma.

Por todo ello, el tiempo o el héroe no son significantes que remitan a conceptos ya conocidos, sino que más bien los desafían y, desde sus propias palabras, hacen que tiempo y héroe se resignifiquen mutuamente. El tiempo de la hoz es esa imagen de una América arcana y eterna donde está cifrada toda su grandeza, pero que a la vez sabe que estos secretos yacen escondidos en sus abismos, pues la realidad colonial y las riñas internas no le permiten salir de ellos, por lo que exige una acción a un americano que se ha animado a adentrarse en sus secretos. A la vez, el héroe es mucho más que un ilustre varón con grandes hazañas; se trata más bien de la heroicidad de un proyecto inclusivo americano, gestado desde el Juramento de Roma y que logra verse como real ante la partida de San Martín.

Ir *más allá* de lo que los sentidos muestran parece ser la propuesta de este Bolívar, no sólo al escriturar su experiencia sublime, sino al vivenciar en el presente del

Chimborazo el futuro de ‘su’ América unida. Finalmente, “Mi delirio” se distingue de otros textos bolivarianos en su movimiento de pliegue. Ya desde el Juramento, Bolívar usa a menudo la estrategia de leer lo propio desde –o en comparación con– lo de afuera. Su tono didáctico le hace buscar ejemplos y establecer símiles con luchas, personajes y acciones que puedan servir para ilustrar mejor la idea que él plantea. Sin embargo, “Mi delirio” supone un repliegue dentro de la propia escritura bolivariana ya que, en palabras del yo-narrador, se hacen presentes los textos anteriores y cobran un nuevo sentido ante la revelación divina, como se verá en las texturas bolivarianas que siguen.

Por todo ello, “Mi delirio” juega en el espacio del pliegue convocando múltiples voces. Al tocar la cima del Chimborazo, el yo se para frente al umbral del abismo, en el que se sumerge para encontrar su estatura heroica. El movimiento entonces es replegarse hacia lo interior, la oscuridad, el abismo. El diálogo entre el yo y el tiempo hace clara la presencia de una multiplicidad que redefine al propio yo. Asimismo, el texto explicita la coexistencia de voces diferentes. El yo naturalista siguiendo los pasos de Humboldt deja lugar al yo espectral sumergiéndose en el abismo. La Naturaleza exterior repliega al narrador sobre sí mismo, instándolo a seguir su propio paisaje. Este proceso hacia adentro también forma parte del ideario político bolivariano que propone, más que seguir huellas de otras naciones independientes, hacer un camino propio desde la peculiaridad americana.

Sin embargo, ante tanta celebración, creo que el yo espectral del relato reconfigura en su acción el propio espacio americano desde una oscuridad que no deja de ser delirante, puesto que los significantes también se espectralizan y, en su intento por llenarlos, Bolívar apuesta a constituirse en un héroe único y garante de la soberanía

popular. De algún modo, este héroe fantasmal asume la necesidad de un personalismo político que más adelante será retomado por los caudillos locales cuya arbitrariedad y despotismo reinstalarán dinámicas coloniales. El yo espectral, en definitiva, está poniendo en juego la propia soberanía de todo el continente, de allí que su máxima heroicidad encierra a la vez el fracaso del proyecto integrador, liberador e igualitario para todos los habitantes del territorio.

En suma, todos estos elementos mencionados en “Mi delirio” permiten adentrarnos por una puerta distinta a la construcción de lo americano que Bolívar propuso en la etapa independentista. La ficción es el espacio que narrativiza cuan compleja fue la tensión entre lo que se deseaba y lo que ocurría, entre una virtualidad americana y su actualización, entre los posibles de América y su realización. Más allá de que algo termine finalmente alcanzando una determinada forma, creo que lo importante radica en el proceso durante el cual lo deseado, lo virtual y lo posible van deviniendo en real. “Mi delirio” es el lugar de estos deseos y posibilidades que se hacen reales a través de la palabra.

El fantasma, el ascenso, diversas voces y la locura son materiales con los que Bolívar, no sólo construye un relato alegórico, sino que piensa la forma de escribir un territorio americano, tal vez destinado al fracaso en su momento, pero que en pleno siglo XXI sigue actualizándose como proyecto integrador en América del sur o como justificación de ciertos populismos. Y tal vez ello ocurra porque este delirio, por un instante, salió de la parte oscura del pliegue y dejó ver una parte diferente de la realidad,

en la que una soberanía majestuosa pero débil necesitaba seguir el paso firme de su guía mesiánico.⁵¹

En lo que sigue, me interesa ahondar en algunos materiales de este texto para ver en ellos qué América escritura Simón Bolívar cuando su pluma no necesita ajustarse a la lógica discursiva de un escritor ilustrado, sino que sigue el éxtasis de un sujeto fascinado por las posibilidades que se le ofrecen ante sus ojos, aun cuando sepa que ellas sean inalcanzables o lleven a una delirante reinstauración de las dinámicas que se quisieron superar.

B. Texturas bolivarianas: la toma de la palabra desde el gesto en Roma

“Mi delirio” cierra el relato de esta experiencia sobrenatural en una acción concreta: “escribo mi delirio” (MD 234). No es casual que Bolívar decida culminar con la acción de escribir. La escritura lo ha acompañado desde los inicios en su reflexión sobre la libertad americana y sus textos han sido campos de batalla simbólicos para legitimar la validez de su proyecto y desafiar los obstáculos que se le presentaban para concretarlo. A la vez, gran parte de los textos previos a “Mi delirio” parecerían construirse desde una suerte de virtualidad, ya que lo que se propone no logra efectivizarse en cambios concretos o duraderos y apuntan más a posibilidades futuras. En contraste, el gesto de

⁵¹ Germán Carrera Damas, quien ha estudiado el culto al héroe en la historiografía bolivariana, establece un vínculo entre los populismos actuales de Venezuela, Ecuador y Cuba y la presencia de un legado bolivariano que legitima posiciones antidemocráticas y antipopulares (véase “The Hidden Legacy of Simón Bolívar”). En su último artículo “Mitología política e ideologías alternativas: el bolivarianismo-militarismo” plantea de qué manera el legado bolivariano se traduce en una mitología política para proyectos demagógicos de baja racionalidad que emergen como cruzadas salvacionistas, entre los que destaca la creencia “de que el gobierno fuerte, de preferencia militar, tendría éxito donde la democracia no lo ha tenido. Olvidan, quienes caen en alentar semejante creencia, que nada fundamental y perdurable ha sido resuelto nunca por gobiernos militares y que, por el contrario, ellos han acentuado el atraso político y social de las sociedades.” Así, el “bolivarianismo-militarismo puede ser considerado una denuncia del estado de profunda desorientación ideológica padecido actualmente por la sociedad venezolana” (“Mitología” 394-95). Su lectura formula al bolivarianismo como una ideología de reemplazo.

‘escribir’ el delirio es una forma de dejar testimonio de una instancia real y concreta de su carrera, donde la Gran Colombia como una nación efectivamente se actualiza en lo real y la ficción le permite devenir en ello.

Si comenzamos con el “Juramento de Roma” de 1805, Bolívar reflexiona frente al Monte Sacro sobre la grandeza y caída del imperio romano junto a su maestro Simón Rodríguez. Del texto no hay una versión escrita por el propio Bolívar sobre este episodio, sino que es transmitido por Rodríguez en 1850 a Manuel Uribe (quien lo publica recién en 1884), una vez que las luchas por la independencia han acabado, Bolívar ha muerto y la unificación de América en un todo es sólo un recuerdo del deseo del Libertador que no se llegó a concretar. Sin embargo, en la misma carta de 1824 que él envía a Rodríguez desde Pativilca con la que se introduce este capítulo, Bolívar rememora el episodio:

¿Se acuerda Ud. cuando fuimos juntos al Monte Sacro en Roma a jurar sobre aquella tierra santa la libertad de la patria? Ciertamente no habrá Ud. olvidado aquel día de eterna gloria para nosotros; día que anticipó, por decirlo así, un juramento profético a la misma esperanza que no debíamos tener. (citado en Andrés-Lasheras 109)

Más allá de las posibles construcciones que se hayan hecho sobre el texto, el propio Bolívar en la carta citada lo formula como un juramento con valor profético.⁵²

¿Por qué Simón Rodríguez quiere rescatarlo y da esta versión del juramento en 1850?

¿Qué claves hay en el texto que ofrecen una mirada retrospectiva del itinerario

bolivariano o de la construcción histórica que se ha hecho de él?

⁵² Esta circunstancia sobre el texto que indica transcriptores varios ha generado una polémica entre los estudiosos (véase la síntesis de Chibán, Figueroa y Altuna en su capítulo sobre este texto).

El lugar elegido para realizar el acto de jurar es un espacio abierto y elevado, el Monte Sacro en Roma. Así como el Chimborazo es el espacio de la revelación mesiánica, este locus enunciativo “que por su misma naturaleza, evoca la sublimación del espacio cotidiano, contribuye a reforzar –simbólicamente– el sentido de trascendencia que intenta asumir el mensaje desde allí emitido” (Chibán, Figueroa y Altuna 17). En realidad, esto se evidencia con mayor fuerza en la construcción del texto, puesto que la historia romana sirve como un espejo desde el cual se hace elocuente la grandeza y los desafíos de América.⁵³ El espejo de Roma parece estar refractando a la aun América colonial; la misión a futuro es resolver en América lo que Roma (y en ella la colonia española) no han podido lograr. De allí que diga:

La civilización que ha soplado del Oriente ha mostrado aquí todas sus faces, ha hecho ver todos sus elementos; mas en cuanto a resolver el gran problema del hombre en libertad, parece que el asunto ha sido desconocido y que el despejo de esa misteriosa incógnita no ha de verificarse sino en el Nuevo Mundo.

¡Juro delante de usted; juro por el Dios de mis padres; juro por ellos; juro por mi honor, y juro por mi Patria, que no daré descanso a mi brazo, ni reposo a mi alma, hasta que haya roto las cadenas que nos oprimen por voluntad del poder español! (DL 4)

Roma se resignifica al verse desde este Nuevo Mundo. Su estructura imperial caduca, e indirectamente la española, ya no responde a los cambios que se están gestando

⁵³ Chibán, Figueroa y Altuna explican la textura dramática de esta pieza: “A la manera de un parlamento dramático... exige tener en cuenta la situación desde la que es pronunciado y a la que el discurso remite y reconstruye: Roma es el escenario... en el que está instalado el yo enunciativo frente a un ‘tu’ silencioso... y sus palabras irán moralizando cada una de esas instancias discursivas, de forma tal que su engrandecimiento posibilite el ‘juramento heroico’” (17).

con el hombre libre de América del Norte y la crisis del sistema monárquico iniciada con la Revolución de 1789 y los cambios de 1808. Con una metáfora matemática (despejar la x de una ecuación), estas palabras atribuidas a Bolívar dejan entrever la necesidad de una estrategia lógica y razonada para responder a las necesidades del Nuevo Mundo, un espacio propicio para ser iluminado con las nuevas ideas republicanas. El legado colonial hace incluso de ‘misteriosa incógnita’ la posibilidad de emancipación del hombre americano.

La acción performativa del párrafo final –el juramento– ante las ruinas romanas es muestra del uso de la palabra para *actuar*. En un procedimiento singular entre la revisión histórica primera y la jura, el enunciador pasa de ser un sujeto con mirada historiográfica a ser el sujeto de la historia: un tránsito del ‘saber’ al ‘actuar.’ Este juego habilita, como apuntan Chibán, Figueroa y Altuna, el “que pueda, en este tramo final, instalarse en el centro de la escena como sujeto de la acción (la acción presente del jurar; la futura del liberar)” (19). La performatividad del juramento también invade al discurso histórico puesto que su revisión del pasado romano apunta a la construcción de un presente, a un cambio en el presente histórico de esa América que él mismo agenciará. Entonces, esta acción, vista desde 1850, supone la victoria de Bolívar y la concreción de su acto. De algún modo, Simón Rodríguez con su relato agrega notas claras a la heroicidad del Libertador, capaz de llegar más lejos que la grandeza romana, puesto que lo postula como un sujeto competente, desde el saber y desde el actuar.

Con todo esto, al reproducirse este texto, se está construyendo la memoria mítica del propio Bolívar a esa altura tan atesorada en el imaginario simbólico popular y

traducida en imágenes, himnos, homenajes, etc.⁵⁴ En realidad, ya tiempo antes de la circulación impresa de este texto, en 1876, en ocasión del traslado de las cenizas del Libertador al Panteón Nacional dispuesto por el presidente Antonio Guzmán Blanco, la figura de Bolívar se plasma discursivamente como gran numen espiritual de la Venezuela independiente, a quien han de rendirle tributo las autoridades posteriores para legitimarse en el poder. En este acto solemne, el doctor Jesús María Sistiaga cierra su discurso con un “¡Padre!, sigue ya a tu Olimpo: álzate sobre tu trono de gloria y custodia con tu eterna mirada los portentos de nuestro progreso y la paz perdurable entre tus hijos” (citado en Pino Iturrieta, *El divino* 44-45).⁵⁵ La invocación, entonces, sitúa a Bolívar en un código salvífico que no es ajeno a la mirada que él mismo construye de sí desde el relato del Chimborazo que se verá adelante, si bien de manera delirante.

Asimismo, este texto no sólo actúa en 1850 (año de su transmisión) o 1884 (año de su publicación), sino que también es performativo en 1805 para el propio Bolívar porque su palabra traduce una praxis política que se continuará por largo tiempo. El párrafo final de la jura donde palabra y acción se identifican tiene, como todo juramento,

⁵⁴ Elías Pino Iturrieta explora la construcción de la heroicidad mítica de Bolívar en *El divino Bolívar. Ensayo sobre una religión republicana*. Un punto de partida que instala esta mitificación es la llegada de las cenizas de Bolívar en 1842. El presidente José Antonio Pérez en su discurso sienta las bases de este culto: “los restos venerados del gran Bolívar han sido colocados por nuestra mano en el sepulcro de sus padres, convertido hoy en el altar que recibirá las ofrendas de nuestro amor, de nuestra admiración, de nuestra gratitud.” Pino Iturrieta considera que este hecho, junto con la inauguración del Panteón Nacional en 1874, manifiestan una suerte de ‘religiosidad’ que más recientemente, con la Constitución de 1999 del presidente Chávez, llevan a Bolívar a bautizar el proyecto nacional: el artículo primero de la Carta Magna venezolana se inicia bajo su nombre, la República Bolivariana de Venezuela (25-28). Un acercamiento similar está en la lectura de Germán Carrera Damas ya referida antes.

⁵⁵ Detrás de esta acción, hay una torsión ideológica clave que Carrera Damas analiza en la figura de Guzmán Blanco quien hace de Bolívar el dios del Olimpo y “la estrella norteña del liberalismo reformista y la federación.” Con este movimiento, legitima su política autoritaria (nominalmente federal pero crudamente centralista) y manipula “la conciencia religiosa popular al proclamar la condición divina de Simón Bolívar... Mediante esta estrategia obtuvo resultados importantes, al apropiarse de dos armas de las cuales habían carecido los liberales reformistas: el bolivarianismo y la conciencia religiosa regida por la Iglesia cristiana católica; y formó una plataforma para la cooptación individual de sus adversarios liberales conservadores” (“Mitología” 397).

una serie de testigos. Bolívar posiciona como garantes de su acción al propio Simón Rodríguez, a sus padres, al Dios de ellos, a su honor y a su Patria. Exceptuando al primero, el resto son entidades simbólicas o espirituales. Lo que llama la atención es que muchos de estos significantes se agrupan bajo la imagen familiar, incluso el propio Rodríguez. Y, paradójicamente, si se revisa la historia familiar del propio Bolívar, emerge una constante de pérdidas y ausencias que no se recuperan: sus padres mueren cuando tiene 11 años, transita una adolescencia compleja entre diversas casas de tíos y tutores, en 1803 queda viudo al poco tiempo de casarse. ¿Por qué aparecen estos fantasmas familiares frente a las ruinas de Roma? ¿Qué rostro tiene el espectro de esa Patria deseada al que se le hacen promesas?

Tal vez, el contexto de 1805, la coronación de Napoleón en Roma y el desencanto de ver perpetuadas las dinámicas imperiales, hacen que Bolívar ya embebido en las ideas republicanas aspire a recuperar ‘su familia.’ La libertad por la que lucha implica la recuperación posible de una familia, no en el espacio íntimo, sino en el espacio común que lo hermana con los habitantes del territorio americano. Así, la Patria de Bolívar emerge como una construcción simbólica en la que es posible recuperar a la familia perdida, por lo que su compromiso con la lucha no es sólo ideológico y de una fuerza física, sino también espiritual y afectivo. Él ha de recuperar ‘su’ Patria e indirectamente se agenciará una nueva familia, en la que asumirá progresivamente el rol de padre al que el doctor Sistiaga arriba invoca varios años después.

Pero su familia americana también sufre pérdidas y, pese a que las independencias ya han sido superadas para 1850, también es cierto entonces que la unidad deseada no se alcanzó, tal vez por ese paternalismo inicial que tanto abrevó bajo la forma de caudillos o

una elite letrada poco dócil a dejar de lado intereses particulares por el bien de la ‘gran familia latinoamericana.’ En 1805, el juramento es un deseo que en 1850 muestra una nueva configuración simbólica de la patria alcanzada. Más allá de esto, la palabra del juramento se va a transformar en una acción que impulsará al propio Bolívar, así como a los que lo sucedieron en una lucha política muchas veces amparada en figuras heroicas. El gesto del juramento instala en la geografía americana una palabra que se transforma no sólo en un estilo político, sino también en un estilo literario de Simón Bolívar quien incluso se valdrá de la ficción para constituirse en ese Padre de la Patria, como explicita “Mi delirio.”

La toma de la palabra con el juramento supone también el rechazo hacia ese occidente imperial que sometía a la América hispana. Al mismo tiempo, ella inaugura un plan de acción que supondrá tanto combates en campos de batalla físicos como luchas en campos simbólicos que tendrán su lugar en diversos documentos. Los textos revolucionarios de Bolívar pueden iluminarse desde la mirada que Michel De Certeau propone al analizar el acontecimiento de la Bastilla en 1789 y lo que ocurrió el 13 de mayo de 1968. Cuando el pensador francés revisa la toma de la palabra en París, se plantea que la protesta “consiste en decir: ‘No soy una cosa’... Es una opción que funda y pone de manifiesto otras opciones” (*La toma* 40). Esta acción pues implica “la experiencia directa de la democracia, la permanencia de la impugnación, la necesidad de un pensamiento crítico, la legitimidad de una participación creadora y responsable para todos, la reivindicación de la autonomía y la autogestión, y también la fiesta de la libertad: poder de la imaginación y festividad poética” (*La toma* 40).

Ante este gesto, me resulta interesante ver cómo el juramento en el Monte Sacro, a la luz de los textos posteriores, es un lugar fundacional para Bolívar ya que exige impugnar un sistema colonial caduco a la vez que pide pensar críticamente la forma de restituir la dignidad al hombre americano. De igual modo, el “Manifiesto de Cartagena,” el “Decreto de Guerra a Muerte” y la “Carta de Jamaica” se hacen eco del anterior al buscar legitimar la participación creadora y responsable de los americanos en la construcción de su propio espacio, mientras que el “Discurso de Angostura” celebra al ciudadano capaz de agenciar una gestión autónoma de su espacio. Finalmente, “Mi delirio” también deviene del gesto inicial en tanto fiesta poética que libera a una imaginación poderosa capaz de echar luz sobre los procesos históricos desde una ficción breve.⁵⁶

Hacia 1822, Bolívar logra que su gesto inicial se inscriba “en la red de las fuerzas nacionales para cambiar *efectivamente* un sistema” (De Certeau, *La toma* 44). Antes de ello, su palabra parece agotarse en exilios y en una resistencia ideológica que por momentos resuena impotente, si bien deja marcas. La toma de la palabra bolivariana no corresponde a un momento, sino a un proceso revolucionario en el que se comienza a pensar una América distinta. Además, como De Certeau analiza, existe una instancia de libertad imaginativa en este gesto ante lo logrado y alcanzado. Viendo la escritura de Bolívar y el relato que me interesa, me parece oportuno detenerme en la forma en que Bolívar toma la palabra, como gesto fundacional con el juramento, pasando por los intentos de rechazar o proponer alternativas, hasta llegar a la fiesta poética de lo

⁵⁶ En adelante, me referiré a estos textos como el Juramento (Juramento de Roma), el Manifiesto (Manifiesto de Cartagena), el Decreto (Decreto de Guerra a Muerte), la Carta (Carta de Jamaica) y el Discurso (Discurso de Angostura).

alcanzado. Así, las texturas bolivarianas se remiten unas a otras y “Mi delirio” habla ficcionalmente de lo que antes se formuló en un discurso diferente.

1. Cartagena y Trujillo: la palabra impugnadora

Como ya me he referido al Juramento en tanto instancia fundacional, los otros textos de esta toma de la palabra previos a la instancia poética proponen pensar la forma de gobierno, el rol del ciudadano y la realidad concreta sobre la que se van a definir estos actores en un territorio independiente. En el “Manifiesto de Cartagena” del 15 de diciembre de 1812 se analiza la caída de la Primera República de Venezuela.⁵⁷ Allí, Bolívar plantea:

El más consecuente error que cometió Venezuela al presentarse en el teatro político fue, sin contradicción, la fatal adopción que hizo del sistema tolerante; sistema improbadado como débil e ineficaz, desde entonces, por todo el mundo sensato, y tenazmente sostenido hasta los últimos períodos, con una ceguedad sin ejemplo...

Los códigos que consultaban nuestros magistrados no eran los que podían enseñarles la ciencia práctica del Gobierno, sino los que han formado ciertos buenos visionarios que, imaginándose repúblicas aéreas, han procurado alcanzar la perfección política, presuponiendo la perfectibilidad del linaje humano. Por manera que tuvimos filósofos por jefes, filantropía por legislación, dialéctica por táctica, y sofistas por soldados. (DL 9)

⁵⁷ Nótese que este texto es titulado por Bolívar como “Memoria dirigida a los ciudadanos de la Nueva Granada por un caraqueño” y representa su primer gran documento público. (DL 8)

En un gesto historiográfico similar al ya planteado en el juramento, Bolívar hace un análisis histórico-político de los vaivenes en el pasado reciente venezolano.⁵⁸ Dicho gesto lo posiciona como una de las voces primarias en la tradición historiográfica venezolana y, como señala el historiador Caracciolo Parra Pérez, “un testimonio de Bolívar, uno de sus juicios, cualquiera que sea la materia de que trate y sobre todo si se relaciona con la compleja ciencia política, es siempre pieza de primer orden y reclama del historiador atento y cuidadoso examen. No olvidemos, por lo demás, la frase del general Serviez: ‘Bolívar era en sus juicios de una equidad casi sobrenatural’” (566). La palabra de Bolívar inicia un camino de legitimidad histórica. Como ocurrirá luego en la Carta, su palabra debate la realidad política y, en este mismo movimiento, habilita un ámbito crítico donde los hechos no se plasman, sino se critican y analizan a la luz de las ideas modernas y de la compleja realidad de los actores políticos en escena, entre los cuales él siempre es uno de los protagonistas.

En su análisis de la primera república fallida citado arriba, Bolívar identifica a los responsables en el sector ejecutivo, legislativo, administrativo y militar. La estrategia que subyace a estos sujetos enumerados –*filósofo, filántropo, dialéctico, sofista*– consiste, precisamente, en que la palabra emitida por ellos no es acción, sino devaneo ideológico, sentimental, discursivo y carente de sentido común.⁵⁹ Más allá de lo *visionario* que pueda

⁵⁸ Cabe mencionar que esta situación histórica genera la producción de varios textos donde la palabra sigue debatiendo el espacio político perdido. A modo de ejemplo, el 2 de noviembre de 1812 (antes del Manifiesto), “Bolívar, Vicente Tejera y Miguel Carabaño publicaron en Cartagena una serie de papeles oficiales emanados de Monteverde, con el fin de demostrar la mala fe y la perfidia del jefe realista. A esos documentos acompañaba una ‘alocución’ a los americanos, en la cual los tres fugitivos acusaban a Miranda.” Incluso, un escrito de Bolívar y Tejera publicado en el Congreso de Tunja del 27 de noviembre puede verse como una versión previa al Manifiesto (Parra Pérez 566-67).

⁵⁹ Bolívar revisa en detalle el despilfarro económico, las dificultades que generó el terremoto, la falta de una milicia profesional y algunos desaciertos de Miranda. Un análisis de estas circunstancias a la luz de documentos de época y del “Memorial” que el propio Miranda escribe ya cautivo se presenta en Parra Pérez (véase 568 a 577).

haber en los planteos, si la realidad no se conoce, el resultado de una praxis política es abstracto y genera una *república aérea* construida sólo a partir de buenas intenciones. La palabra bolivariana apunta a constituirse en una *ciencia práctica del Gobierno*, desde la cual la palabra es acción real.

Asimismo, esa palabra etérea está vacía de fuerza revolucionaria y, en consecuencia, colabora en la pervivencia del régimen colonial enmascarado en un federalismo inconsistente. La argumentación crítica de Bolívar en torno a la aplicación de un sistema federal es contundente, ya que, para él, dicha propuesta poco puede sobrevivir en los caóticos estados americanos. En realidad, “no hubo federación sino algo peor: anarquía y completo alejamiento entre las provincias independientes. Ninguna vino a defender a Caracas asaltada por los realistas, víctima ella misma de disensiones intestinas cuya responsabilidad incumbió en su mayor parte al gobierno provincial. La República no se perdió por su Constitución sino por falta de Constitución” (Parra Pérez 570). Bolívar parece percibir estas tensiones reales por encima de su republicanismo ideológico, siguiendo aquello que Myers inicialmente formulaba en torno al letrado patriota.

En esta línea de análisis político, Bolívar reconoce como un error estratégico el haber dejado crecer a Coro y Maracaibo, lugares desde los cuales el capitán Domingo Monteverde reafirma el poder español para luego recuperar Caracas.⁶⁰ En consecuencia, “aplicando el ejemplo de Venezuela a la Nueva Granada y formando una proporción, hallaremos que Coro es a Caracas como Caracas es a la América entera” (DL 15). Una vez más, la mirada del historiador que no exime la variable matemática establece un

⁶⁰ El conflicto tiene dos frentes sobre la Junta caraqueña. Por un lado, Monteverde trata de sofocar las ciudades rebeldes de Trujillo y Mérida. Por el otro, Coro, Maracaibo y Guayana no reconocen la autoridad central de Caracas y constituyen un gobierno autónomo.

paralelismo entre términos disímiles: Nueva Granada, Caracas y América. Así, la analogía traslada la problemática venezolana entre federalismo y centralismo a toda la realidad del continente y sirve, más bien, como un ejemplo a no seguir por las otras naciones que, en su mayoría, no han declarado aun la independencia hacia 1812.

La palabra del Manifiesto, emitida desde el exilio bolivariano en Cartagena de Indias, comienza a inscribir un camino revolucionario desde lo que no se debe repetir –lo impugnado– ya que esta palabra augura un fracaso por adelantado en su tolerancia hacia lo español y en su utópico federalismo instaurado precozmente. Cabe señalar, al mismo tiempo, que esta palabra que impugna, según José Carlos Chiaramonte, convierte la ineficacia del federalismo “en argumento en pro de su prescindibilidad, sin atender a la interpretación alternativa de la no posibilidad aún de esos nuevos países. Por lo tanto, Bolívar concedía al poder centralizado posibilidades de acción que no existían” (*Nación* 165).

Unos seis meses después, el 15 de junio de 1813, Bolívar insiste con la misma impugnación al firmar el “Decreto de Guerra a Muerte.” Nuevamente, la palabra de Bolívar rechaza la construcción abstracta de una república aérea, puesto que la realidad se inscribe con trazos violentos. El rechazo a quienes han reducido “la República de Venezuela a la más espantosa desolación” lo hace pronunciar una declaración directa de guerra con el enemigo ibérico:

Que desaparezcan para siempre del suelo colombiano, los monstruos que lo infestan y han cubierto de sangre; que su escarmiento sea igual a la enormidad de su perfidia, para lavar de este modo la mancha de nuestra

ignominia y mostrar a las naciones del universo que no se ofende impunemente a los hijos de América. (DL 21)

El repudio de Bolívar a lo ibérico resulta, según Chibán, Figueroa y Altuna, de la aplicación de la “ley de conquista” por parte de los realistas, la cual los autorizaba a confiscar propiedades, matar al enemigo y ejercer un gobierno despótico (27). Bolívar, que el 23 de mayo de ese mismo año es proclamado en Mérida como ‘Libertador,’ establece este Decreto con el cual afirma de manera contundente su acción independentista ‘extirpando’ al enemigo del suelo americano. Su palabra, ahora, impugna en el campo directo de batalla y la acción que ella propicia tiene consecuencias visibles en la estrategia militar: “armed with the Trujillo decree, Bolivar’s army increased its numbers from volunteers and enemy deserters and advanced eastwards” (Lynch 74). El tono discursivo de esta imprecación es apocalíptico, ya que plasma el sufrimiento y humillación de los colombianos ante los *monstruos* que *infestan*, cubren de *sangre* y sólo muestran *perfidia*. Sin embargo, desde allí, se formula una esperanza en esos *hijos de América* que pueden levantarse ante el enemigo y, desde esta fe él mismo asume el rol de construir una patria proponiendo una legalidad sujeta a controles y sanciones.⁶¹

El par vida/muerte que atraviesa todo este texto ha generado amplias polémicas y justificaciones a favor y en contra de la medida bolivariana que no están exentas de posicionamientos ideológicos. Lo que el texto en sí aporta a esta lectura es la forma en que la palabra hecha acción adquiere una dimensión de legalidad que estructura el orden social y político del territorio, otorgando derechos de ciudadanía a unos y negándoselos a otros. En el gesto mismo de impugnar, se inscribe un ordenamiento nuevo de esa patria

⁶¹ Este rol es cuestionado ya que según el historiador Carlos Chardón, “Bolívar no tenía autorización alguna del gobierno de la Unión, de quien dependía para lanzar semejante decreto” (citado en Chabán, Figueroa y Altuna 30).

que Bolívar aspira a construir en el colectivo venezolano. Esto, no sólo muestra la concentración de poder sobre el enunciador, sino la conciencia crítica de quien, visionando un proyecto independentista, no duda en incorporar prácticamente los mecanismos necesarios para concretizarlo.

Sin embargo, corresponde también notar que la rigidez de la medida contrasta con los argumentos que Bolívar esgrime en Carúpano un año después, tras el fracaso militar y el cuestionamiento al liderazgo de la lucha: “aun cuando graves errores o pasiones violentas en los jefes causen frecuentes prejuicios a la República, ... deben, sin embargo apreciarse con equidad y buscar su origen en las causas primitivas de todos los infortunios: la fragilidad de nuestra especie y el imperio de la suerte en todos los acontecimientos” (DL 44). La estrategia argumentativa quita responsabilidad individual a los líderes y generaliza su accionar en la condición humana misma vista como frágil. De allí que confiese: “Soy inocente porque mi conciencia no ha participado nunca del error voluntario de la malicia, aunque por otra parte haya obrado mal y sin acierto. La convicción de mi inocencia me la persuade mi corazón, y este testimonio es para mí el más auténtico, bien que parezca un orgulloso delirio” (DL 44). La voz argumenta con generalidades el fracaso de su propia empresa y muestra los matices y contradicciones que el propio Bolívar discursivamente formula. Esta fragilidad de la condición humana es consecuente con el delirio que se propone en el texto del Chimborazo, donde la figura heroica trasunta una debilidad: el que se la apropien los agentes políticos o culturales como verdad única, como se verá luego en el texto.

Bolívar insiste en una palabra que sea acción, es decir, que en tanto experiencia vivida, sea tomada en cuenta para seguir la lucha. El Manifiesto y el Decreto son, así,

propuestas discursivas donde la palabra debate la realidad política sin sacrificar sus ideales ni su conciencia histórica. La impugnación a los errores propios y extranjeros demarca un espacio textual donde la voz enunciativa legitima su autoridad, tanto en el ámbito político e histórico, como en las mismas ambigüedades resultantes de un discurso que muestra un itinerario sin haber alcanzado su meta final.

2. Jamaica con sus conjeturas y sus dudas

La palabra de Cartagena y de Trujillo impugna, rechaza y desafía las acciones de los agentes revolucionarios e instala una línea de demarcación nítida entre lo americano y el enemigo ibérico. Nuevamente en el exilio, desde Kingston, Jamaica, Bolívar plantea una estrategia para que la palabra sea acción política. A diferencia del anterior, si bien recorre la historia para impugnar la pervivencia del sistema colonial, Bolívar cifra en América la palabra conjetural al ofrecer “conjeturas más o menos aproximadas, sobre todo en lo relativo a la suerte futura y a los verdaderos proyectos de los americanos” (DL 55).

En su “Carta de Jamaica” del 6 de septiembre de 1815, no sólo Bolívar es un criollo desplazado, sino que su interlocutor deja de ser el pueblo americano para transformarse en el británico Henry Cullen.⁶² Ya Bolívar había sido Comisionado por Caracas ante el Gobierno Británico en 1810 e intercambiado misivas con británicos a quienes identifica favorablemente como socios comerciales de la Venezuela

⁶² La crítica coincide en atribuir a Henry Cullen como destinatario del texto, si bien no hay datos fehacientes que lo confirmen. Chibán, Figueroa y Altuna plantean esta ambigüedad e incluyen como posibles destinatarios a Maxwell Hyslop, quien ayudó económicamente a Bolívar en Jamaica, o al propio Duque de Manchester, gobernador de la isla (41-44).

independiente.⁶³ El tono de la Carta, entonces, es amistoso, más aun cuando se percibe que los ingleses parecerían ser más aliados que los propios venezolanos o co-revolucionarios (menciónese solamente la compleja relación con Francisco de Miranda y la participación de Bolívar en su arresto el 31 de julio de 1812).

Así, Bolívar llega a Kingston tras su fracaso en Cartagena debido a la falta de unidad entre los propios revolucionarios y caudillos, como José Tomás Boves, que luchaban por sus intereses privados. Asimismo, hacia 1815 y tras recobrar su trono, Fernando VII inicia la reconquista de los territorios americanos a manos del general Morillo quien logra borrar los trazos bolivarianos en Caracas y Nueva Granada. El panorama, entonces, resulta desolador para Bolívar quien no sólo pierde territorios sino también sufre que su patrimonio sea confiscado por la corona.⁶⁴

La Carta, entonces, establece un diálogo muy fluido con una otredad no de pares, ante la cual se quiere validar la lucha por la independencia, y que es ocasión para reflexionar sobre la historia pasada, presente y posible del suelo americano. En este sentido entonces, la toma de la palabra se traslada una vez más del campo de batalla al espacio de la reflexión histórica y el análisis político, el ámbito donde Bolívar siente que puede seguir actuando desde su exilio. En este gesto, Bolívar agudiza su pensamiento

⁶³ Me refiero a la carta enviada al Ministro de Relaciones Exteriores de Gran Bretaña el 10 de junio de 1814, donde se dice: “Buscando en la presente revolución de la América el objeto de los pueblos en hacerla, han sido estos dos: *Sacudir el yugo español, y amistad y comercio con la Gran Bretaña*. Venezuela al mismo tiempo hace transportar lejos de sus playas a los gobernantes que la oprimían, y envía Diputados para presentar al Gobierno de la Gran Bretaña sus votos por obtener su amistad y las más estrechas relaciones” (DL 39).

⁶⁴ Elías Pino Iturrieta presenta claramente el clima desolador que anticipa este escrito: “No sólo por la llegada del ejército de Pablo Morillo, representante de la monarquía restaurada después de la derrota de Napoleón, sino por la rivalidad entre los insurgentes. En el antiguo Virreinato los partidarios del Rey todavía controlan Santa Marta, Panamá, Riohacha, Cuenca, Guayaquil y Quito... Luego se escoge [a Bolívar] como cabeza de una vasta campaña que incluiría la reconquista de Venezuela, pero encuentra escollos entre los compañeros de causa... Un forcejeo estéril desemboca en el sacrificio de Bolívar, quien decide marcharse a Jamaica ante la imposibilidad de llegar a un convenio con la facción rival. Parte sin mando militar, sin un séquito de compañeros y sin recursos económicos. Su soledad resume el declive de la insurgencia en Venezuela y en la Nueva Granada” (*Nueva lectura* 21-22).

crítico e insiste en una palabra, siguiendo la propuesta inicial formulada por De Certeau, que garantice la participación creadora y responsable de los agentes revolucionarios.

Asimismo, como señala el historiador Elías Pino Iturrieta, es importante notar que esta palabra es pronunciada por un blanco criollo, lo que supone una construcción formulada desde una mirada parcial (*Nueva lectura* 24). El propio Bolívar admite que su ‘nosotros’ no incluye a indios “ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles” (DL 62).⁶⁵

A la vez, resulta interesante que la carta comience equiparando al propio sujeto que habla con el barón de Humboldt en su dificultad por dar con exactitud la visión completa del proceso independentista americano:

En mi opinión es imposible responder a las preguntas con que Ud. me ha honrado. El mismo barón de Humboldt, con su universalidad de conocimientos teóricos, apenas lo haría con exactitud, porque aunque una parte de la estadística y revolución de América es conocida, me atrevo a asegurar que la mayor está cubierta de tinieblas y, por consecuencia, sólo pueden ofrecer conjeturas más o menos aproximadas, sobre todo en lo relativo a las suerte futura y a los verdaderos proyectos de los americanos.

(DL 55)

Alexander von Humboldt, en sus numerosos viajes al continente americano, se abocó a la tarea de describir y clasificar las especies y espacios naturales americanos.

Parecería entonces que Bolívar inicia su respuesta inscribiendo a la palabra en una acción

⁶⁵ Pino Iturrieta expone en detalle esta posición de ‘criollo blanco’ leyendo el hipotexto de Fray Servando Teresa de Mier desde el cual Bolívar justifica la insurgencia criolla e, incluso, explorando el artículo que Bolívar publica pocos días después de la Carta en la *Gaceta Real de Jamaica* (véase *Nueva lectura de la Carta de Jamaica*). Véase más adelante la nota 74.

similar: trazar las coordenadas de una América en proceso de emancipación, es decir, presentar el ‘paisaje’ de la América independiente, a sabiendas que se intenta retratar un paisaje *cubierto de tinieblas*. Bolívar asume el rol de intérprete de lo que ha ocurrido y, apenas con *conjeturas*, construye una mirada global sobre el continente que propicia el encuentro entre Cullen y América. Si bien reconoce la falta de documentos, de libros y asume un conocimiento limitado para brindar a su interlocutor una visión acabada, no por ello deja de producir un mapa en el que evalúa de qué manera los pueblos americanos van gestando su camino. Por ello, la mención a Humboldt supone que comparte con el naturalista la conciencia de estar escribiendo un paisaje; sin embargo, mientras que el alemán lo hace presentando el mundo natural, Bolívar lo hará desde lo político.⁶⁶

En este sentido, Bolívar propone una suerte de cuadro etnográfico del proceso revolucionario, en el que traduce una América comprensible para el inglés. Siguiendo a James Clifford, si se considera al discurso etnográfico como un texto que “reach beyond texts to contexts of power, resistance, institutional constraint, and innovation” (Introduction 2), la “Carta de Jamaica” no sólo describe a su objeto sino que también es parte integral de la independencia que ella misma postula, ya que ubica a la voz del criollo americano como sujeto válido para hablar de su historia ante un representante de la Europa imperial. No es Humboldt el visitante extranjero que recorre y cartografía, sino que una voz de América emerge con autoridad discursiva para hablar de sí misma. Desde

⁶⁶ Los vaivenes entre realistas e independentistas pueden traslucir una dinámica compleja que Bolívar acepta clarificar a su interlocutor: “porque los sucesos hayan sido parciales y alternados, no debemos desconfiar de la fortuna. En unas partes triunfan los independientes mientras que los tiranos en lugares diferentes obtienen sus ventajas, y ¿cuál es el resultado final? ¿no está el Nuevo Mundo entero, conmovido y armado para su defensa? Echemos una ojeada y observaremos una lucha simultánea en la inmensa extensión de este hemisferio” (DL 57).

una posición enunciativa que reconoce estar hablando con esa Europa, Bolívar construye un lugar singular para dirigirse a su interlocutor:

Como me conceptúo obligado a prestar atención a la apreciable carta de Ud., no menos que a sus filantrópicas miras, me animo a dirigirle estas líneas, en las cuales ciertamente no hallará Ud. las ideas luminosas que desea, mas sí las ingenuas expresiones de mis pensamientos. (DL 56)

Pese a que previamente había indicado que la historia americana estaba cubierta de *tinieblas*, Bolívar valida su propia voz, no tanto como una mirada *luminosa* capaz de traducir lo que América representa según los parámetros foráneos, sino como un agente capaz de compartir sus propios *pensamientos*. Las *tinieblas* previas apuntadas por Bolívar no serán destrabadas desde la *luz* que el inglés pretende, sino desde la *expresión* de quien *piensa* su propio territorio, gesto que Juana Manuela Gorriti también incorporará como una poética en sus relatos trabajados en el capítulo siguiente.

La posición enunciativa que construye la voz de la Carta supone entonces que América, si bien puede ser *ingenua* en su *expresión*, no por ello deja de formularse en un pensamiento ilustrado. En consecuencia, América deja de ser el objeto primitivo, sin voz propia y sin historia, incapaz de expresarse. Ahora, Bolívar en tanto americano es el nuevo etnógrafo de su propia cultura en la medida que textualiza una experiencia y propone un discurso sobre ella –un *pensamiento*–, a través del cual va a recuperar voces y acallar otras (Clifford, “On Ethnographic” 115ss). El proceso revolucionario de la Carta supone, entonces, una revolución discursiva, donde se vuelve sobre la historia y los hechos para, desde el *pensarse*, echar *ideas luminosas* hacia el futuro de América.

Asimismo, me parece interesante, como afirma Clifford, que el texto etnográfico “enacts power relations. But its function within these relations is complex, often ambivalent, potentially counterhegemonic” (Introduction 9). La Carta postula, al igual que el Juramento, una impugnación por el sistema imperial valiéndose de una estrategia singular: aceptar la mirada del otro, re-contextualizarla y ofrecerle un nuevo sentido. Bolívar cita directamente la palabra de su interlocutor para ampliar o clarificar lo que el mismo británico plantea, haciendo que las palabras iniciales del inglés ‘signifiquen’ otra cosa.

La cita más notable se da cuando Cullen equipara la traición de Bonaparte hacia los reyes españoles con la traición que ellos tuvieron hacia los monarcas indígenas y entiende que la primera responde a la retribución divina y al apoyo sobrenatural hacia la causa revolucionaria (DL 60). Bolívar, sin contradecirlo, amplía el episodio ocurrido en América, donde los monarcas indígenas acaban no en el destierro –como el español– sino con su tortura y muerte:

Existe tal diferencia entre la suerte de los reyes españoles y de los reyes americanos, que no admite comparación; los primeros son tratados con dignidad, conservados, y al fin recobran su libertad y trono; mientras que los últimos sufren tormentos inauditos y los vilipendios más vergonzosos.
(DL 60)

La ‘traición’ hacia Atahualpa o Montezuma expresa hasta qué punto la acción colonial española deshumanizó a los habitantes del continente y vacía el sentido positivo de un apoyo divino hacia la causa justa de los americanos. Bolívar denuncia en muchos

de sus escritos el obstáculo que la iglesia representa para suprimir el poder colonial.⁶⁷ Si Dios apoya la independencia, como afirma Cullen, es poco probable que sea el Dios que apoyó la conquista española y que resiste al cambio. Bolívar contra argumenta al inglés y, al hacerlo, esta también batallando con sus enemigos reales y otorgando un nuevo sentido al rol que Dios o la Iglesia ha de cumplir en las nuevas naciones.

Otro aspecto que propone la Carta se concentra en las conjeturas que aventura Bolívar sobre el futuro de América. Si bien existe una lectura canónica de este texto en tanto discurso profético que se apoya con lo ocurrido después, en realidad la construcción discursiva es más compleja y presenta, junto a los ‘posibles,’ las muchas dudas sobre el éxito final de una unidad americana:

Pero ¿seremos nosotros capaces de mantener en su verdadero equilibrio la difícil carga de una república? ¿Se puede concebir que un pueblo recientemente desencadenado se lance a la esfera de la libertad sin que, como Ícaro, se le deshagan las alas y recaiga en el abismo? Tal prodigio es inconcebible, nunca visto. Por consiguiente, no hay un raciocinio verosímil que no halague con esta esperanza. Yo deseo más que otro alguno ver formar en América la más grande nación del mundo, menos por su extensión y riquezas que por su libertad y gloria. (DL 67-68)

⁶⁷ A modo de ejemplo, Bolívar lo hace explícito en un artículo periodístico dirigido al editor de la *Gaceta Real de Jamaica* del 28 septiembre de 1815 (apenas 22 días después de compuesta la Carta): “El esclavo en la América española vegeta abandonado en las haciendas, gozando, por decirlo así, de su inacción, de la hacienda de su señor y de una gran parte de los bienes de la libertad; y como la religión le ha persuadido que es un deber sagrado servir, ha nacido y existido en esta dependencia doméstica, se considera en su estado natural como un miembro de la familia de su amo, a quien ama y respeta” (DL 77). Nótese también en esta reflexión hasta qué punto la estructura eclesiástica sostenía la lealtad al poder del monarca, algo que entra en crisis cuando las reformas borbónicas del siglo XVIII cercenan el poder de la Iglesia y de las órdenes religiosas.

El hecho de que su *deseo* emerja como un *prodigio inconcebible* apunta los matices con que se han de leer las conjeturas bolivarianas. El propio uso de *nación* para postular una unidad en América es inconsistente, ya que no hay un referente nacional claro (Chiaramonte, *Nación* 166). En realidad, con su mirada etnográfica, Bolívar recorre a los habitantes americanos y encuentra en ellos mismos las trabas para percibir lo *inverosímil* de su visión. La pasividad de los americanos lo lleva a concluir que “han menester de los cuidados de gobiernos paternales” (DL 68).

De hecho, esta posición más que la republicana parece prevalecer ante una realidad donde los americanos “no ocupan otro lugar en la sociedad que el de siervos propios para el trabajo, y cuando más, el de simples consumidores; y aun esta parte coartada con restricciones chocantes” (DL 63). Con las revoluciones, “los americanos han subido de repente y sin los conocimientos previos... a representar en la escena del mundo las eminentes dignidades de legisladores, magistrados, administradores del erario, diplomáticos, generales y cuantas autoridades supremas y subalternas forman la jerarquía de un estado organizado con regularidad” (DL 65).

El resultado de este cambio es incierto, pero si se concretara la emancipación en manos de un solo gobierno, “sería necesario que tuviese las facultades de un Dios, y cuando menos las luces y virtudes de todos los hombres” (DL 68), idea paternalista con la que insiste en un discurso donde “manejó una versión unilateral de la Independencia y desconfió del futuro de Hispanoamérica” (Pino Iturrieta, *Nueva lectura* 53). Según Chiaramonte, el núcleo de la problemática entre el modelo republicano europeo y lo incorporable en América hace resurgir la paradójica relación entre Europa y América Latina, porque en la medida que la primera ofrece un modelo, también es un problema:

“ese ejemplo se convierte en un escollo, en un canto de sirenas ante el que Bolívar intenta una y otra vez proveer la cera salvadora de sus advertencias” (*Nación* 167). Al no poder implementarse en América el cambio europeo, entonces se genera más ruina que avance. De allí que su opción sea un centralismo y su figura asuma el rol paternalista.

Elías Pino Iturrieta, en su un intento de desmitificar el contenido de la Carta, hace mucho hincapié en que el texto invalida cualquier posible integración latinoamericana. Sin embargo, también logra una síntesis de la complejidad latente en la mirada de Bolívar hacia 1815:

Vio distintos a sus hombres, entendió que sus necesidades los harían chocar, en cuanto criaturas de procedencias forjadas sin conexiones antecedentes; descubrió economías diversas que harían de la unión un trabajo titánico; y se preocupó por la existencia de un liderazgo cuyo propósito era la búsqueda de salidas distintas, sin cabal consideración de un designio compartido. Ninguno de sus contemporáneos desarrolló una versión tan certera de las diferencias continentales. Pero ninguno, a la vez, como lo prueba su trayectoria, ensayó con más ahínco las fórmulas para juntar el rompecabezas. (*Nueva lectura* 55)

Si en 1815, Bolívar está lejos de intentar asumir este rol mesiánico latente en la Carta y armar un rompecabezas con las piezas americanas, para 1822 “Mi delirio” da prueba de que el Libertador podría asumirlo.⁶⁸ La palabra conjetural de la Carta que, en sus luces y sombras desliza la libertad de las naciones, se hará realidad ante la independencia de la Gran Colombia, el Río de la Plata y el Alto Perú, y el reconocimiento

⁶⁸ David Bushnell estudia esta figura centralista cuando Bolívar reasume la presidencia de Bogotá en 1827 con la suma del poder (véase “The Last Dictatorship: Betrayal or Consummation?”).

extranjero de dicho logro. Pero, ¿acaso ese personaje con facultades divinas es también una conjetura hecha realidad? “Mi delirio” tal vez responda luego a ello.

El discurso de la Carta posiciona a un enunciador que, ante la imposibilidad de mostrarlo todo, no se limita a la revisión histórica sino a abrir la temporalidad al futuro. Este gesto convalida su rol de estadista, tanto porque ‘conoce’ lo americano, como por su ‘actuar’ políticamente dentro de él.⁶⁹ La tensión entre lo real y lo imaginario es la base discursiva de la Carta y, desde una praxis política e histórica, desdibuja los límites entre ambos órdenes, en un gesto similar al de las golondrinas del *Papel Periódico* que se formulará luego en la ficción del Chimborazo.

3. Angostura y celebración

Finalmente, la toma de la palabra supone también la conciencia de una autonomía y la capacidad de autogestionarse. Tras los triunfos logrados en el continente con la campaña iniciada desde Haití, Bolívar pronuncia su “Discurso de Angostura” el 15 de febrero de 1819 ante 26 representantes de Caracas, Margarita, Guayana, Cumaná, Barcelona y Barinas. La toma de la palabra es ahora la instancia de trazar un sistema republicano donde se organizan las instituciones del estado que, precisamente en su espíritu democrático, invalidan la presencia del caduco régimen colonial. El Discurso concentra el proyecto de una Constitución, es decir una palabra hecha ley que salvaguarde la autonomía de los poderes estatales y la autogestión del pueblo venezolano a través de sus representantes. Con esto, Bolívar sigue valiéndose del poder discursivo para inscribir las ideas republicanas en el continente americano.

⁶⁹ Cuando enumera las limitaciones que tienen los habitantes, en el mismo movimiento actúa revolucionariamente al exigir cambios en los monopolios comerciales y la posibilidad de comerciar entre provincias (Chabán, Figueroa y Altuna 49).

La palabra performativa, impugnadora y conjetural de los textos anteriores da paso a la celebración. El discurso se inicia con una bienaventuranza:

Señor. ¡Dichoso el ciudadano que bajo el escudo de las armas de su mando ha convocado la Soberanía Nacional para que ejerza su voluntad absoluta! Yo, pues, me cuento entre los seres más favorecidos de la Divina Providencia, ya que he tenido el honor de reunir a los representantes del pueblo de Venezuela en este augusto Congreso, fuente de la autoridad legítima, depósito de la voluntad soberana y árbitro del destino de la Nación. (DL 101)

Es interesante este inicio porque su tono celebra la clave del nuevo orden americano que discurrirá en el texto: el nuevo sujeto que avanzó sobre la colonia —el ciudadano.⁷⁰ Bolívar juega con este significante para evaluar la herencia colonial y, desde allí, sentar las bases posibles de su rol en la nación. El ciudadano es un cuerpo nuevo dentro del tablero americano. Valiéndose de su conocimiento ilustrado y de la experiencia de América del Norte, Bolívar inscribe la materialidad de este cuerpo, previamente fantasmal (o conjetural), que él intenta transformar en una presencia real dentro del espacio venezolano. Celebrarlo patentiza su actualidad en el presente y lo articula en la construcción del discurso que delimita lo nacional.

Me resulta singular este comienzo también por su valor discursivo. ‘Ciudadano’ es un término que Bolívar necesita posicionar como eje de su proyecto. En realidad,

⁷⁰ Javier Lasarte sintetiza la figura del ‘pueblo’ que emerge en las narrativas de la independencia y concluye: “estamos ante una caracterización que divide sus favores entre la idea de una entidad perversa o anarcoide y la de un ser infantil que aún no llega a los siete años de la razón; ambas, propiciatorias de la acción redentora y misionera del letrado legislador.” En realidad, tanto el significante pueblo como ciudadano se transformaron en artefactos discursivos: “se estiraba, se encogía, designaba diversas realidades según la necesidad o el arbitrio del usuario letrado: pueblo era orden o anarquía bochinchera, el conjunto de los pobladores del espacio nacional o sólo el grupo de los ciudadanos, el ‘nosotros’ o el ‘nuestro,’ esto es, el yo o el otro” (“Tú no eres él” 223, 227).

Bolívar percibe que este nuevo sujeto supone incluir dentro del discurso nacional a quien por varios años permaneció excluido. Es decir, siguiendo a Ernesto Laclau, su exclusión lo hace un significativo vacío, que en el mundo colonial no puede ejercer un agenciamiento en tanto ciudadano si bien colabora en construir la maquinaria imperial, porque “en la medida en que tenemos una exclusión, este objeto elusivo y evanescente que es la sistematicidad del sistema, empieza a dibujarse en toda su nitidez” (citado en Villalobos-Ruminott 75). El hombre americano emerge en el discurso bolivariano como esa ‘ausencia’ que se quiere hacer ver bajo la palabra ciudadano.

Asimismo, materializar al sujeto en el discurso supone otorgarle una voz. Por ello, Bolívar mismo se coloca como un ciudadano y, por tanto, con facultad para proponer el proyecto constitucional y advertir a sus representantes de posibles peligros.⁷¹ El mensaje parece claro: el ciudadano tiene un cuerpo visible y activo en la construcción de su propio espacio. Esta acción permite que, siguiendo la estrategia revisionista ya formulada en la Carta, Bolívar plantee que el americano ha sido un cuerpo productivo dentro de la maquinaria imperial, carente de materialidad activa en lo concerniente al gobierno. Su pasividad, la compleja relación entre raza y potestad sobre la tierra, su ignorancia de la administración pública, su servilismo en la jerarquía española, en suma, su no-lugar en los asuntos públicos hasta ahora hizo que estos cuerpos estuvieran “abstraídos, ausentes del universo en cuanto era relativo a la ciencia del Gobierno” (DL 105). La hegemonía colonial se abasteció de fantasmas productivos, haciendo de los americanos una fuerza

⁷¹ A lo largo del Discurso, Bolívar se identifica con el ‘ciudadano’: “Si merezco vuestra aprobación, habré alcanzado el sublime título de buen ciudadano, preferible para mí al de *Libertador* que me dio Venezuela, al de *Pacificador* que me dio Cundimarca, y a los que el mundo entero puede dar” (DL 102); “En este momento, el Jefe Supremo de la República no es más que un simple ciudadano” (DL 103); “quizás el grito de un ciudadano pueda advertir la presencia de un peligro encubierto o desconocido” (DL 104).

útil que, incluso desde la religión, funcionaba servilmente como base de la pirámide sostenedora del imperio.

Sin embargo, Bolívar sabe en 1818 que la ruptura con España no revirtió aun esta práctica: “Nuestras manos ya están libres y todavía nuestros corazones padecen de las dolencias de la servidumbre” (DL 111). Justamente esta imposibilidad de que el ciudadano sea verdaderamente libre y por ende se constituya como tal, es lo que hace de ciudadano un significante vacío laclauiano, puesto que “es un significante de la imposibilidad constitutiva de formación del sistema,” algo que en cierta medida Bolívar en su Discurso atestigua y pretende revertir.⁷² Bolívar va a proponer una representación del ciudadano que sea fundamento de la hegemonía republicana, en el sentido que el ciudadano para él es una fuerza concreta no limitada al sujeto individual sino que “representa al horizonte imaginario de toda una sociedad o de todo un campo de fuerzas” (Laclau citado en Villalobos-Ruminott 78, 77). Por ello, en su discurso al Congreso de Cúcuta del 3 de octubre de 1821, Bolívar reafirmará su convicción: “Yo quiero ser ciudadano, para ser libre y para que todos lo sean. Prefiero el título de ciudadano al de Libertador, porque éste emana de la guerra, aquél emana de las leyes. Cambiadme, Señor, todos mis dictados por el de *buen ciudadano*” (DL 161).

En el marco del Discurso, representar implica, entonces, inhabilitar la condición fantasmal y excluida del hombre americano por lo que es perentorio insistir en la materialidad del cuerpo y su agenciamiento. Tejiendo una red de imágenes corporales,

⁷² Al inicio del Discurso, Bolívar responde sobre las adversidades que tuvo al presidir la República, atribuyendo sus fracasos justamente a la complejidad de factores que coexisten en esos años y hacen pervivir la hegemonía imperial en Venezuela: “¿Queréis conocer los autores de los acontecimientos pasados y del orden actual? Consultad los anales de España, de América, de Venezuela; examinad las leyes de Indias, el régimen de los antiguos mandatarios, la influencia de la religión y del dominio extranjero; observad los primeros actos del gobiernos republicano, la ferocidad de nuestros enemigos y el carácter nacional” (DL 102). La enumeración muestra claramente el entramado complejo de factores que se conjugan en la construcción simbólica de lo americano.

Bolívar propone un nuevo cuerpo/ciudadano que, superando el “triple yugo de la ignorancia, de la tiranía y del vicio” reemplace al cuerpo entumecido, de vista debilitada y tufos serviles (DL 105). De esta manera, se implementaba el principio ilustrado de la educación como la forma de superar el régimen antiguo y garantizar la formación de sujetos que sean ciudadanos activos en el ámbito institucional.⁷³ Sin embargo, Bolívar insiste en su crítica al sistema federal porque “no todos los corazones están formados para amar a todas las beldades; ni todos los ojos son capaces de soportar la luz celestial de la perfección” (DL 110). El cuerpo ciudadano no es único, tiene matices de talentos y capacidades que el Libertador considera indispensable señalar para distinguir quiénes han de participar directamente en el gobierno y quiénes no lo han de hacer. Sin duda, su sistema también excluye a determinados grupos instalando una nueva hegemonía, aunque esta exclusión no quita ciudadanía a esos sujetos, porque “si el principio de la igualdad política es generalmente reconocido, no lo es menos el de la desigualdad física y moral” (DL 111). La hegemonía de unos basada en la desigualdad de otros será durante el siglo XIX uno de los ejes de las disputas entre lo civilizado y lo bárbaro, como se verá luego en las zonas grises que Juana Manuela Gorriti abre al pensar lo nacional y dialogar con sus pares generacionales.

Otra imagen corporal del ciudadano se inscribe en el ámbito racial: “Nacidos todos del seno de una misma madre, nuestros padres, diferentes en origen y en sangre, son extranjeros, y todos difieren visiblemente en la epidermis; esta desemejanza trae un

⁷³ La incorporación del método Lancaster por Bolívar y Santander a principios de 1820 (con una metodología de enseñanza mutua) fue acompañada por diversas estrategias que divulgaban las ideas ilustradas en periódicos o Sociedades patrióticas. La fe del poder regenerador de las leyes por sobre las costumbres llevó a sostener que “los cambios en la forma de gobierno eran la condición necesaria y casi suficiente para civilizar, moralizar y conseguir la virtud ciudadana” (Uribe 233). Imponer la ley desde la disciplina será la opción ante las dificultades reales enfrentadas por los actores.

reato de la mayor trascendencia” (DL 110). En este gesto, Bolívar ubica a la diferencia en el centro del núcleo ciudadano. En su artículo “Why do Empty Signifiers Matter to Politics?,” Laclau plantea que existen dos lógicas incompletas pero necesarias entre sí. Por un lado, está la lógica de las equivalencias que construyen un sistema cerrado en la medida en que sus partes logren igualarse. Por el otro, ese sistema plantea exclusiones las cuales se sistematizan como diferencias en relación al primero. En el sistema colonial, es bien claro cómo coexisten estas dos lógicas construyendo un espacio americano jerárquico y sostenido en exclusiones. La propuesta bolivariana revierte estas lógicas, instalando a la diferencia racial como marca distintiva del sistema republicano.

El ciudadano es, con su epidermis desigual y sus ojos y corazón no habilitado para determinadas luces, un agente diferente. Pero su igualdad ante el gobierno es el fundamento último de su propia *différance*, es decir de un sentido que todo el Discurso propone y exige generar conexiones entre los diversos textos del propio Bolívar. No se trata de que Bolívar no defina a su agente, sino más bien que al hacerlo, en realidad está plasmando la complejidad de este nuevo sujeto ciudadano, el cual reúne en sí mismo las ideas de la Ilustración, de la experiencia Norteamericana, de las fallidas repúblicas venezolanas, de los compromisos políticos del propio Bolívar (como ser su aceptación de abolir la esclavitud en América ante el apoyo del haitiano Petion), y de 1819, momento en el que aun Bolívar no sabe si su proyecto se concretará. Sin embargo, no se debe

olvidar que el referente concreto del ciudadano es el propio Bolívar, lo cual supone también que este agente pertenezca a un grupo social delimitado: el criollo blanco.⁷⁴

Asimismo, como estudia Germán Carrera Damas, el Discurso planteará tres claves que tendrán a futuro una clara presencia en las apropiaciones del legado bolivariano. Por un lado, la carencia que poseen los venezolanos para ser ciudadanos reales; luego la crítica al sistema federal y la necesidad del centralismo; finalmente, la exigencia de esfuerzos constantes para erradicar el servilismo colonial. Así, Carrera Damas concluye que de estas prerrogativas emana el legado oculto de Bolívar: “strong government, expeditious and exemplary justice, the value of force for saving and preserving the republic, and the order resulting from unity to preserve freedom, which would otherwise be destroyed by anarchy” (“The Hidden” 172). Todo esto comprende un legado fácilmente adaptable a gobiernos no democráticos o a figuras caudillistas. De hecho, supone un tono mesiánico que se patentiza en el mismo Chimborazo.

Los textos bolivarianos revisados agencian la toma de la palabra como gesto político desde el discurso. La acción del Juramento, la impugnación del Manifiesto y el Decreto, la conjetura de la Carta y la celebración del significante ‘ciudadano’ en el Discurso son huellas de un itinerario donde el enunciador se reconoce como protagonista

⁷⁴ Pino Iturrieta considera que la visión racial de Bolívar, si bien reconoce a los diferentes grupos sociales, al mismo tiempo los coloca por debajo de la hegemonía criolla. En el artículo de la *Gaceta Real de Jamaica* de 1815, Bolívar se detiene a describir al indio “de un carácter tan apacible que sólo desea el reposo y la soledad; no aspira ni aun a acaudillar su tribu, mucho menos a dominar las extrañas” (DL 76); al negro esclavo que “en la América vegeta abandonado en la hacienda, gozando, por decirlo así, de su inacción, de la hacienda de su señor y de una gran parte de los bienes de la libertad” (DL 77); y al mestizo como “el americano del sur [que] vive a sus anchas en su país nativo; satisface sus necesidades y pasiones a poca costa” (DL 76). En esta representación, aparecen “los indios consolados por su suerte, poco deseosos de servir y de aprender, preocupados únicamente por su familia y por sus sembradíos, serenados en la costumbre de la paz; los mestizos sin interés por una mudanza, a pesar del llamado del ejército español contra la república; los esclavos estimados como miembros de la parentela, convencidos de la legitimidad de su estado por influencia del mensaje religioso, casi libres en la amabilidad de las plantaciones, habitan el paraíso de los criollos que pretende ser más genuino gracias a la revolución armada” (Pino Iturrieta *Nueva lectura* 39).

político y, a la vez, como voz discursiva capaz de articular simbólicamente un proyecto político. Por ello, cuando las condiciones históricas lo permiten, esta voz elige la opción poética para posicionar su revolución en el discurso ficcional, donde convoca a sus voces anteriores y se afirma como agente creador.

C. “Mi delirio sobre el Chimborazo:” fiesta poética y poder de la imaginación.

Como ya se dijo al inicio, hacia octubre de 1822 Simón Bolívar veía frutos concretos de la lucha iniciada desde el Juramento. De Certeau plantea como un rasgo distintivo de la toma de la palabra en París esa instancia donde la cultura expresa el cambio desafiando a las autoridades, particularmente a través de una serie de lemas que guiaron a la multitud, ya no desde la arenga política sino con la fuerza de la poesía:

‘El poeta arrancó la palabra,’ anunciaba un cartel en la Sorbona. La multitud se volvió poética. Escondida tal vez hasta entonces (pero esto no quiere decir que no existiera), una palabra estalló en las relaciones que la permitieron o que se dio, con la alegría (o ¿seriamente?) de las clasificaciones despedazadas y de camaraderías imprevisibles. (*La toma* 41)

Lo singular de su análisis es que la palabra se hace experiencia ya que transforma a los espectadores en actores, gesto que será también una línea central en la poética milagrosa de Ricardo Palma. Aquí creo que radica la clave para leer de qué modo “Mi delirio” forma parte del itinerario revolucionario de Simón Bolívar. No me refiero a que en los textos previos Bolívar no haya sido un agente revolucionario. En realidad, lo que “Mi delirio” celebra es que su discurso ya no impugna, conjetura o celebra una

posibilidad que él percibe o desea, sino que el discurso *es* una experiencia de lo que se vive plenamente en el presente de octubre de 1822, es decir, la visión de una América unida e independiente de España. “Mi delirio” atestigua poéticamente esa experiencia de quien ya no es más un espectador/soñador del posible triunfo, sino el protagonista central de lo alcanzado.

“Mi delirio” cierra el ciclo revolucionario de la toma de la palabra. Su carácter ficcional lo hace un texto diferente, más aun cuando se trata de una alegoría donde lo que se dice encierra otro sentido. En esto, Bolívar no deja de realizar el mismo gesto etnográfico presentando un cuadro de América y de sí mismo. Clifford precisamente plantea que todo relato etnográfico que textualiza una voz “is allegorical at the level both of its content (what it says about cultures and their histories) and of its form (what is implied by its mode of textualization)” (“On Ethnographic” 98). Me es útil esta consideración, puesto que Bolívar continúa textualizando a América y también convoca a Humboldt en este relato para proponer un paisaje desde el Chimborazo. Sin embargo, el carácter alegórico del texto se sostiene sobre numerosas líneas que es preciso desentrañar.

Por un lado, la alegoría invita a una nueva consideración sobre cómo cartografiar el continente americano. Por el otro, la alegoría supone que este texto incluye ‘otros sentidos’ que están fuera de él, es decir que remite a un repertorio de significados que ya están textualizados en las obras bolivarianas anteriores y son convocadas nuevamente, junto con la voz del mismo Humboldt. Asimismo, la alegoría asume un valor de emblema porque las imágenes se significan sobre lo que las voces dicen y, a partir de ello, el sentido se pliega sobre lo que el discurso está proponiendo (dentro del texto y fuera de él). Finalmente, la alegoría encierra la huella de un origen donde está cifrada la

experiencia inaugural de una América nueva que, paradójicamente, no puede abandonar la necesidad de un caudillo que guíe sus pasos y la conquiste, así como la voz autorizada de un letrado que la escribire.

Todas estas líneas alegóricas se cruzan entre sí y coinciden en un mismo movimiento envolvente, plegado sobre el sujeto que habla (los ‘yo’ de Bolívar), los textos bolivarianos y la oscuridad de un territorio que parece aun no hollado. Por todo ello, la fiesta poética de “Mi delirio” no sólo construye la estatura heroica del Libertador, sino que inaugura una narrativa breve donde las experiencias de la imaginación, sean oníricas o fantásticas, traducen alegóricamente el sentido escurridizo, complejo e inasible de una realidad cuya gloria se reduce al instante de la experiencia, sin trascenderlo. De allí que la búsqueda del genio absoluto romántico o del paradigma científico realista no corresponda con esta estética del instante y la cifra.

1. El yo ante el paisaje: una mirada sobre el Chimborazo

“Mi delirio” se narra desde un yo que vive tanto el ascenso físico al Chimborazo como el encuentro onírico con el fantasma. El relato comienza *in media res*: “Yo venía envuelto con el manto de Iris, desde donde paga su tributo el caudaloso Orinoco al Dios de las aguas. Había visitado las encantadas fuentes amazónicas y quise subir al atalaya del Universo” (MD 233). Bolívar mantiene la misma estrategia discursiva de situar al sujeto de la enunciación en primera persona y, como hizo en el Discurso, ofrecerse a sí mismo como referente para completar su significado. Pero el texto complejiza esta simple referencialidad en sus formas verbales. El uso del imperfecto y del pluscuamperfecto – *venía, había*– marca una temporalidad singular, puesto que proponen una continuidad

respecto de una acción pasada. Es decir, el acontecimiento inicial de este texto no parte de cero sino que sigue a una cadena de hechos que han ocurrido antes del presente de la enunciación. En este sentido es que “Mi delirio” forma parte del itinerario que Bolívar sigue para ‘tomar la palabra’ y se significa dentro del tejido discursivo de los textos previos a 1822, puesto que sigue un recorrido ya iniciado desde el Juramento. Sin embargo, a diferencia de los otros, la imaginación en manos de *Iris* y la fantasía de las *encantadas fuentes amazónicas* sugieren un tono que prepara al lector para que sintonice con una revelación final, donde el cruce entre los sentidos previos y la imagen fantástica son convocados. En realidad, y para trazar las coordenadas de esta lectura, conviene considerar que Bolívar reescribe en el Chimborazo el paisaje humboldtiano.

El cuento presenta primero a un yo naturalista que pretende alcanzar la cima del volcán: “Busqué las huellas de La Condamine y de Humboldt; seguílas audaz, nada me detuvo; llegué a la región glacial, el éter sofocaba mi aliento” (MD 233). Ya en 1739, Charles La Condamine había intentado esta empresa en sus exploraciones sobre el meridiano ecuatorial. Y, nuevamente, aparece Alexander von Humboldt, quien en 1802 junto con Aimé Bonpland y Charles de Montúfar logra llegar más lejos que el francés pero sin poder tocar su cima.⁷⁵ El Chimborazo aparece en dos textos de Humboldt que Mary Louise Pratt llama “non-specialized writings,” donde el científico llega a un público masivo en Europa y América; de hecho “these above all were the books that continental and Spanish American reading publics were reading, reviewing, excerpting,

⁷⁵ Como señala Mary Louise Pratt, estando en La Habana en 1802, Humboldt decide llegar por tierra a Perú para unirse a una expedición francesa: “Crossing the Cordillera, they arrived in Quito, where they spent another six months. Their stay was marked by the feat which more than any other captured the public imagination in Europe when word of it reached the papers a few months later: the attempt to scale the Andean peak Chimborazo, then believed to be the highest mountain in the World. Dressed in a frock coat and button boots and accompanied by a small party, Humboldt came within 400 meters of the 6,300-meter summit before turning back because of cold and want of oxygen” (*Imperial Eyes* 117).

and discussing in the 1810s and 1820s.”⁷⁶ La importancia de la escritura de Humboldt radica, según Pratt, en que se deja testimonio de una naturaleza extraordinaria, “a nature that dwarfs humans, commands their being, arouses their passions, defies their powers of perception” (*Imperial Eyes* 119-20).

Leyendo a esta misma naturaleza y haciéndose eco de una mirada susceptible de ser conmovida por lo visto, el yo naturalista bolivariano apuesta con audacia a intentar ‘superar’ la experiencia pasada, tocando la cima e inscribiendo sus pasos en un terreno virgen: “Ninguna planta humana había hollado la corona diamantina que pusieron las manos de la Eternidad sobre las sienas excelsas del dominador de los Andes” (MD 233). Asimismo, la mención de La Condamine y de Humboldt no sólo da cuenta de que ya existía un repertorio de escritura en torno a esta experiencia de ascenso ejecutada por extranjeros, sino que estos textos son ahora reescritos por una voz local. Por ello, no es central al texto la referencia histórica sobre si Bolívar subió o no este volcán. Se trata más bien de posicionar una mirada que narrativiza no sólo la naturaleza sino el propio proceso independentista, algo sobre lo que dan cuenta los textos ya analizados y la propuesta de la Carta.

⁷⁶ Humboldt menciona su exploración del Chimborazo primero en su *Researches Concerning the Institutions & Monuments of the Ancient Inhabitants of some of the most Striking Scenes in the Cordilleras!* de 1814 y luego en *Aspects of Nature in Different Lands and Different Climates; with Scientific Elucidations* de 1850. En el primero escribe: “On the northern declivity of Chimborazo, between that mountain and Carguairazo, the road leads from Quito to Guayaquil, and toward the coasts of the Pacific Ocean. The paps covered with snow, which rise on this side, remind us, by their form, of that of the dome of Gouté, seen from the valley of Chamonix. On a narrow ridge, which rises amidst the snows on the southern declivity, M. M. Bonpland, Montufar, and myself, attempted to reach, not without danger, the summit of Chimborazo. We carried instruments to a considerable height, though we were surrounded by a thick fog, and very much incommoded by the great tenuity of the air. The point where we stopped to observe the inclination of the magnetic needle **was more elevated than any yet attained by man on the ridge of mountains**; it was more than eleven hundred meters higher than the top of Mount Blanc, which the most enlightened and most intrepid of travelers, Mr. de Saussure, had the satisfaction of reaching, after struggling against difficulties still greater than those we had to conquer near the summit of Chimborazo” (*Researches* 237, el resaltado es mío).

Por otro lado, la influencia de Humboldt es muy significativa, más aun cuando el naturalista alemán es para Bolívar una mirada sobre América que él descubre durante sus años en Europa.⁷⁷ Precisamente en la carta que le envía Bolívar en noviembre de 1821, expresa: “El barón de Humboldt estará siempre con los días de la América presente en el corazón de los justos apreciadores de un grande hombre, que con sus ojos la ha arrancado de la ignorancia y con su pluma la ha pintado tan bella como su propia naturaleza” (Humboldt, *Cartas* 236). Cuando Bolívar dice seguir las huellas de Humboldt, coloca sus propios ojos y su pluma para pintar esta naturaleza americana. Entonces, ¿qué paisaje propone Humboldt sobre el Chimborazo y de qué manera Bolívar lo reescribe?

Conviene pues reflexionar sobre lo que Humboldt entiende por mirada y por experiencia ante la naturaleza:

The desire which we feel to behold certain objects does not depend solely on their grandeur, their beauty, or their importance; it is interwoven in each individual with many accidental impressions of his youth, with early predilections for particular occupations, with an attachment to the remote and distant, and with the love of an active and varied life. The previous improbability of the fulfillment of a wish gives besides to its realization a peculiar kind of charm. The traveler enjoys by anticipation the first sight of the constellation of the Cross, and of the Magellanic clouds circling round the Southern Pole—of the snow of the Chimborazo, and the column

⁷⁷ Humboldt regresa a Europa hacia 1804 y Bolívar tiene oportunidad de participar de sus reuniones, en las que el científico comparte los hallazgos traídos del Nuevo Mundo. Ambos incluso llegan a ascender el Vesubio en 1805 (John Lynch investiga en torno a este vínculo excesivamente celebrado por muchos historiadores en el capítulo dos de su biografía, *Simón Bolívar. A life*). Asimismo, resulta interesante que en el inventario de la biblioteca de Bolívar realizado en 1830 tras su muerte, se encontraron dos textos de Humboldt, “Astronomie” y “Voyage de Humboldt” (Vicente Lecuna citado en Rippy y Brand 702).

of smoke ascending from the volcano of Quito—of the first grove of tree-ferns, and of the Pacific Ocean. The days on which such wishes are realized form epochs in life, and produce ineffaceable impressions; exciting feelings of which the vividness seeks not justification by processes of reasoning. (*Aspects* 435)

Humboldt conecta la mirada que contempla un paisaje con el pasado, en el cual está agazapada la mirada del presente. Es clave que la experiencia presente incluya una huella de todas las impresiones previas recibidas antes de que ocurra. Sin duda Bolívar teje en su Chimborazo esas impresiones recibidas en los encuentros con Humboldt entre 1804 y 1805. Pero, hay un estilo humboldtiano que se aparta de lo político y sobre el que se asienta la mirada de Bolívar. En realidad, como señala Pratt, “for Humboldt, it is science that will reveal the ‘occult forces’ of the cosmos, as he put it –not mysticism, delirium, revolutionism or oxygen deprivation” (*Imperial Eyes* 181). Justamente por esto, Bolívar realiza una reescritura que le permite posicionar su voz histórica y política, para seguir construyendo discursivamente esa *ciencia práctica del Gobierno* que inicio en el Manifiesto años antes. Asimismo, su mención a la mitología clásica con la diosa Iris y a los mitos de los conquistadores, quienes buscaban las ‘encantadas fuentes amazónicas,’ habla de una biblioteca bolivariana que reincorpora los relatos míticos, situando al texto en un tono épico del que saldrá claramente una figura heroica y paternal.⁷⁸

A la vez, no se trata tan sólo de experimentar el paisaje alentado desde el recuerdo (lo cual provoca *a peculiar charm*), sino de que este paisaje es un instante indeleble que no responde a las reglas lógicas de la razón. ¿Acaso todo este delirio no escritura una

⁷⁸ Precisamente estas mistificaciones de la mirada de Humboldt, según Pratt, lo hicieron adecuado en la escritura criolla de los intelectuales y líderes ya que les permitió volver a reconstruir sus sociedades y a sí mismos en una América que podía reescribirse (*Imperial Eyes* 181-82).

experiencia sublime? En realidad, esta experiencia deja una marca imborrable en el ojo y la pluma, haciendo que la toma de la palabra libere la escritura bolivariana en un relato fantástico celebratorio de la grandeza americana y de sus hombres, ya sea quienes la han glorificado con sus armas o con su pluma. Como afirma Graciela Silvestri en torno al paisaje estético de Humboldt, la geografía no tiene “sólo el papel de facilitar una rápida comprensión, sino que posee un lugar activo en la educación civil del ciudadano” (101). Parece que Bolívar también aprendió esta lección y, en el ápice de su gloria militar, apuesta como su maestro a darle un lugar revolucionario “al papel de la imaginación en el avance del conocimiento” (Silvestri 104). “Mi delirio” entonces hace a Bolívar plegarse, volver sobre sus textos anteriores pero, también, sobre esas impresiones de su propia tierra que no había vivido sino a través de la mirada humboldtiana u occidental. Por ello, seguir la huella es desandar un camino donde las pisadas dejadas por el tiempo tienen algo que decir al nuevo caminante.

2. Paisajes sublimes y los repliegues del yo

El yo naturalista del relato no sólo reescribe paisajes o mitos anteriores, sino que al llegar a donde nadie había llegado hasta entonces, elige seguir adelante y crear un camino, apostar por un *más allá* de lo conocido donde sus pasos apenas son una marca “empañando los cristales eternos que circuyen el Chimborazo” (MD 233). Ahora ya no hay una escritura previa de voces extranjeras, aunque sí existe este mismo gesto sutil en el propio Bolívar. ¿Acaso su apuesta por la Gran Colombia unida no acaba siendo apenas una marca que se evapora muy pronto? Puede verse así que el yo naturalista remite

anafóricamente al yo de la Carta o del Discurso cuando evalúa los sistemas de gobierno democráticos pero pretende llevarlos *más allá* en el territorio americano.

“Mi delirio” regresa sobre los textos bolivarianos anteriores poniendo en un presente “todo aquello que en un momento dado se ha convertido en impensable para que una nueva identidad pueda ser *pensable*” (De Certau, *La escritura* 18). Bolívar sigue apostando por pensar una nueva cartografía americana que reconozca los mapas ya trazados o existentes pero se anime a transitar nuevos recorridos. El gesto consiste en no imitar lo otro (sea la democracia norteamericana o la república francesa, incluso la huella del extranjero en su territorio) sino más bien, siguiendo a Montesquieu, generar el camino propio que devenga de la realidad americana, más allá de que este gesto encierre un instante de gloria y luego años de caudillismo asfixiante.

El yo naturalista quiere alcanzar esa cima que a Humboldt le fue negada. Y sabe que puede hacerlo porque la cima concentra todos sus logros anteriores:

Yo me dije: este manto de Iris que me ha servido de estandarte, ha recorrido en mis manos sobre regiones infernales; ha surcado los ríos y los mares; ha subido sobre los hombros gigantes de los Andes; la tierra se ha allanado á los pies de Colombia, y el tiempo no ha podido detener la marcha de la Libertad. Belona ha sido humillada por el resplandor de Iris, ¿y no podré yo trepar sobre los cabellos canosos del gigante de la tierra?
Sí podré! (MD 233)

Yo me dije posee una clave de lectura especial. La forma pronominal es déictica porque se trata de un significante cuyo significado vacío se completa cuando aparece dentro del discurso. El yo naturalista se desdobra en tanto sujeto que enuncia –yo– y

objeto de la enunciación –me. En realidad, el movimiento hace que el enunciador se vuelva sobre sí mismo para desde allí pronunciarse y escucharse. De hecho, el listado que sigue a esta frase introductoria anafóricamente reitera los logros bolivarianos ya mencionados en otros textos. Nuevamente, la alegoría en tanto discurso indirecto sirve para convocarlos al presente de la enunciación. En *la tierra se ha allanado á los pies de Colombia*, Colombia es una imagen que no sólo representa la unidad de los territorios en 1822, sino que también alegóricamente es la América independiente cuya llaneza expresa los triunfos bolivarianos, sanmartinianos y de los numerosos líderes revolucionarios que combatieron a las fuerzas realistas hasta entonces. Bolívar sigue la misma estrategia discursiva formulada en el Manifiesto donde *Coro es a Caracas como Caracas es a la América entera*. Además, esta tierra allanada es el espacio del ciudadano libre e igual ante la ley. La llaneza inscribe una geografía del lugar físico, político y social de la Colombia/América.

Por otro lado, la llaneza de Colombia contrasta con las rispiedades del Chimborazo. En el momento en el que el yo naturalista decide seguir adelante, las líneas rectas se abandonan y el narrador habla de una experiencia sublime. Para Longino, “nada hay tan sublime como una pasión noble, en el momento oportuno, que respira entusiasmo como consecuencia de una locura y una inspiración especiales y que convierte a las palabras en algo divino” (VIII: 159). El yo naturalista deja lugar al ‘yo arrebatado’ quien, ante la visión de las cumbres nevadas del Chimborazo, el aliento sofocado y el sentirse poseído “por la violencia de un espíritu desconocido” alcanza la cima: “desfallezco al tocar con mi cabeza la copa del firmamento: tenía a mis pies los umbrales del abismo” (MD 233). La cima del Chimborazo se presenta como un territorio donde el narrador

abandona la geografía exterior para expresar un paisaje interior.⁷⁹ El yo arrebatado puede tocar el cielo desde dicha altura, a la vez que se halla ante la presencia del abismo.

Traducir la experiencia en un oxímoron donde cielo y abismo son los nuevos paradigmas supone situarla en una geografía sublime, es decir, un espacio de conmoción donde lo que se vive no puede esclarecerse en conceptos entendibles. En este sentido, se reitera la imagen citada en el epígrafe del capítulo, donde Bolívar invita a su maestro a pararse entre dos eternidades.

Asimismo, la conmoción ante el abismo descentra al sujeto. El yo sale de sí mismo, la fiebre le embarga su mente y el cuerpo, situado sobre el hielo, se siente consumido por un fuego ‘extraño y superior.’ Este desborde explicita la dimensión emocional de la experiencia. Edmund Burke afirma que

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. (I.7: 39)

El terror es la fuente emocional de lo sublime a diferencia del placer, emoción propia de lo bello. Este sentimiento de lo terrible provoca lo que él llama ‘astonishment,’ una emoción tan fuerte del sujeto que le hace suspender su capacidad de razonar y le

⁷⁹ Moraña apunta que se trata de alcanzar una ‘cumbre glorificante’ en sintonía con lo hecho, tanto en el Juramento ya visto como en “Palabras en la cima del Potosí,” texto del 26 de octubre de 1825 (“Ilustración” 41). Precisamente esta idea exponen Chibán, Figueroa y Altuna al trabajar el texto del Potosí (112-16).

provoca un placer, un “delightful horror” en la experiencia que se vive (II.8: 73).⁸⁰ El yo arrebatado de la cima se sumerge en este gozo donde encontrará el placer de verse a sí mismo como un héroe y, al mismo tiempo, el horror al despertar ante una visión que augura un futuro aciago para América. Se trata, así, de una fuerza oximorónica que lo conmueve y, en la secuencia narrativa, genera el segundo movimiento, el ir hacia la divinidad y recibir una revelación. El itinerario deja de ser un recorrido físico para situarse en el plano psíquico y sobrenatural. El yo naturalista, arrebatado por el paisaje, queda descentrado, puesto que ahora emerge un ‘yo poseído’ por la divinidad que trazará un nuevo itinerario en este ascenso. Lo singular es que su movimiento de ascenso supone un entrar en el abismo y plegarse, una vez, sobre sí mismo.

3. Fantasmas en juego alegórico

El hecho que el protagonista al tocar la cima caiga poseído por el “Dios de Colombia” abre otra dimensión en el relato que no es ajena al arrebatado ya vivido durante el ascenso al Chimborazo. Como se dijo ya, se da una segunda conmoción, ya no ante la magnificencia del paisaje natural (el sublime matemático kantiano), sino ante la fuerza (*macht*) de la imagen que se presenta: el poderoso fantasma del Tiempo (el sublime

⁸⁰ Según Burke, para disfrutar este delicioso horror es necesaria una distancia por la cual el sujeto sabe que no está completamente en riesgo su vida. La distancia es la que hace posible el deleite porque ella permite gozar de lo terrible como si fuera un espectáculo, algo que no deja de ser de algún modo ajeno al sujeto que lo percibe. Si bien esta distancia en Burke tiene conexión con la idea aristotélica de temor y conmiseración de la tragedia griega, pienso que el filósofo inglés apunta a un efecto emocional de gozo y no de purificación. En realidad, es Addison quien lee primeramente la catarsis aristotélica y plantea esta misma idea de Burke: “When we look on such hideous objects, we are not a little pleased to think we are in no danger of them. We consider them at the same time, as dreadful and harmless; so that the more frightful appearance they make, the greater is the pleasure we receive from the sense of our own safety” (287).

dinámico).⁸¹ Dos veces queda sobrecogido el protagonista ante la imagen que se le presenta y dos veces se pone de pie conmocionado, queriendo llegar *más allá* de lo que humanamente se puede. A la vez, en la construcción del paisaje exterior del Chimborazo ya se analizó desde Humboldt mismo la importancia de la mirada interior, de modo que dicha dinámica también se hace presente cuando se trata de mirar a la divinidad. Es decir, el fantasma va a servir como espejo para proponer una imagen del propio Bolívar que encierre su pasado, sus deseos y el presente mismo de su realidad histórica.

El fantasma posibilita la incursión de lo imaginario en el discurso político y social, porque como señala Agamben, “sólo si somos capaces de entrar en relación con la irrealidad y con lo inapropiable en cuanto tal, es posible apropiarse de la realidad y de lo positivo” (*Estancias* 14). Para apropiarse de esa realidad triunfal de 1822, Bolívar interactúa con la fantasmática presencia del ‘Dios de Colombia.’ Por ello, tanto el Chimborazo como el fantasma del Tiempo son imágenes que se significan desde la función que cumplen en el relato: como objetos alcanzados que son hitos en la vida del propio Libertador, independiente de cualquier valor convencional al que ellas remitan. Y, en esto, ambas imágenes delimitan la forma alegórica del relato.

Al mismo tiempo, mientras que recorrer el Chimborazo hace que Bolívar asuma una voz etnográfica puesto que supone dibujar una geografía física y humana del territorio, el encuentro con el fantasma lo transforma en un conquistador, es decir en un escritor de lo no dicho, de lo que aun no ha sido atravesado por el lenguaje, como

⁸¹ Kant plantea que en lo sublime matemático, es decir el de las vastedades insondables, la imaginación no puede aprehender la magnitud dada, ya que el sujeto se siente superado ante el espectáculo absoluto de una naturaleza enorme, como ocurre en el ascenso. A la vez, propone como sublime dinámico, una fuerza de la naturaleza (*macht*) tan extrema que sólo ante ella se puede resistir sus amenazas y su poder devastador, sabiendo a la vez que “son cosas que reducen a una insignificante pequeñez nuestro poder de resistencia, comparado con el de tales potencias” (*Crítica* II.28: 248). Por eso, “lo sublime no es la naturaleza, sino el ‘yo’, y el ‘yo’ en cuanto capaz de superar y de resistir a la sensibilidad y a la causalidad” (García Morente 38-39).

Benjamin postulaba en torno a la lectura mágica. La transición de lo ‘no hollado’ a lo ‘no dicho’ refuerza la dinámica especular entre ambos recorridos del texto: sus huellas físicas y sus palabras abren un camino en el corazón abismal de una América aun sumergida en la oscuridad.

Por todo esto, la palabra adquiere un rol central en esta parte del relato y discursivamente se dará lugar a un diálogo directo entre el fantasma del Tiempo y el protagonista. A diferencia de la reflexión y discurso indirecto que prevalece en el ascenso físico, el cambio enunciativo da protagonismo al juego entre los significantes que se dicen y los sentidos que estos encierran. ¿Qué hay detrás de ellos?

Me resulta interesante la dinámica teatral de este diálogo porque el fantasma del Tiempo comienza increpando la pequeñez del protagonista pero, ante su respuesta, su tono cambia y termina dándole la revelación de su misión mesiánica. Parecería entonces que la respuesta de Bolívar inscribe un paisaje que coloniza una América, donde está cifrado su proyecto unificador que acaba fabricando ‘su’ propia América. Cuando De Certeau reflexiona sobre la escritura conquistadora, precisamente habla de la actitud de utilizar al Nuevo Mundo “como una página en blanco (salvaje) donde [el conquistador] escribirá el querer occidental. Esta escritura transforma el espacio del otro en un campo de expansión para un sistema de producción” (*La escritura* 11-12). Se podría decir que Bolívar sigue este mismo movimiento: posicionarse por encima de lo recorrido y lo dicho para poder construir un nuevo espacio donde anida su máximo deseo político y su propia heroicidad.

En los tres párrafos directos que aparecen, se ve claramente la construcción discursiva de lo americano y del rol del Libertador. El fantasma del Tiempo habla primero, increpando al simple mortal que se ha hecho presente ante él:

¿Por qué te envaneces, niño o viejo, hombre o héroe? ¿Crees que es algo tu Universo? ¿Qué levantaros sobre un átomo de la creación, es elevaros? ¿Pensáis que los instantes que llamáis siglos pueden servir de medida á mis arcanos? ¿Imagináis que habéis visto la Santa Verdad? ¿Suponéis locamente que vuestras acciones tienen algún precio a mis ojos? (MD 234)

La respuesta del protagonista no oculta el estupor pero, al igual que hizo antes, se eleva de su medianía al responder:

¿Cómo, ¡oh Tiempo! no ha de desvanecerse el mísero mortal que ha subido tan alto? He pasado a todos los hombres en fortuna, porque me he elevado sobre la cabeza de todos. Yo domino la tierra con mis plantas; llego al Eterno con mis manos; siento las prisiones infernales bullir bajo mis pasos; estoy mirando junto á mí rutilantes astros, los soles infinitos; mido sin asombro el espacio que encierra la materia, y en tu rostro leo la Historia de lo pasado y los pensamientos del Destino. (MD 234)

En el primero, el fantasma reprende al protagonista por *envaneecerse*, es decir elevarse por encima de lo que en realidad es. En la respuesta, la misma palabra hace un giro y se transforma en el opuesto *desvanecerse*. La raíz latina ‘vanesco’ de ambas palabras remite a un disiparse, un empequeñecer y es lo que aparentemente pretende el fantasma con sus múltiples preguntas. Ante esto, el protagonista usa el sentido original de la palabra en una pregunta retórica con la que coincide plenamente con lo increpado por

su interlocutor. Sin embargo, su respuesta real está en la enumeración posterior de frases afirmativas donde, usando una serie de imágenes, instala lingüísticamente la isotopía de ‘un hombre superior o elevado,’ algo que ya viene proponiendo en la descripción del ascenso y que está lejos de empequeñecerlo. *Pasar en fortuna, elevado, domino la tierra, llevo al Eterno, ver al lado rutilantes astros o soles, leer el Tiempo*, todas son recurrencias del mismo sentido y hacen ‘desvanecer’ la increpación inicial a la vez que confirman su estatura superior. Por ello, el fantasma concluirá: “Observa, aprende, conserva en tu mente lo que has visto, dibuja á los ojos de tus semejantes el cuadro del Universo físico, del Universo moral; no escondas los secretos que el cielo te ha revelado: dí la verdad a los hombres (MD 234).

Sin duda que las palabras del fantasma confirman la isotopía planteada e, incluso, dan una dimensión cósmica a la misión superior del protagonista. En realidad, este fantasma responde a la representación de la Historia “tal como la interpreta el principio ilustrado: en tanto principio racional que comprende la circunstancialidad y la trasciende al proyectarla hacia el futuro” (Moraña, “Ilustración” 41). A la vez, desde el *domino la tierra con mis plantas*, la voz narrativa asume su acción conquistadora ante lo revelado: es el portador de la verdad, de los secretos del mundo material y moral. Es quien puede dejar una huella sobre este espacio no hollado, quien puede *escribirlo*.

El juego dialógico con el fantasma desdibuja los límites entre lo real –el logro militar e incluso el logro físico de ascenso a la montaña– y lo irreal –el poseer una revelación divina que lo hace portador de ‘la verdad.’ El fantasma permite al narrador estampar una imagen de sí mismo, como si fuera una fotografía, para luego ocuparse de dotarla de un sentido heroico divinizado. Barthes, en *Cámara Lúcida*, afirma que “la

Fotografía me permite el acceso a un infra-saber.” Es decir, la fotografía nos lleva *más allá* del simple conocimiento referencial, porque “escrutar quiere decir volver del revés la foto, entrar en la profundidad del papel, alcanzar su cara inversa –lo que está oculto es para nosotros los occidentales más ‘verdadero’ que lo que es visible.” Eso oculto es lo que hace visible el fantasma: la capacidad de Bolívar para guiar a los americanos hacia los secretos de una América independiente, soberana y unificada, es decir de cumplir un rol mesiánico. Si seguimos a Barthes en la idea que “la foto: no sabe decir lo que da a ver” (*Cámara* 48, 111), el fantasma funciona como el intermediario para que lo visto adquiera un sentido: esas acciones del pasado, eso que ya hizo y lo llevaron hasta allí, en realidad se trazan hacia el futuro porque delinean el rostro del ‘Destino de América.’

¿Acaso muchos de estos secretos que el cielo ha revelado y que trazan un itinerario bolivariano no están ya dichos en la Carta, el Decreto, el Manifiesto y el Discurso? Tanto su construcción del ciudadano como su lectura política de la colonia o su posición racial están reinventado el cuerpo de una América cuya colonización anterior no sirve ya para responder a las circunstancias históricas, sociales y culturales que se viven en el siglo XIX. El gesto inicial del Juramento se transforma en una palabra activa que, ante las condiciones favorables de 1822, permite a Simón Bolívar intuir la viabilidad de su proyecto.

Ante todo lo dicho, en esta instancia tiene lugar la explosión poética y la celebración ya que se está con la posibilidad de escribir un nuevo cuerpo americano e inaugurar una nueva historia. El fantasma y el héroe, así como el mismo Chimborazo, son alegorías que reinstalan poéticamente la misma línea de pensamiento de los otros textos bolivarianos. Al hacerlo, más allá de la fiesta, no dejan de traslucir lo ruinoso y oscuro

detrás de las máscaras de esta autoridad escrituraria, una autoridad sobre la que luego se afirmarán los proyectos criollos.

4. Un delirio desde la oscuridad

El Chimborazo textualizado por Bolívar, como una cinta de Moebius, tiene un pliegue sobre su superficie donde coexiste el afuera y el adentro, lo luminoso y lo oscuro. Los pasos sobre lo no hollado y la palabra sobre lo no dicho marcan un itinerario propuesto por el protagonista para trazar un camino sobre el territorio americano. Pero la cinta, más allá de los contrastes que se den en su superficie, tiene un mismo contorno, un mismo borde. Es decir, más allá de los recorridos que el protagonista invente, América tiene el contorno que el propio Bolívar le da al escriturarla en sus obras. Aun cuando el protagonista busque iluminar sus lados oscuros, no puede hacerlo sin él mismo sumergirse en la profundidad del abismo, donde hay contradicciones entre una igualdad ciudadana pregonada y la falta de derecho real de todos los habitantes a ser miembros de tal ciudadanía, entre lo jurado en Roma y lo alcanzable en América. En esto, como apunta Moraña al trabajar este mismo texto, se plantea “la negociación entre Ilustración y americanismo, occidentalismo y telurismo, progreso y tradición” (“Ilustración” 41).

Tal vez por todas estas tensiones, el propio narrador decida llamar a este texto un ‘delirio’ y dejarlo como testimonio de esa conciencia escindida que se mencionó al inicio, de una forma de inscribir lo irracional en el proyecto ilustrado, de una escritura atravesada por sus propias paradojas. Sin embargo, que la máxima revelación divina se reduzca a un disparate trasnochado no quita fuerza al mensaje que ella encierra. Así como las golondrinas soñadas del capítulo anterior están verdaderamente en la cama, la visión

heroica bolivariana es igual de real en octubre de 1822 para el Libertador. Pero, junto a ella, también son reales las dificultades para abolir la esclavitud, la escasa participación política de los grupos indígenas, la ausencia de voces femeninas y el poder que se concentra en una elite jerárquica dueña de latifundios o del discurso cultural. ¿Qué queda entonces de este delirio más tarde? ¿Qué hay detrás de la heroicidad o mesianismo de un miembro de la élite criolla?

Parte del disparate que surge de esta imagen es la imaginería heroica que rodea al propio personaje. Si el 14 de octubre de 1813 la Municipalidad de Caracas le otorga el título de Libertador a Simón Bolívar, el retiro de San Martín le da el Supremo Mando del Ejército Independentista en todo el continente. En 1825, José Fernández Madrid compone el himno dedicado *Al Padre de Colombia* expresando la imagen “de un hombre providencial como principio de unidad. Bolívar fue uno de los primeros en ser honrado de este modo” (Lomné 490). A la vez, hay toda una iconografía visual que lo acompaña, desde el camafeo que regala en Guayaquil a San Martín, hasta cuadros y grabados que lo asumen como el ‘Padre de la Nación.’⁸² En un universo simbólico cuyas coordenadas católicas y monárquicas alimentaron la conciencia paternal, no es casual que Bolívar asuma este paternalismo, si bien al hacerlo socave su pensamiento republicano e independentista, y reinstale dinámicas coloniales que pervivirán durante todo el siglo. En realidad, no está haciendo otra cosa que recuperar a esta familia deseada desde el inaugural juramento en Roma.

⁸² Lomné lo sintetiza claramente: “La imagen del Libertador permitía mobilizar simultáneamente las tres figuras fundamentales del discurso independentista. ¿Acaso no era al mismo tiempo: *Sol Invictus* que firme en su centro da vida al Universo, *Padre de la Patria* y *Redentor de Colombia*? Desde entonces el hecho de rendirle un culto propiciaba la adhesión al proyecto nacional colombiano” (492).

Miguel Gomes estudia la forma en que la alegoría sirve en el discurso independentista para identificar al caudillo revolucionario con la imagen paternal. Reflexionando sobre los textos bolivarianos, afirma que “la alegoría nacional que traza la ‘Carta de Jamaica’ lleva adelante una campaña de obtención de poder simbólico que no sólo imita sino que coopera con la campaña personal paralela desarrollada en los campos de batalla y cuyo principal objetivo es la obtención de poder político concreto” (50). La voz de la Carta se posiciona como una autoridad sobre lo que expone, que traduce también una autoridad para llevar a cabo los cambios necesarios en el continente. “Mi delirio” instala nuevamente esa voz, no ya sobre las posibilidades, sino sobre lo logrado en el territorio. De allí que su autoridad se establezca con mayor nitidez y únicamente la presencia del Dios de Colombia pueda confrontarla. Pero, en realidad, la divinidad sirve para confirmarla, lo cual también afirma que el sueño conjetural de 1815 y lo vivido en 1822 son dos caras de una América cuyo contorno está fijado por el Padre Libertador.

“Mi delirio” posiciona a Bolívar como un héroe y garante del nuevo orden moderno en Latinoamérica. La ficción alegórica sirve discursivamente para esta construcción ideológica porque recupera en sí misma los textos bolivarianos fundantes de su visión sobre el continente. Elegir la ficción y con ella completar la toma de la palabra mencionada al inicio también supone un rol para los constructores de ficciones. Los letrados decimonónicos “persiguen un poder simbólico poniendo en claro las equivalencias que hay entre éste y el poder político” (Gómez 55). Bolívar opta por adentrarse en la ficción para afianzar alegóricamente ese poder político que posee en 1822. Y, este texto anticipa no sólo la posición que los letrados han de tener en los años venideros en el campo simbólico y político que ya se formuló en el primer capítulo, sino

también que hay un sitio reservado para el letrado junto al héroe. Por ello, no importa que en los textos se pretenda un patriotismo hermanador y se esgrima una igualdad republicana, “puesto que las relaciones de la nueva familia nacional estaban fuertemente jerarquizadas desde sus inicios y los grupos legislativo-militares reclamaban la potestad paternal, superior a la del hermano mayor” (Gómes 59).

Si bien, como señala Moraña, “el discurso libertador va pautando... la articulación de las nuevas formas de autoridad y subalternidad que el proceso institucionalista fijaría como base de la nación-estado” (“Ilustración” 35), creo que la propuesta ficcional de Bolívar y su tono mesiánico no revierte la mirada providencialista colonial ni desarticula eficazmente las jerarquías vigentes. En realidad, este lado oscuro del delirio anticipa el rol de los agentes futuros del destino latinoamericano: por un lado, los caudillos con su personalismo jerárquico y local que recién serán superados hacia mediados de siglo; por el otro, los letrados con su autoridad simbólica y política que escribirán sobre una América/papel en blanco sus proyectos modernizadores.

El héroe sobre el Chimborazo, fascinado por lo alcanzado, no puede dejar de intuir el delirio escondido en su propio mesianismo. “Vuelvo a ser hombre, y *escribo mi delirio*” (MD 234). Tal vez ésta sea la más sincera confesión: a lo humano, le queda grande tamaña fantasía. Los caudillos a partir de 1830 optaron por jugar en esa ficción y construyeron un territorio donde la Roma imperial se re-instaló en feudos locales. Los letrados jugaron desde ella e inscribieron una América escindida en polaridades irreconciliables. Pero, dentro de este último grupo al que pertenecía también Bolívar, hay momentos de chispazo, como el del Chimborazo, en los cuales emerge la conciencia de estar viviendo un delirio. Gorriti y Palma también hablan de estas instancias, que no

necesariamente cambian los recorridos elegidos por cada escritor, sino que muestran las tensiones que los asediaban cuando se sumergían en el lado oscuro del pliegue.

5. Torsión delirante

De entre los textos que parecen asumir como cierta la imagen del Bolívar divinizado por el fantasma del Chimborazo, vale la pena mencionar la homilía que conmemora los 150 años de su muerte en 1980. El cardenal José Humberto Quintero, quien ocupa el sillón J de la Academia Nacional de la Historia en Venezuela, atribuye los males del pueblo venezolano a la falta de reconocimiento del héroe divino. Desde el púlpito, afirma:

Puesta la mano en el pecho, hemos de confesar que Venezuela, al declarar en 1830 al Congreso de la Nueva Granada que no entraría en trato alguno con ella mientras permaneciera en el territorio de Colombia Bolívar, lo que equivalía a exigir su destierro, lamentablemente desconoció en él su carácter de elegido divino.... y por tanto se hizo cómplice de tamaño desafuero.

La infame proposición del destierro contra el Padre de la Patria, aceptada sin protestas por la nación venezolana, fue –lo repito– un claro desconocimiento de su carácter de elegido divino. Y he aquí que desde 1830, en que se perpetró tal iniquidad, nuestra historia nacional durante todo el siglo pasado, se puede sintetizar y resumir en asoladoras guerras

civiles y en largas tiranías, rotas apenas por brevísimos y precarios períodos de paz. (citado en Pino Iturrieta, *El divino* 159-60)⁸³

Más allá de que su voz no provenga exclusivamente del ámbito eclesiástico sino que esté validada desde la autoridad de la propia Academia de la Historia, lo interesante de la visión cardenalicia es su lectura de que la ausencia de un Bolívar divinizado, de nuestro héroe del Chimborazo, provoca las luchas entre los caudillos y las tiranías o dictaduras, como si el pueblo venezolano no pudiera superar la infancia republicana que describiera Bolívar mismo ya en la Carta, no pudiera pensar por sí mismo y permaneciera en la ‘minoría de edad’ kantiana.⁸⁴ Germán Carrera Damas menciona este episodio y cita el titular que el 18 de diciembre de 1980 publica el periódico *El Universal* tras las palabras del cardenal: “La iniquidad cometida contra Bolívar nos ha impuesto una larga sanción divina” (“Simón Bolívar” 107). No se trata de un artículo crítico, sino de una publicación del texto completo para el público lector. Carrera Damas sostiene que se trata de un ejemplo más de la socialización del culto heroico rendido a Simón Bolívar y de “la presión que este ejerce sobre las conciencias individual y social, hasta el punto de que por fe, conveniencia o temor, todos los venezolanos queremos dar muestras de devoción, o en toda circunstancia no ser señalados como descreídos y ni siquiera como disidentes” (“Simón Bolívar” 108-109). Así, se instala en el imaginario popular que los desaciertos republicanos y la violencia de la historia venezolana son el pago de una penitencia, de

⁸³ Germán Carrera Damas escribe sobre este episodio en su artículo “Simón Bolívar. El culto heroico y la nación.”

⁸⁴ Según Carrera Damas, “la conciencia histórica tradicional venezolana quiere que el pasado heroico, y específicamente Simón Bolívar, sirvan a un tiempo de acicate y de escudo que permitan compensar las alegadas deficiencias estructurales del pueblo venezolano. Bolívar ha de ser un paradigma, siempre presente pero inalcanzable en su perfección por cuanto le sirve de base un patrón deificado. El pueblo cumple, en estas circunstancias, un rol más bien receptivo, por no decir pasivo; el cual, por otra parte, se corresponde con el que, según la historia patria, desempeñó en los momentos cuando la excelencia del paradigma –o sea durante las guerras de independencia– llevó a ese pueblo a realizar tareas que estaban muy por encima de sus facultades demostradas, antes y después” (“Simón Bolívar” 131).

una suerte de pecado original cometido contra el adánico Libertador. Esta niñez ciudadana vista desde el púlpito es parte de una pedagogía popular más extendida, que sigue duplicando la imagen mediada por la voz del fantasma que el propio Bolívar formuló ficcionalmente en 1822.

En una serie de testimonios registrados por Yolanda Salas de Lecuna sobre Bolívar en la conciencia popular (de 1987), la fotografía del Chimborazo se reduplica en imágenes de superhombre divino: “Era un predestinado de Dios [dice un ciudadano y otro explica] para mí, Bolívar fue como una cosa que Dios mandó para darme la libertad de los españoles, porque éramos esclavos de ellos. Él no era una persona de carne humana como uno. Nunca manchó su espada ni mató al otro; eso sería bendición de Dios que mandó eso” (citado en Pinto Iturrieta, *El divino* 173). A la vez, Pino Iturrieta transcribe el poema “Bolívar y Cristo” recitado por una maestra de la población negra de Tacarigua de Mamporal, quien lo había aprendido en su infancia por mandato de sus mayores:

Ambos tuvieron si ideal fecundo
 llenos de abnegación y de bondad
 Cristo al darle su doctrina al mundo
 y Bolívar al darnos libertad...
 Anhelo de los pueblos eran ellos
 son dos astros de vívidos destellos
 A Cristo lo engrandece su doctrina
 y a Bolívar la aureola de su bandera. (*El divino* 173-74)

Los testimonios citados insisten con la misma isotopía delirante del Chimborazo. Es decir, la figura de ese Bolívar mesiánico se transforma en un artefacto útil, tanto para la autoridad institucional que justifica los errores de la jerarquía política, como para el entramado popular que, carente de recursos para asumir protagonismo, espera la acción redentora del Cristo venezolano. Asimismo, como señala Carrera Damas, la voz del agente cultural también muestra el bajo nivel crítico-conceptual de la historiografía que sustenta la canonización del héroe: “En contraste con la perfección bolivariana labrada por el culto heroico, la nación, la patria o la república lucen como un resultado más bien pobre, pero, por supuesto, no con una pobreza imputable al fundador sino a los beneficiarios” (“Simón Bolívar” 111-12). Así, el delirio que Bolívar inscribe no deja de perpetrarse en la sociedad venezolana de manera extravagante, en el sentido explicitado anteriormente, en tanto múltiples errancias que no responden a las urgencias reales y muestran las grietas de una configuración nacional sesgada por lo desigual; en tanto múltiples duplicaciones que sólo expresan una ideología providencialista donde el individuo no tiene ámbito de acción. De allí que este texto ficcional sea pleno de actualidad en 1822 y siga siéndolo en el presente de esta lectura.

Por todo esto, me parece oportuno recuperar la propuesta discursiva de Bolívar en “Mi delirio” y subrayar su carácter delirante que, en sí mismo, la inhabilita como hito iconográfico. Carrera Damas afirma que “la formación de la conciencia nacional ha sido tradicionalmente entendida en Venezuela como función de una historia cuya misión consiste en transmitir el legado heroico y reivindicar, con propósito ejemplarizante, a quienes constituyeron ese legado” (“Simón Bolívar” 123). El delirio de construir a Bolívar como un mesías es lo que formula la ficción del Chimborazo, en realidad como

un legado que desarticula o desmitifica las miradas cultoras de su heroicidad. Al reflexionar sobre el discurso histórico, Nietzsche afirma que “siempre que el alma de la Historia resida en los grandes impulsos que toma de ella el hombre poderoso, cuando el pasado es descrito como algo digno de ser imitado, es decir, como algo imitable y repetible, corre el peligro de verse distorsionada, embellecida y, por ello, acercada a la poesía de libre imaginación” (*Segunda consideración* 35-36). Tal vez por esto mismo es que Bolívar propone una poética delirante para expresar las luces y sombras de su figura heroica.

Considero, finalmente que en este relato Bolívar escritura un proyecto americano complejo y vacilante cuando su pluma no necesita ajustarse a la lógica discursiva de un escritor ilustrado. Así, este texto poético interroga desde el umbral, desde esa escisión que Agamben analiza en el pensamiento occidental, entre la palabra poética y la palabra pensante (*Estancias* 12). En “Mi delirio,” Bolívar hace que la poesía sea conocimiento. Se trata de seguir el éxtasis de este sujeto fascinado por las posibilidades que se le ofrecen ante sus ojos; pero, al mismo tiempo, esto supone conocer de cerca que muchos proyectos posibles de América pueden ser inalcanzables o dementes ya que, como confiesa poco antes de morir al general Flores, “la América es ingobernable para nosotros... Este país caerá infaliblemente en manos de la multitud desenfrenada, para después pasar a tiranuelos casi imperceptibles, de todos colores y razas” (DL 323). Si este delirio se aleja del umbral poético/gnoseológico, entonces se transforma en un artefacto de propaganda, útil a la homilía sacerdotal o al discurso infantil popular. Y, lo que es peor, conduce a la delirante reinstauración de esas dinámicas que se quisieron superar en 1822, y más allá.

IV. Capítulo 3. Las nieblas de Juana Manuela Gorriti

Me canso de predicarle que el mal no debe pintarse con lodo, sino con nieblas. El lodo hiede y ofende tanto al que lo maneja como al que lo percibe. Además, se crea enemigos, si incómodos para un hombre, mortales para una mujer...

El honor de una escritora es doble: el honor de su conducta y el honor de su pluma.

Juana Manuela Gorriti ⁸⁵

En 1889, la escritora limeña Mercedes Cabello de Carboneda publica su cuarta novela *Blanca Sol*, la historia naturalista de una joven de la sociedad aristocrática que acaba en los bajos fondos de la prostitución. El relato, que circuló rápidamente a través de varias reimpresiones, generó grandes polémicas, especialmente porque la cortesana en cuestión podía ser reconocible en una gran dama limeña de la época.⁸⁶

Ante el escándalo ocasionado, la escritora peruana envía copias de sus novelas a su amiga Juana Manuela Gorriti originaria de Salta que para entonces residía en Buenos Aires. Sin embargo, Cabello recibe una respuesta crítica que se agudizará tras la publicación de su segunda novela, *Las consecuencias*, en 1890.⁸⁷ En ocasión de ésta, la

⁸⁵ Corresponde a dos cartas escritas a Ricardo Palma, el 4 de febrero y el 17 de marzo de 1889 (Gorriti, *Cincuenta y tres cartas* 56, 59).

⁸⁶ Como explica Ana Peluffo, “lo que resultaba aún más escandaloso era que la degeneración y la sexualidad ilícita, que en el naturalismo canónico se colocaba en el horizonte topográfico de una clase baja envilecida, aparecía aquí transferida a mujeres de clases altas que, a falta de otras opciones, utilizaban el matrimonio para ascender en la pirámide social” (40).

⁸⁷ Sin duda este episodio preocupó grandemente a Gorriti. En carta a Palma del 1 de julio de 1889, confiesa: “Como con U., Mercedes se me ha enojado por haber desaprobado su extravío en las sendas del naturalismo. No me escribe ya; y aún me avisan de Lima que se queja, haciéndome responsable de que la prensa en Buenos Aires nada haya dicho de su novela”; y en otra fechada el 3 de julio insiste: “Hace tiempo que ha cesado de escribirme. Creo como he dicho a U. que le ha disgustado mi censura de *Blanca Sol*. Ella

salteña deja constancia del entredicho en una carta del 5 de junio de 1890 dirigida a su amigo Ricardo Palma:

He leído al fin, el libro de Mercedes, *Las consecuencias*. En él más que en *Blanca Sol* apalea al mundo entero. Y no así como quiera, sino con más audacia aún que Zola: no se detiene en las bajas esferas: se sube a las etéreas, y la emprende a palos con los astros. ¡Qué levantamiento de faldas a las señoronas de las sociedades piadosas! ¡Qué azotainas a los clérigos! Si hasta ha olido sus sotanas para darnos la noticia de que son pestosas. Después de *Blanca Sol*, yo le advertí de tener cuidado con las **represalias**. Un hombre puede decir cuanto le dicta la justicia: el chubasco que le devuelvan caerá a sus pies sin herirlo. No así una mujer, a quien se puede **herir de muerte** con una palabra: aunque sea ésta una mentira. Creo que no le gustó mi advertencia pues nada me contestó. Desde entonces me he prescrito silencio. (*Cincuenta y tres cartas* 94, subrayado mío)

Entre la polémica suscitada y la reacción de la amiga, queda claro que la escritura decimonónica no está ajena a los debates de género que la propia Gorriti propició durante largo tiempo en sus veladas limeñas iniciadas en 1876, especialmente en torno a la educación femenina y al rol de la mujer ilustrada que tenía una independencia singular en el modelo republicano de los Estados Unidos.⁸⁸ Para que esto funcione en el ámbito

me lo pidió: yo no he hecho más que ser franca. Mucho lo siento, porque en el alma quiero a Mercedes por una larga amistad, y, a pesar de todo sus excelentes cualidades que la hacen una de las mujeres más amables. Mal haya *Blanca Sol*, y el desafortunado roto que se la inspiró” (*Cincuenta y tres cartas* 65, 68-69).

⁸⁸ Una síntesis de estas problemáticas del salón literario figura en *El taller de la escritora* de Graciela Batticuore (véase el capítulo 3, “Las tramas de la igualdad, el juego de influencias. Sobre mujer y educación en el Perú republicano”).

latinoamericano, los letrados limeños durante las tertulias proponen que, “a pesar de los riesgos que plantea, [el modelo] tiene que disfrazarse y acomodarse: se trata de limitar la igualdad sin que se advierta” (Batticuore, *El taller* 57). Sin duda que las escritoras quedan sometidas a estos límites y transgredirlos puede traer consecuencias adversas.

Gorriti reconoce un peligro ante una moralidad que se le exige a la escritora femenina y que Mercedes Cabello o la propia Clorinda Matto de Turner rechazan al utilizar su pluma. Ana Peluffo observa: “Si en la retórica viril de ‘propaganda y ataque’ que promueve Manuel González Prada se plantea la necesidad de usar las palabras como látigos que sirvan para fustigar males sociales, en las escritoras el uso de una retórica agresiva y directa es cuestionable porque atenta contra una visión tautológica de la sexualidad que pone en un mismo plano lo femenino, lo doméstico y lo sentimental” (39). ¿Cómo hablar de aquello que puede traer *represalias* o, lo que es aun peor, *herir de muerte*? ¿Cómo plasmar los debates de la realidad si la autoridad para hacerlo libremente y entrar en disputas públicas le compete a la voz masculina? ¿Cómo mostrar las trampas de una modernización elitista que desplaza al letrado femenino hacia un lugar doméstico? ¿Cómo escribir, entonces, esa nación pos-revolucionaria que se muestra en realidad como terreno inestable?

Graciela Batticuore sostiene que la estética romántica le permite a Gorriti escapar en parte a las limitaciones sociales y morales de su época, porque la autoriza a construir protagonistas trágicas –que anteponen la pasión a cualquier regla social o familiar– y le permite explorar el mundo del afuera: “Gorriti no encaja en un esquema [doméstico], sino que se construye a sí misma como una escritora en los caminos, recogiendo sus materiales en viajes largos y difíciles” (“Fervores” 604). El romanticismo, que

claramente constituye el lugar de enunciación de la literatura nacional tras las independencias, también parecería autorizarle un cierto lugar a la voz femenina. Pero Gorriti, conciente de ello, no sólo lo usa como estética que la valida, sino también para disputar un lugar sutil en las discusiones con sus contemporáneos.

En la carta escrita a Ricardo Palma que sirve de epígrafe a esta lectura, donde Gorriti comenta con su amigo el escándalo de Mercedes Cabello, ella reconoce la importancia de una estrategia de escritura que permita salvar la virtud y respetabilidad del sujeto femenino intelectual.⁸⁹ La *letra* y la *conducta* son dos marcas exteriores de un honor que protege a la voz letrada de sus enemigos. Si bien con su *conducta* personal Juana Manuela Gorriti pudo en ocasiones teñirse de lodo (al dejar atrás a un esposo en Bolivia hacia 1847 por posibles infidelidades mutuas o al tener hijos cuyos padres se desconocen),⁹⁰ la escritora sigue una estrategia muy calculada en el uso de su *letra* que le granjea la posibilidad única de vivir por momentos de su escritura. Lo singular estriba en

⁸⁹ Varios críticos hacen referencia a este episodio. Batticuore lo toma como un ejemplo del triste final que ocurre al sujeto femenino que transgrede los límites (véase “La novela de la historia” 23-24); Gabriela Mizraje en *Argentinas* lo asume como un acto de censura por parte de Gorriti hacia su amiga en pos de un decoro cuestionable (planteo que a mi juicio únicamente descalifica a Gorriti); Ana Peluffo plantea cómo se problematiza la hermandad de estas escritoras limeñas y de qué manera se hace difícil para Mercedes Cabello contar con un frente común de combate desde la marginalidad (véase “Las trampas del naturalismo en *Blanca Sol*”). En mi caso, más allá de lo cuestionable en la reacción de Gorriti, me interesa cómo ella asume la necesidad de seguir una treta que la preserve.

⁹⁰ En relación al posible amorío entre Gorriti y el general Ballivián que pudo haber influido en la separación de la pareja, Batticuore agrega: “Los hechos tuvieron en su momento un enorme impacto y repercusión pública, despertando no sólo rumores o relatos a favor y en contra sino ganándose un lugar en la historia boliviana e incluso inspirando el argumento de algunas novelas populares” (*La mujer* 277). A tal punto esto se verifica que el escritor boliviano Joaquín Aguirre Lavayén usa este escándalo como eje en su novela histórica *En las nieves rosadas del Ande. La historia romántica y trágica de... Manuel Isidoro Belzú, José Ballivián y Segurola y Juana Manuela Gorriti* (1991). Más allá de la ausencia real de fuentes históricas que verifiquen este asunto, es interesante que esta historia se ha transformado “en un discurso cotidiano que se ha hecho casi oficial en Bolivia” (Glave 93). Por otro lado, cabe mencionar que en Lima nace Clorinda, hija supuesta de un inglés que no la reconoce, y luego Julio Sandoval, hijo de Julián Sandoval, la última pareja registrada de Gorriti con diez años menos que ella. Si bien Aguirre Lavayén incluye toda esta información, es bastante ecuánime al juzgar los desencuentros entre Gorriti y Belzú, algo singular si se considera que esta historia también generó una versión boliviana, que culpaba a Gorriti, y otra Argentina, donde la injuria se atribuía a Belzú. Esto último se desprende de la mirada comprensiva hacia la escritora en la presentación biográfica que escribe Vicente Quesada para *Sueños y realidades*.

que su mirada y sus ideas no difieren de las de sus amigas limeñas vituperadas. Por el contrario, Gorriti denuncia similares injusticias y disputa los proyectos de sus contemporáneos letrados, si bien lo hace, como ella misma señala en el epígrafe, desde una *poética de las nieblas*.

Desde los primeros relatos de 1840, Gorriti plantea la importancia del rol femenino en la construcción de lo nacional, no sólo como un sujeto localizado en el ámbito privado o doméstico, sino con una agencia directa en los campos de batalla.⁹¹ Los textos de su primera etapa se encuentran atravesados por los debates antirrosistas y las preocupaciones de sus contemporáneos sobre el espacio nacional y la consolidación de una identidad tensada hacia el progreso y el desarrollo. Gorriti discute estas cosas pero, sobre todo, las confronta desde las *nieblas*, desde imágenes confusas, oníricas, oscuras o imprecisas que, le permiten, bajo el disfraz ficcional, elevar una voz de denuncia ante un proyecto social y político donde se silencia o elimina a esos otros que no responden al ideal de la república liberal.

En 1865, Vicente G. Quesada auspicia en Buenos Aires la publicación de estos primeros relatos bajo el título *Sueños y realidades*, puesto que “las novelas de la señora Gorriti se distinguen por sus tendencias morales, de manera que pueden sin peligro ser leídas por la familia ‘que sea más dada a la práctica de la virtud.’ Este carácter de moralidad las hace una joya digna de estimación” (Gorriti *SR II*, 318).⁹² Haber logrado

⁹¹ Batticuore explica de qué manera se transforma en una escritora ‘junto al pueblo’ a partir de los acontecimientos del 27 de marzo de 1865, cuando Isidoro Belzú (ex esposo de Gorriti) es asesinado a traición por el general Melgarejo, lo cual desencadena una serie de revueltas en las que Gorriti participa directamente armada en las barricadas (véase el capítulo 5 de *La mujer romántica*).

⁹² Vicente Quesada incluye al final del segundo volumen de *Sueños y realidades* los comentarios y opiniones que la prensa argentina ha escrito sobre la escritora y su obra.

tan buen auspicio marca claramente cómo Gorriti sabe hacer buen uso de la letra para *predicar el mal con nieblas*.

El imaginario del ‘mal’ en la escritura rioplatense post-revolucionaria se concentra en el gobernante de Buenos Aires y dictador hasta 1852, Juan Manuel de Rosas. No sólo algunos críticos atribuyen a esta figura el origen de la literatura argentina,⁹³ sino que los debates en torno a un proyecto nacional van a estar a cargo de los intelectuales de la generación del 37, quienes desde 1840 se constituirán en una comunidad letrada antagónica al gobernador porteño, sitio desde el cual delimitarán en sus narrativas la idea de una nación argentina progresista y liberal.⁹⁴

Gorriti produce sus primeros relatos en este contexto histórico y en escenarios transnacionales (Salta/La Paz/Lima), si bien, en su caso, *el mal* no se limita al mayor enemigo político de su época, sino que se extiende también hacia todo aquello que representa una violencia hacia la otredad, ya sea de mujeres pertenecientes a una facción política o de origen indígena, todas ellas voces no activas en la construcción política de lo nacional por su condición genérica y/o racial. Al analizar los cercos culturales en la representación de lo femenino, Lucía Guerra Cunningham plantea que los personajes femeninos creados por las escritoras decimonónicas “han estado sujetos a una serie de restricciones que hacen de la imagen de la mujer una figura cautiva en los cuarteles de la

⁹³ David Viñas así lo articula al postular que dentro de una perspectiva donde se analiza la producción de una identidad histórica, “la literatura argentina empieza con Rosas” (*Literatura* 13). En otra línea, Lelia Area hace una lectura de la figura de Rosas en estas ficciones ya canónicas, apuntando más bien a entenderlas como versiones de un *modo de leer* la cuestión nacional (véase *Una biblioteca para leer la nación. Lecturas de la figura Juan Manuel de Rosas*).

⁹⁴ Hago la salvedad de 1840 porque es importante señalar que antes de esta fecha, en las veladas del salón literario de Marcos Sastre, en el periódico *La moda* y en algunos escritos iniciales del grupo, los miembros idealmente aspiraban a convertirse en lo que Echeverría llamará “generación nueva, que por su edad, su educación, su posición, debía aspirar y aspiraba a ocuparse de la cosa pública” (*Ojeada retrospectiva* 57). Esta aspiración implicaba un pacto con la supremacía federal que fracasa ante Rosas (y luego también lo hará tras su caída ante Urquiza, si bien para entonces la unidad generacional tenía muchas voces disonantes).

representación de acuerdo a una imaginación masculina.” Gorriti se ubica en los márgenes y “hace parir a los significantes ya dados, otros significados simultáneos,” como se verá con la figura de Manuela Rosas (“Cercos culturales” 280).

En consecuencia, Gorriti elige fugarse al universo de fantasmas, aparecidos y alienados para aportar *con nieblas* su visión de una nación, que no sólo desoye a los menos privilegiados, sino que les niega un lugar activo, como el que ella supo y quiso tener. Me interesa entonces explorar estas narrativas iniciales de un letrado rioplatense *en fuga*, aceptado en el círculo de escritores de su época, que se posiciona hábilmente en una escritura ficcional desde la cual se pliega sobre las obras de sus contemporáneos para levantar su voz en contra de la barbarie civilizada y de un progreso solo destinado a muy pocos.

A. Juana Manuela Gorriti y la generación del 37

En 1838, *El Iniciador* montevideano publica un artículo titulado “Literatura,”⁹⁵ donde se propone un programa de acción que establece el estrecho vínculo entre la política y la literatura: “Pensamos, que las Republicas Americanas, hijas del sable y del movimiento progresivo de la inteligencia democratica del mundo, necesitan una literatura fuerte y varonil, como la politica que las gobierna, y los brazos que la sostienen” (51). Esta fuerza de la letra igualable a la fuerza del sable está en manos de un grupo masculino reconocido como generación del 37 (y posteriormente Joven Generación o

⁹⁵ Si bien el artículo no lleva firma sino la inicial ‘N’, Olsen A Ghirardi atribuye esta sigla a la autoría de Juan Bautista Alberdi o de Miguel Cané (véase “Juan Bautista Alberdi y *El Iniciador* de Montevideo”). También he encontrado una mención de Fabio Wasserman que lo atribuye directamente a Cané sin dar mayor explicación (véase nota 302 en *Entre Clio y la Polis* 204).

Asociación de Mayo), que le compete convertir a las incipientes repúblicas en naciones donde prime la *inteligencia democrática del mundo*.⁹⁶

La primera intervención del grupo más armada en apoyo al levantamiento de Lavalle en 1839 se verá opacada ante la figura fuerte de Juan Manuel de Rosas, quien será progresivamente el personaje antagónico contra el cual se buscará definir un plan de organización. Entre 1841 y 1842, los proscriptos harán circular en Montevideo el periódico *Muera Rosas* cuyo primer número del 23 de diciembre se abre con un poema titulado “Grito del pueblo,” donde la palabra llama a la acción:

Buenos Ayres! tierra creada
 Para ser patria de libres,
 Hoi por Rosas condenada
 A ser cueva de sus tigres!
 Si en verdad librar te quieres
 De esas fieras horrorosas,
 Hombres, niños y mugeres
 Griten todos: Muera Rosas! (1)

Junto con *El Grito Argentino* de 1839, esta publicación canalizó la virulencia con la que los exiliados en Montevideo iniciaban un combate abierto contra el dictador argentino.⁹⁷ El llamado a ‘matar’ al tirano, presentado bajo rasgos animales –fiera, tigre– constituye un punto de partida para toda una simbología que permeará las obras

⁹⁶ Se trata de una inteligencia donde se logre describir lo nacional mirando también desde la Europa civilizada: “Desarrollo propio, carácter nacional, tendencias nacionales, pero siempre bajo la doble armonía de nuestro ser con el espíritu civilizante de los tiempos; ved ahí la obra que la juventud debe desempeñar, si quiere dejar á sus hijos la mejor base de todo porvenir, de toda felicidad” (“Literatura” 52).

⁹⁷ Se trató de dos publicaciones anónimas que nuclearon a los grandes disidentes: Miguel Cané, Alberdi, Echeverría, Valentín Alsina, Juan María Gutiérrez, José Mármol y Juan Thompson entre otros (véanse las referencias que señala Claudia Román en “Caricatura y política en *El Grito Argentino* (1839) y *¡Muera Rosas!* (1841-1842)”).

posteriores y que construirá un imaginario del rosismo en tanto barbarie o salvajismo primitivo, opuesto a cualquier intento de racionalidad o crecimiento real de una Buenos Aires cuyo destino, su *ser patria de libres*, está obturado. Por ello, hacia 1846 y con la sólida estructura política que sostenía a Rosas en Buenos Aires y a sus opositores en el exilio, Esteban Echeverría intuye que “la coherencia que falta al antirrosismo ha de alcanzarse en el ámbito de las ideas” (Halperín Donghi, *Una nación* 15).

En su “Ojeada retrospectiva” de 1845, Echeverría revisa un plan de acción que seguirá estando vigente: “difundir, por medio de una propaganda lenta pero incesante, las creencias fraternizadas, reanimar en los corazones el sentimiento de la Patria amortiguado por el desenfreno de la guerra civil y por los atentados de la tiranía” (59). En consecuencia, la palabra escrita de ese *brazo varonil* generacional va a ir conformando una red de significados como frente de batalla directo ante un Rosas que, afianzado en su poder y habiendo logrado una estabilidad política y mejora económica, no da muestras de querer cambiar el *status quo*.

Durante los años rosistas de las décadas del 30 al 60, las voces opositoras se harán presentes en artículos periodísticos, ensayos y en un conjunto de obras literarias que, posteriormente, serán consideradas fundantes dentro del canon argentino, cumpliendo con la misión que se postulara en *El iniciador*: “El patrimonio de la patria es ilusorio; a sus hijos les toca realizarlo. Tal es nuestra misión” (“Literatura” 52). Que el autor reconozca lo *ilusorio* del conjunto de bienes propios que constituyen la patria es una nota

que merece especial atención.⁹⁸ François-Xavier Guerra, analizando las identidades culturales territoriales en Latinoamérica, señala que “en vísperas de la gran crisis de la Monarquía, esta elaboración de la identidad cultural no había progresado de la misma manera en todos los sitios: muy avanzada en la Nueva España y en el Perú propiamente dicho, o incluso en Chile, estaba sólo en sus comienzos en Nueva Granada, en Venezuela o en el Río de la Plata” (“Las Mutaciones” 201). Si para 1808 aún el territorio sureño está en una etapa inicial de reconocerse como una unidad cultural propia, la generación del 37 asumirá la responsabilidad de dotar al Río de la Plata de esa conciencia cultural identitaria, por lo que no es casual que figure en su programa de acción.

Asumiéndose como continuadores del gesto realizado por los independentistas en Mayo, los letrados rioplatenses aportarán los bienes culturales necesarios para que la *patria* tenga una hacienda propia, tanto en bienes físicos como espirituales (tierra/libro). Así, el *patrimonio de la patria* será delimitado y narrado para constituir un mapa y una biblioteca de la nación. Las obras plasmarán una mirada cultural sobre la realidad del territorio (configurando en un mismo gesto la hacienda material/espiritual), tanto para prescribir las líneas de un progreso que se oriente a una *patria moderna*, como para proscribir todo aquello que suponga una regresión o una irracionalidad contraria a lo pretendido.⁹⁹

⁹⁸ Fabio Wasserman se detiene sobre esta mención para señalar que el gesto revolucionario de la generación ya no competía a la acción armada sino a la ideológica, de modo que “este contrapunto entre la libertad material conseguida por los revolucionarios y la libertad inteligente que vendría a completarla y darle su verdadero sentido, se convirtió así en una de las claves explicativas de la Revolución, de su conflictivo presente y del rol que se asignaban en él para alcanzar un nuevo horizonte” (*Entre Clio y la Polis* 204).

⁹⁹ La idea de la nación como una ‘comunidad imaginada’ que propone Benedict Anderson a partir de la prensa criolla es útil como metáfora para describir el vínculo de pertenencia de estos letrados y su apuesta por construir un imaginario ‘común’ escrito que sostenga a su proyecto liberal (el cual si bien es antagónico con los que ostentan el poder, también resulta conflictivo ante el fracaso de estos letrados en sus negociaciones, primero con Rosas y luego con Justo José de Urquiza). Sin embargo, la aplicación que Anderson realiza de esta imagen previa a 1810, es decir al surgimiento de las naciones antes de los

En este marco, surge primero el poema *La Cautiva* de Echeverría (1837) con su descripción del desierto aun no civilizado que se profundizará en la propuesta de *Facundo, Civilización y Barbarie* de Domingo Faustino Sarmiento (1845). En un ámbito más urbano o de campaña, la imagen bárbara de Rosas y la visión negativa sobre su gobernación serán los temas de los poemas gauchescos de Hilario Ascasubi (*Paulino Lucero* [1846] y *Santos Vega o los mellizos de la Flor* [1851]), del relato póstumo *El matadero* de Echeverría (1839), del drama *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos, o sea fastos dramáticos de una guerra memorable* (1842) de Juan Bautista Alberdi y de la novela folletinesca *Amalia* de José Mármol (1844/1851-55). En este cuadro bibliotecario, también adquiere un lugar polémico la entrega folletinesca de Juana Manso publicada en Brasil bajo el título *Los misterios del Plata* (1846-50).¹⁰⁰

Una simple revisión de los títulos citados muestra de qué manera diferentes sujetos ficcionales (la cautiva, Facundo Quiroga, Paulino Lucero, Amapolas, Amalia, el Plata) son marcas de un espacio territorial ‘real’ en disputa. El desierto bárbaro donde el salvaje impone su presencia es paralelo a la urbe sitiada por los enemigos o sometida por el brazo del dictador. Para estos letrados combativos, el programa consistirá en reconstruir el espacio bajo las nuevas coordenadas del progreso y la civilización. La

procesos revolucionarios, resulta poco precisa y debe leerse a la luz de los procesos que explica François-Xavier Guerra (véase “Forms of Communication, Political Spaces, and Cultural Identities in the Creation of Spanish American Nations”). Las notas de Chiaramonte sobre este concepto de Anderson son también iluminadoras (véase “Acerca de *Comunidades Imaginadas*, de Benedict Anderson” en *Nación y Estado en Iberoamérica. El lenguaje político en tiempos de las independencias*).

¹⁰⁰ Me refiero a un lugar polémico porque, como señala Liliana Zuccotti, “Juana Manso grita, muy lejos del susurro, y del suspiro que, se supone, caracteriza a las mujeres. Podríamos sintetizar, si su palabra ‘transgrede’, lo hace porque utiliza un género (la conferencia), asume una retórica (la de la ‘verdad’) y elige un tono de voz (el grito), que parecen ajenos a las damas del siglo XIX” (“Gorriti, Manso” 107). Esta transgresión en la novela da un agenciamiento heroico a la mujer con “el despliegue de estrategias y astucias femeninas desarrollado por parte de Adelaida la esposa-madre *ejemplar*, para sabotear el régimen tiránico y planear la huida de Valentín Avellaneda, su esposo-ejemplar” (Area 220). Esto, que también podría verse en el par Daniel Bello/Amalia de Mármol, sin embargo según Lelia Area queda subvertido ya que “no sólo la familia federal, emblemática en la casa del pater-Rosas, está quebrada sino que la armonía familiar está ausente aún en los hogares más prestigiosos de la oposición” (223).

figura de Rosas, a la que Alberdi e incluso Sarmiento reconocen un logro en la pacificación del territorio, emerge, más que como un monstruo demoníaco, “como una supervivencia y un estorbo... guiado por su personalísimo capricho” (Halperín Donghi, *Una nación* 22-23).

Resulta imperioso entonces mostrar la necesidad de eliminar al estorbo, la barbarie urbana de Rosas o la rural del indio/gaicho malo, idea común a la que los diferentes autores contribuirán a través de su descripción de los espacios en crisis. La frontera interna, el desierto y la ciudad rosista son artefactos discursivos que sirven a un discurso nacionalista voluntarista que, como explica Jens Andermann, “avanza sobre un desierto despojado de huellas culturales, construcción simbólica compleja y calculada donde se silencia y se excluye a otro” (18). Sin embargo, creo importante insistir en que esta voluntad por construir una nación letrada coexiste con la dificultad de una realidad sociopolítica fragmentada, la cual no puede dejar de filtrarse en esos espacios textuales, como ya se vio antes en los textos bolivarianos.¹⁰¹

En consecuencia, si bien este corpus discursivo de la nación puede leerse como esa unidad ideológica que Echeverría ve incompleta antes, no por ello deja de estar atravesada por esas luces y sombras de las que se ha venido hablando desde un inicio. Más allá del pregón sarmientino por civilizar al bárbaro, varios pasajes del *Facundo* no escapan a una fascinación que dicha barbarie despierta en el narrador. Pese a ello, como señala Halperín Donghi, “para Sarmiento, la comprensión prodigada ante la barbarie no excluía la lealtad más apasionada por su propio mundo, su mundo destrozado por el

¹⁰¹ Es interesante la lectura de Fabio Wasserman sobre este proceso: “si bien no deja de ser cierto que era el sector que más claramente se veía representado en el período por la identidad nacional argentina, ésta se veía sometida a una serie de tensiones que se reflejaban en las ambigüedades y contradicciones que atraviesan su discurso” (*Formas de identidad* 10).

triumfo bárbaro. La lealtad que siempre mantuvo [es] a la causa de la civilización” (“Facundo”). Por eso, el *otro* sigue siendo una diferencia susceptible de ser incorporada al programa nacional en la medida en que se adapte al modelo cultural impuesto.¹⁰²

Pese a ello, dicha fascinación es, para mi, un punto clave para apuntar la ambivalencia que por momentos emerge en el discurso de estos letrados, puesto que, como afirma Homi Bhabha, en este proceso “los significados pueden ser parciales porque están *in media res*... y la imagen de la autoridad cultural puede ser ambivalente porque está atrapada, inciertamente, en el acto de ‘componer’ una imagen poderosa” (“Narrando” 214). En este sentido, Juana Manuela Gorriti se ubica en esta ambivalencia que constituye una base en su *poética de las nieblas*, y que le permite narrar historias donde lo desplazado o la minoría no ocupan exclusivamente un espacio marginal, sino que intervienen de un modo más sustancial frente a “aquellas justificaciones de la modernidad –progreso, homogeneidad, organicismo cultural, la nación profunda, el largo pasado– que racionalizan las tendencias autoritarias, ‘normalizadoras’ dentro de las culturas en el nombre del interés nacional o de prerrogativas étnicas” (Bhabha, “Narrando” 215).

De hecho, como afirma Cristina Iglesia, “la mayor audacia de Gorriti consiste en postularse como *escritora patriota* y narrar desde allí la leyenda nacional. Escribe sobre ‘cuestiones de hombre’ y, al hacerlo, entabla con los escritores una disputa. Toda su obra puede leerse como la voluntad de sostener este desafío” (Prólogo 8). Se trata entonces de un desafío que encuentra una forma narrativa ya en sus primeros relatos donde experiencias sublimes hacen a los protagonistas transgredir los límites para, con *nieblas*,

¹⁰² Gesto que con matices y desde una posición ideológica contraria, también se verifica en el intento de Lucio V. Mansilla por incorporar al indígena dentro de la maquinaria oligárquica de la república liberal.

desmontar esa causa de la civilización sarmientina. Esta literatura de Gorriti habilita el fluir de tensiones que expresan la oscuridad o el abismo de las prerrogativas de sus contemporáneos.

Por todo esto, Gorriti no pretende asimilar lo diferente en su discurso (distanciándose del *Facundo*) ni verlo como un exotismo. En realidad, sus primeros relatos apuntan una ambivalencia alegórica detrás de la cual se llega a desmontar una visión única sobre lo bárbaro en dos direcciones: 1) presentando al *otro* como un sujeto culturalmente válido, puesto que le da un agenciamiento protagónico en el discurso nacional (ejerciendo una función pedagógica-literaria); y 2) mostrando el salvajismo de un proyecto progresista que sólo arrasa con las tradiciones ya instaladas en el territorio (ejerciendo una acción política).

Para Gorriti, quien en 1865 ya ha vivido en Salta, La Paz y Lima, quien sufrió un exilio familiar por razones políticas, quien se casó con un caudillo mestizo populista y vivió en pleno altiplano junto a los indígenas bolivianos, quien sufrió una ruptura matrimonial y se marchó sola a Lima, quien abrió escuelas para niñas en Bolivia y Lima entre 1850 y 1864, quien se situó en las barricadas ante la muerte a traición de Belzú, para esta mujer que atraviesa fronteras físicas, políticas y culturales, a la hora de escribir sobre su tierra, la escritura auspicia una otredad que, en términos de Bhabha, “no está nunca afuera o más allá de nosotros; emerge necesariamente en el discurso cultural, cuando *pensamos* que hablamos más íntimamente y autóctonamente ‘entre nosotros’” (“Narrando” 216). Por esta razón, la obra de Gorriti, tan surcada por lo autobiográfico,

constantemente postula una ambivalencia en los discursos nacionales que es paralela a la ambivalencia estructural entre lo público y privado de su propia narración.¹⁰³

Considero, entonces, que *Sueños y realidades* es un libro que busca incidir en los debates políticos de su época. Formulado desde una voz intelectual femenina, postula a la vez la necesidad de considerar a los desplazados como sujetos reales en la construcción de la nación.¹⁰⁴ Así, los textos compilados bajo este volumen ofrecen una nueva perspectiva para mirar la frontera interna, la campaña y la ciudad que preocupó a sus contemporáneos. Gorriti, atravesada por su propia experiencia de exilio e infortunios, propone un modo de lectura diferente de la otredad bárbara y tiránica que comparte con sus correligionarios. Situándose lejos de la patria y llevando consigo un tesoro de relatos escuchados en su infancia, Gorriti se dedica a narrar experiencias que traspasan el horizonte de lo real y se adentran en un territorio fantástico, de irrealidad y ensueño, surcado por las *nieblas*.

Pero el título que compila los relatos está precisando la coexistencia de los sueños y lo real.¹⁰⁵ Por ello, los textos se pliegan sobre ese territorio ‘ordenado’ de la realidad

¹⁰³ Mary Berg hace un seguimiento de lo autobiográfico en sus narrativas, particularmente en *Peregrinaciones de una alma triste* (véase “Viajeras y exiliadas en la narrativa de Juana Manuela Gorriti”).

¹⁰⁴ En esto disiento con la lectura que María Gabriela Mizraje formula de Gorriti al decir: “Juana Manuela Gorriti, que fue al exilio de manos de su padre, no es para nada un exponente de los proscritos durante el rosismo; por más que este elemento aparezca en su literatura y a pesar de que se evidencie el peso que tiene para ella, lo resuelve de una manera bastante atípica” (“Juana Manuela” 47). Lucía Guerra Cunningham sostiene que ese exilio ideológico está marcado por el género, lo cual hace que Gorriti al ser mujer no pueda participar activamente de los debates de su época (véase “Visión marginal de la historia en la narrativa de Juana Manuela Gorriti”). En realidad, mi lectura sigue más bien lo propuesto por Cristina Iglesia en el prólogo a *El ajuar de la patria*: “Lo único que no elige es el destierro de su familia que la obliga desde niña a abandonar su patria. A partir de entonces, todas sus decisiones le pertenecen... Gorriti hace literatura en contra de sus propias convicciones políticas, colocándolas, también, en situación de riesgo” (7, 9). Precisamente lo que yo encuentro atípico, a diferencia de Mizraje, es su escritura *con nieblas* para debatir las cuestiones de su época y así protegerse de los riesgos que tal acción le podían hacer correr.

¹⁰⁵ Es interesante la lectura que Carlos Alonso formula sobre el uso del nexos copulativo en el par ‘civilización y barbarie’ puesto que la clave radica en qué se postula como diferencia entre un término y otro. Se trata de problematizar en realidad la dicotomía y aun los términos mismos que la constituyen. De esta manera, “el enfrentamiento entre civilización y barbarie en el *Facundo* se transforma así en una fábula

que configuran las obras de sus contemporáneos y dan lugar a un diálogo alegórico entre los héroes militares y el fantasma en “La novia del muerto,” entre el héroe republicano y la mujer guiada por una pasión trágica en “El guante negro,” entre el civilizado bárbaro y la espectral descendiente de Atahualpa en “La quena.” La conjunción copulativa que une los dos términos del título postula la necesidad de entender las polaridades ideológicas como fuerzas en tensión, más que como antagonismos. De esta manera, no es necesario suprimir ningún término puesto que coexisten en la configuración histórica de lo representado. Y, aun cuando su narrativa coincida con esta generación tan polarizada frente a Rosas, Gorriti se deja atraer por el arquetipo maléfico en “Lucero del manantial,” no en la seducción que Sarmiento siente por la barbarie ante la cual es siempre espectador, sino en un cruce más contundente de fronteras donde el cuerpo femenino recupera su erotismo y es guiado únicamente por el deseo.

En consecuencia, el juego de *nieblas* que alegóricamente oculta sentidos y trastoca otros funciona de una manera muy singular. Gorriti se pliega sobre otras narrativas revelando luces y sombras y, al hacerlo, también las subvierte, haciendo fluir los términos confrontados de modo tal que, si bien subsiste la tensión (porque hay conflicto), al mismo tiempo queda anulada la dicotomía (se resuelve la confrontación). Es decir, la reiteración invertida, como la imagen de un espejo, permite una duplicación que revela el lado positivo de esa otredad categorizada negativamente como salvaje, primitiva, monstruosa o degenerada. En realidad, se da un proceso quiásmico, donde Gorriti habla desde una perspectiva dual, reconociendo el discurso de sus pares pero re- escribiéndolo en una narrativa que lo invierte, gesto que Ricardo Palma también repetirá

de los orígenes del texto, en una narración que nos remite directamente a la supresión de esa marginalidad diferencial que es fundamental en el discurso occidental” (“Civilización” 258, 262).

en la construcción literaria de sus milagros. Al hacerlo, tanto la salteña como el escritor peruano que se trabajará en el próximo capítulo, logran desplazar el tópico de la mirada hegemónica y reivindicar la alteridad de aquello que ha sido marginalizado.¹⁰⁶

Gorriti, que como varios críticos afirman postula un viaje romántico por suelo americano frente al tradicional europeo de sus pares, se posiciona en un *umbral* híbrido donde se cruza el paradigma ilustrado eurocéntrico y la reivindicación del *locus* discursivo periférico. Y digo *umbral*, porque ella también en cierta medida es espectadora, también funciona como agente de educación del ciudadano (de allí su amistad con Sarmiento) y nunca deja de ser una voz letrada perteneciente a esa hegemonía liberal que organizará el estado nacional a partir de los años 60. Precisamente Hernán Vidal, tras revisar la posición del letrado, afirma que “los intelectuales liberales siempre han tenido que adoptar la mirada imperialista y contemplar al resto de la cultura nacional como si fuera aquel Otro radicalmente diferente” (52). Este juicio expulsa la ambivalencia inherente a la autoridad cultural que construye su discurso *in media res*, como planteó ya Bhabha y se vió en el Chimborazo de Bolívar. Al mismo tiempo, Vidal absolutiza desafortunadamente la noción del letrado institucional que se discutió ya en el primer capítulo.

Para leer a Gorriti sin marginalizarla dentro de su generación o encapsularla en un proto-feminismo conflictivo, el camino que me propongo es seguir una poética que no pretende fundar un nuevo orden, sino narrar experiencias que, al escribirse, están tejiendo

¹⁰⁶ Como señala Mabel Moraña, este gesto de inversión no es nuevo y ya González Echeverría lo formula como característico de los letrados criollos coloniales, que se apropian de los modelos culturales del dominador con el fin de validar su competencia intelectual pero, precisamente para construir una narrativa contra-hegemónica que contrarreste “la identidad deformada que les fuera adjudicada, y que simbolizan la verruga de Espinosa Medrano, apodado El Lunarejo, o la joroba de Juan Ruiz de Alarcón, materializaciones visibles de la ‘anomalía’ criolla y de su híbrida condición socio-cultural” (“Barroco” 30).

las ambivalencias de esa nación en ciernes. En este gesto (menos combativo que la polémica directa sostenida por Juana Manso con dicha generación), Gorriti está mostrando, sin embargo, una complejidad que merece ser advertida, no por tratarse de un acto reparatorio, sino, en realidad por lo ineficaz que resulta para el pensamiento crítico dejar de cuestionarse siempre sus propias categorías.

Leer en Gorriti una escritura *nublada* supone entonces validar no a un ‘otro’ exótico, sino a un ‘nosotros’ ambivalente, el cual asume rostros conflictivos en el mismo proceso en el que se construye como autoridad. Me interesa entonces recorrer junto a Gorriti las *nieblas* que circulan en las dos barbaries de su época: la que se nuclea en torno a las guerras antirrosistas y la que habla de lo indígena a lo largo de los relatos de *Sueños y realidades*.¹⁰⁷ Dando un agenciamiento protagónico a personajes femeninos criollos e indios, Gorriti va a re-escribir los textos canónicos de su generación y sus fantasmas harán visibles las fisuras de un discurso identitario que mira más hacia el afuera que a la realidad interior de su territorio.

B. *Sueños y realidades*: una mirada sobre la patria

Gran parte de los relatos de esta colección se concentran en personajes femeninos y esto amerita recordar a dos íconos que surgen como referencia obligada al revisar el canon literario de la generación del 37. Uno de ellos es María, la cautiva arrastrada al espacio exterior de los malones a la que Echeverría, conservando un decoro romántico, hace morir junto a la cruz y a su Brian, sin que su cuerpo sea violentado por la turba

¹⁰⁷ A continuación, se citarán los relatos con la referencia parentética *SR*. Se sigue la edición original de *Sueños y realidades. Obras completas de la Señora Juana Manuela Gorriti* publicadas bajo la dirección de Vicente G. Quesada en dos tomos por Imprenta Casavalle en 1865. Para evitar referencias innecesarias, se indicará junto a cada cita el volumen y la página pertinente. No se ha modificado la ortografía original.

salvaje pampeana que lo robó. La otra es Amalia, la joven aristocrática que conserva immaculado su espacio doméstico hasta que la turba salvaje urbana lo violenta matando a su reciente esposo y haciéndola enviudar por segunda vez, en realidad cuando había encontrado el verdadero amor.

Para Mary Louis Pratt, con Amalia (y lo hago extensivo a María), el rol que se espera de la mujer queda trunco, puesto que “no new national family has been founded to replace the already defunct colonial patriarchy” (“Women” 54). En realidad, tanto para Mármol como para Echeverría, sus heroínas no pueden dar fruto o procrear en el clima de violencia que las rodea. Ambas son estériles para la misión que necesita la patria de fomentar la familia republicana. Ambas parecen sucumbir en su rol ante una barbarie que inhibe el desarrollo de una república sana.

Gorriti también elige heroínas femeninas trágicas pero sitúa las causas de su esterilidad, no tanto en su incapacidad para concretar la utopía republicana deseada en María o Amalia, sino más bien en la dificultad que ellas enfrentan al reflejar y resistir el rol doméstico que se les impone aun en esas nuevas repúblicas, puesto que desafían esos vínculos desde una sociabilidad progresista, es decir, autodeterminada. Sus protagonistas, en general, cruzan fronteras políticas y apuntan a encontrarse, desde el amor, con la facción enemiga. Este gesto, en realidad, supone tender un puente reivindicativo hacia lo diferente u opuesto, algo que también incide en la forma que Gorriti presenta su mirada sobre el espacio y sobre el pasado.

A diferencia de sus contemporáneos, para quienes la independencia equivale a un nuevo comienzo y a “una nueva narrativa iniciada en una tabula rasa histórica” (Pratt, “Las mujeres” 58), Gorriti propone visitar el pasado para recuperar su frágil

continuidad. En el segmento “Una ojeada a la patria” escrito en 1850 (que luego será la primera parte del extenso relato “Gubi Amaya. Historia de un salteador”), Gorriti realiza una acción similar a la de Echeverría en su “Ojeada retrospectiva” de pocos años antes: una revisión de lo ocurrido para posicionar el rol del sujeto en el presente. Echeverría sitúa los intereses de su grupo frente a las facciones políticas de la época guardándose bien de distinguirse de ambas en tanto “generación nueva, empero, que unitarizaban los federales y federalizaban los unitarios” (57), al mismo tiempo que construye una memoria de los encuentros llevados a cabo desde el 23 de junio de 1837 y asienta los valores que sostenían (y sostienen) a esa *patria* por la que se pretende luchar sobre los principios del *Dogma socialista*.

En este texto que antecede al dogma, el vocablo *patria* emerge desde el inicio como la causa primera y fin último que sostiene a la comunidad convocada: “A fines de mayo de 1837 se propuso el que suscribe promover el establecimiento de una *Asociación de jóvenes* que quisieran consagrarse a trabajar por la Patria” (57). Sin embargo, *patria* no deja de resemantizarse bajo otras coordenadas,¹⁰⁸ si bien en todas ellas prima lo abstracto como sustrato para definir de qué se trata la patria y todo su contenido apunta a algo futuro de lo que se carece en el presente. Tras recorrer los debates que siguieron a la formulación del Dogma, la situación de exilio de los miembros de la generación y el aporte que estos patriotas han hecho desde la letra escrita, Echeverría se concentra en el apartado décimo a responder: ¿Qué cosa será, pues, la Patria? La respuesta sigue al

¹⁰⁸ A modo de ejemplo, el listado es elocuente desde las primeras páginas, ya que se habla de *patria* como una entidad superior (“heredera legítima de la religión de la Patria,” “para creer en la Patria”), como una entidad espacial (“sofistas brillantes habían aparecido en el horizonte de la Patria”), como un sujeto colectivo (“la juventud, aislada,... se consumía en impotentes votos y nada podía para sí ni para la Patria”), como un sistema político legítimo (“el país no estaba maduro para una revolución material, y que ésta, lejos de darnos Patria, nos traería a una restauración”), como un ente abstracto afectivo (“hemos sentido tan puras y entrañables emociones de Patria,” “el sentimiento de la Patria amortiguado por el desenfreno de la guerra civil”), y como un ente vital (“la regeneración de nuestra Patria”) [Echeverría 57-59].

postulado principal del texto: “la palabra Patria representa para vosotros un ideal social, o más bien, es el símbolo de un Dogma común a todos los patriotas argentinos” (92).

Para Echeverría, *patria* es la representación simbólica de un sistema político y social a partir de los presupuestos ideológicos del *Dogma*. *Patria* es la bandera que esgrime esta generación contra los excesos y persecución del régimen rosista, de igual modo que otrora fue usada por los representantes de Mayo para confrontar al sistema colonial. Como señala Fabio Wasserman tras analizar el uso de ciertos términos por los miembros de la generación, la situación presente ingrata apuntaba a un objetivo que “era la transformación de esa realidad heredada... Este significado [*patria*] es utilizado para contraponerse tanto al régimen colonial como al despotismo y la anarquía” (*Formas* 45, 58).

Echeverría apela a regenerar esta *patria*, para lo cual es necesario abogar por un cambio concreto en el espacio del *desierto*, ese territorio por donde circula María y, por extensión urbana, Amalia. El *desierto* representa, no tanto la ausencia real de habitantes sino “la falta de *sociabilidad o civilización* de los mismos” (Wasserman, *Formas* 48), algo claramente demostrable desde los excesos y el terror de la mazorca rosista. Precisamente Gorriti apunta una mirada diferente a la forma de construir esos lazos sociales modernos que posibilitan un orden político y social capaz de superar el legado colonial o aquello que en el presente aun incomoda.

Cuando el personaje narrador de Gorriti formula su “Ojeada a la Patria,” el vocablo se menciona en el título inicial y en la última frase con la que cierra el texto. Todo lo narrado en las seis páginas que ocupan el relato refleja esa *patria* que mira Gorriti y que, pese a ser una ficción, también tiene elementos autobiográficos. Hacia

1840, cuando aun vivía en Bolivia, Gorriti hace un viaje de incógnito a Salta para recorrer la casa de sus padres y, para evitar ser reconocida dado que aún no había caído el régimen rosista, ella se disfraza de hombre. Lo mismo le ocurre a la protagonista de este texto breve que pisa nuevamente su tierra. El personaje narrador vestido de hombre, que en realidad se ocupa de decirnos que está disfrazado para que no la reconozcan, llega a su tierra natal y recorre las ruinas de su casa, lo cual la lleva a rememorar gran parte de su niñez.

Estando de pie bajo la tormenta, un hombre interrumpe sus cavilaciones y le ofrece abrigo en su casa, otrora perteneciente a su familia. Allí se guarece de la tormenta con la que se abre el relato y, guardando su verdadera identidad, acepta las atenciones de las señoras. Termina el texto con un párrafo de alabanza a la figura de esa mujer patriota que ayuda al desvalido: “Dios os bendiga, y os lo tenga en cuenta para la redención de nuestra patria desventurada” (SR I. 115). La salvación está en el gesto de estas mujeres porque son ellas quienes, con su acción, construyen una patria solidaria y compasiva hacia todo sujeto marginal: “Ah! Solo el proscrito, el enfermo, el huérfano y el peregrino, pueden apreciar lo que hay de noble, generoso y tierno en el alma de mi bellas compatriotas” (SR I. 114). La *patria desventurada* puede salvarse gracias a estas mujeres, idea singular con la que Gorriti posiciona lo femenino como centro de su revisión frente a la ausencia de cualquier personaje femenino en las líneas del texto de Echeverría.

Asimismo, es singular que el texto de Echeverría se inicie con un breve apartado también de alabanza a los héroes de la *patria*, que son considerados “mártires sublimes” (55). El autor detalla las glorias de diversos personajes –Avellaneda, Álvarez, Maza, entre otros– que lucharon y murieron por enfrentar la tiranía. Si se ven ambos

panegíricos, tenemos un listado de combates militares por un lado y una enumeración de virtudes femeninas resaltadas por Gorriti, por el otro. Frente a una historia recorrida desde la dicotomía de un nosotros (nueva generación) frente a un ellos (tiranos bárbaros), Echeverría sitúa la dimensión espiritual de la lucha que se está llevando a cabo y cierra su loa convocando a los ahora númenes espirituales: “desde la esfera de beatitud divina donde habitáis como hermanos unidos en espíritu y amor eternal, echad sobre ellos una mirada simpática, y rogad al Padre Eterno derrame en sus corazones la fraternidad y la concordia para la salvación de la Patria” (56). El autor apela a la intercesión de estas figuras santificadas para resolver el complejo presente donde el brazo divino parecería ser el auxilio necesario en pos de un cambio.

En el caso de Gorriti, el texto se dirige a los “ángeles guardianes de ese Eden sembrado de tumbas” para resaltar que “nada hay comparable á vuestra evangélica caridad, á vuestra sublime abnegación.” Las mujeres adquieren un protagonismo singular puesto que son quienes ponen un orden sobre ese espacio sumido en el caos tras la batalla, al consolar “á los que sufren”, al atender “al prisionero”, al salvar a los moribundos y enterrar a los muertos (*SR* I.115). Mientras los mártires echeverrianos son todos hoy cadáveres que hablan desde sus luchas militares, estas mujeres son seres vivos que siguen caminando por los campos llenos de tumbas. Sin desmedro del rol militar masculino, Gorriti posiciona a la mujer en un rol activo dentro del campo de batalla.

Haciendo hincapié en su caridad y abnegación, Gorriti otorga al sujeto femenino un agenciamiento que le permite, no sólo sobrevivir en el ambiente adverso, sino construir un espacio solidario que no clausura los encuentros aun entre los opuestos, como ocurre en el amor entre la unitaria Isabel y el federal Wenceslao de “El guante

negro.” Mientras los “mártires sublimes” actúan desde una eternidad abstracta, los “ángeles guardianes” tienen ingerencia en el espacio real y concreto. Este juego quiásmico de inversión se presenta muy claramente en el relato “Una noche de agonía,” cuando Pascualita, esposa federal de un soldado que acaba de destruir al ejército unitario en Sancala, arriesga su vida para salvar a José, un militar unitario que busca protección en su rancho. Él mismo narra este encuentro:

esta sola, y naturalmente, al ver la andrajosa estampa del extraño caminante que llegaba á su casa, hubo de sobrecogerse. Mas luego que al acercarme pudo ver mis manos agarrotadas, y en mi semblante la imájen del sufrimiento, corrió á mí con solícito ademán; dió una vuelta en torno mio, y deteniéndose delante de mí con las manos juntas y los ojos llenos de lágrimas: –Pobre señor– exclamó –quién ha puesto a V. en tan lastimoso estado?... Mientras ella me hacia beber, contemplaba yo su rostro cubierto de lágrimas, arrancadas por la compasión. (SR I. 320)

La respuesta de la mujer está por encima de la confrontación facciosa. Si bien el conflicto está presente y ella corre un riesgo cuando la partida federal inspecciona el rancho, Pascualita ayuda a escapar a José. Su acción acaba siendo más efectiva que la de los soldados. Gorriti parece plegarse sobre la martirología de su generación para posicionar un rol femenino activo que acaba siendo más efectivo en el campo de batalla real.¹⁰⁹ Por eso, si la *patria* de Echeverría habría de regenerarse creyendo en la igualdad,

¹⁰⁹ De hecho, Mary Louis Pratt explica muy bien esta situación al leer que “la supervivencia y la continuidad social siempre han formado parte del trabajo y el deber cívico de la mujer. En tiempos de guerra y crisis, son los complementos esenciales del trabajo del soldado-ciudadano. Esta complementariedad entre el papel militar masculino y el papel femenino de supervivencia no ha sido reconocida, como era de esperarse, ni por las ideologías del nacionalismo ni por las teorías de la nación-estado” (“Las mujeres” 57).

fraternidad y libertad de sus bases políticas, la *patria* de Gorriti se ha de salvar desde la nobleza, generosidad y ternura de sus mujeres: los primeros son valores claves pero aun abstractos; los segundos son valores reales y concretos que efectivamente construyen en el presente esa sociedad republicana deseada.

Por otro lado, resulta interesante en esta ficción biográfica que ni el hombre ni las mujeres interrogan a la protagonista sobre su origen o la causa de su presencia allí. Sólo le ofrecen ayuda y cobijo, de modo que confiesa: “ocupáronse en aliviar mi cansancio con tan tierna solicitud, con tan franca cordialidad, que por un momento dudé si el pasado era un sueño, y si esa familia era la mía” (SR I. 114). En esta duda se superponen dos mundos: el presente donde ella es una extranjera y el pasado donde es la dueña del lugar. Y, al mismo tiempo, hay una continuidad entre ambos: la apertura, hospitalidad y camaradería de antaño sigue latiendo en esa casa. Es decir, Gorriti percibe ante sí un presente ligado a una experiencia positiva del ayer. Reconocer esto es aceptar el valor de estructuras sociales pre-existentes a cualquier proyecto actual y, al mismo tiempo, supone un implicarlas positivamente en lo que se pretende construir hoy.

Su mirada incluso es más arriesgada cuando, ante la invitación hospitalaria del nuevo dueño, reconoce que es un español y afirma: “aquella invitacion tan sencilla como benévola, propia del carácter franco y generoso de los hijos de España, produjo en mí una dolorosa impresion” (SR I. 114). El gesto del español, al que en otros relatos condena por su actitud colonialista, ahora es resaltado como un camino para la coexistencia de ese pasado del que todavía hay huellas necesarias de valorarse. De esta manera, Gorriti problematiza el rechazo tajante a lo ibérico propio de los discursos nacionales, ya que se concentra en esa ‘diferencia’ que el hoy puede hacer respecto del ayer, en la medida que

ese presente no sea un terreno arrasado, sino leído desde las tradiciones que lo configuran. Aquí, sin duda, el diálogo entre la escritora y su amigo peruano se hace evidente, como atestiguan las *Tradiciones* que se verán luego.

Todos estos aspectos históricos y sociales que devienen del relato se hacen posibles cuando Gorriti tensa los límites de la representación. ¿Cómo es posible que la protagonista troque su dolor inicial ante las ruinas por la celebración de la fraternidad con los nuevos habitantes de *su* tierra natal? Esto ocurre a partir de la experiencia sublime con la que se abre el relato, cuando la naturaleza la coloca en un umbral entre el pasado conocido y el doloroso presente. Eligiendo cruzar el límite de la simple percepción del paisaje, la protagonista se sumerge en un abismo donde la tempestad la acompaña para echar luz sobre qué hay en cada ruina que la rodea.

De esta manera, su mirada sobre la historia personal no se limita a un recuento de experiencias, sino a una vivencia nueva de ellas: ver otra vez su casa, su gente, sus árboles, sabiendo que son, y al mismo tiempo no son más, lo que estaba ayer. El presente se resignifica desde el pasado y los nuevos actores —el hombre, las mujeres solidarias— son marcas positivas de un cambio doloroso, pero fértil para el país. Me detendré en esta experiencia estética inicial porque, a partir de ella, se posiciona un tono para mirar la *patria* y recorrer la historia. En esto, radica un contraste con el texto echeverriano, de carácter más descriptivo. El hecho que Gorriti abra su revisión histórica sintonizando su mirada desde una experiencia sublime no sólo marca el carácter ficcional del texto, sino también posiciona una mirada alternativa que la habilita a debatir desde las *nieblas* su construcción de la *patria* no cerrada al valor que el pasado tiene en el presente.

El relato se abre con un escenario que se presenta ante el personaje narrador según el tópico romántico de una naturaleza que acompaña y contrapuntea la tragedia que vive el personaje. La “tarde ardiente de octubre” con el cielo oscurecido por nubes, la presencia de rayos que electrifican las hojas de los árboles, el chillido monótono de la cigarra que agudiza la sofocación del calor: todo inicia una escena que anticipa “la tempestad con su lúgubre majestad” (SR I. 109). ¿Por qué la naturaleza adquiere una fuerza sublime –ese *macht* kantiano arrollador– para introducirnos en la *patria* de Gorriti? Porque entrar en esa *patria* supone un dejarse arrastrar por una realidad que no es abstracta ni gratificante: es recorrer dolorosamente un “suelo natal” en donde sólo se reconocen ruinas. Así, la experiencia del personaje se asemeja al abismo en el que entró Bolívar al llegar a la cima del Chimborazo. Caminando en este escenario y sumida en recuerdos y cavilaciones, el personaje narrador detalla:

Caminaba con la cabeza inclinada sobre el pecho, y absorta en los mas dolorosos pensamientos, cuando alzando los ojos, ví clarear los árboles y conocí que llegaba al límite del bosque, y á la pradera que en forma de anfiteatro rodea la colina en cuya pendiente se eleva nuestra antigua morada. Detúveme sobrecojida. Mi corazón dio saltos espantosos en mi pecho, y tuve miedo de mi soledad en ese momento supremo, como si fuesen á abrirse ante mí las puertas de la eternidad. Después, bajo la influencia de *una fascinación semejante á la que abre nuestros ojos cerrados al aspecto de un objeto doloroso, atravesé corriendo los últimos grupos de árboles...*

Mis ojos se fijaron con una mirada profunda de indecible gozo, de indecible dolor, en aquel encantado panorama, que presente incesantemente á mi memoria, se desarrollaba en ese momento ante mí.

(SR I. 110)

La escena describe una situación liminal. *Ver* y *conocer* son los dos ejes sobre los que se construye este cruce de fronteras. *Ver* supone un cambio: ya no puede encerrarse en *los más dolorosos pensamientos* porque, desde allí, no se *ve* el camino. *Conocer* implica un entendimiento de lo percibido cuyo sentido incorpora también a la memoria. El personaje puede *ver* porque *conoce*, es decir porque la imagen que tiene ante sí en el presente está atravesada por una experiencia que viene del pasado.

Asimismo, *ver* y *conocer* este territorio familiar que al mismo tiempo es ajeno la enfrentan, a la vez, a una conmoción interior. La fuerza sublime de la tormenta funciona como un mecanismo válido para singularizar esta vivencia puesto que la posiciona en el umbral mismo del abismo. Y el personaje cruza este umbral *bajo la influencia de una fascinación*, es decir en un movimiento donde los sentidos internos (del *conocer*) y los externos (del *ver*) quedan suspendidos.¹¹⁰ El *ver* y el *conocer* entonces se trasladan a un *más allá*, donde lo visto y lo conocido tienen una carga igual de dolor y gozo.

Estos dos sentimientos sintetizan una línea de tensiones que atraviesa este relato, se hace eco en el título de la colección y se filtra como bajo continuo en todas las otras narraciones. Se trata de la compleja pero irreducible presencia de opuestos, como dolor y gozo, presente y memoria, hombre y mujer (en el propio personaje travestido), vida y

¹¹⁰ Una fascinación en el más claro sentido del ‘delicioso horror burkeano’ porque la experiencia parece ofrecer a quien la vive una seguridad o una suspensión temporal de cualquier peligro real: “ni las anchas gotas de agua que azotaban mi frente, ni la voz poderosa del huracán, ni el terrible estampido del trueno, nada era bastante á arrancar mi alma á su dolorosa contemplación” (SR I. 112).

muerte en las ruinas, España y América en la casa natal. Estos opuestos son presencias reales que desafían ese paisaje nacional desértico y caótico de María o Amalia. Como señala Pratt, Gorriti desafía el paisaje vacío “primario de América invocado por muchos de los reinventores de América en el período de la independencia” (“Las mujeres” 57). Su paisaje está habitado por recuerdos que se superponen a la experiencia real, haciéndola reconocer *su* casa desde *su* condición de extranjería.

Tanto Gorriti como Echeverría echan una ‘ojeada’ en la que proponen una patria. Mientras que el segundo revisa los hechos formales en la constitución de la agrupación y también remite a lo histórico para posicionar la singularidad de su grupo, la lucha que lo identifica se concentra en una *patria* como proyecto político, como deseo aún no alcanzado. La *patria* de Echeverría es el ideal que atraviesa la propuesta del *Dogma*. Los mártires de esta patria asumen un rol espiritual (su acción histórica real ha devenido en fracaso). Gorriti se pliega sobre esta ojeada y, haciendo referencia a su grupo familiar, posiciona la importancia de la historia en la construcción del presente.¹¹¹ Esa historia, en la que la narradora confiesa: “me había transportado en espíritu á los pasados tiempos, cuyas escenas, como reflejadas por un espejo mágico, se presentaban una á una á mi mente contristada” (*SR* I. 112), también concentra escenas que son presencias reales desde los recuerdos.

El hecho que “cada árbol, cada hoja, cada recodo del camino despertaba en mi alma un mundo de dolorosos recuerdos” (*SR* I. 111) implica ver a la *patria* como una ruina, como una expresión alegórica del pasado cuya presencia es necesaria para

¹¹¹ Según Pratt, “la tierra de origen que ella retrata no es ni primaria ni está vacía, sino saturada de historia, una historia cuya continuidad ella está tratando de restaurar... Lo que se implica, sugiero, es un imaginado proyecto nacional bastante diferente, y un concepto distinto de la ciudadanía en el contexto de la construcción de lo nacional” (“Las mujeres” 57).

construir el hoy. A diferencia de la significación ideal o abstracta que sigue Echeverría, la Ojeada de Gorriti juega con materiales concretos –un árbol, una hoja, un camino. Ellos no son simples metáforas sino que encierran las historias de un pasado que no quedó en el olvido. Echeverría también quiere evitar ese olvido al enumerar las instancias y miembros de la *Asociación* si bien la *patria* fue y sigue siendo un ideal aún no alcanzado. Gorriti, más que evitar el olvido, quiere construir materialmente la *patria* desde esa memoria, con la que puede leer su presente y celebrar la presencia positiva del español en su vieja casa.

De esta manera, si civilizar implica instalar redes sociales modernas, el gesto de este personaje travestido capaz de *ver* la sencillez y benevolencia de un español en ‘su’ tierra natal supera en atrevimiento la pretensión de una generación que no quiere encasillarse en facciones políticas. Sin confrontar ni establecer un debate abierto con sus pares, Gorriti parece plegarse en 1850 sobre este texto echeverriano de 1846 para, jugando desde la tormenta y las nubes que rodean al episodio, contestar a esa *patria* por la que ella también siente dolor ante lo perdido, sin que por ello renuncie a reconocer el valor presente de una diversidad inevitable ante la cual los “ángeles guardianes” son más efectivos que los “mártires sublimes” colocados en los altares.

Gorriti crea lo que Pratt propone como ‘zona de contacto’ entre su memoria, su tierra y su rol actual en la construcción de la *patria*. Bajo la forma de una experiencia sublime ante las ruinas del espacio pasado, ella decide transgredir los límites que se imponen sobre el suelo argentino: da valor al pasado español, se vale del travestismo para moverse con libertad y posiciona a lo femenino como agente reparatorio en los campos de batalla. Con esto, apuesta a una praxis cultural donde los ideales del *Dogma* quedan

encarnados, no en las letras de su generación, sino en sujetos reales, esas *Hijas del Plata* a las que “el poderoso encuentra soberbias é indomables, porque, como el verjel cerrado del Sagrado Libro, ellas guardan los tesoros de su corazón para el desvalido” (SR I. 114).

C. Los monstruos detrás de las nieblas

En una carta a Ricardo Palma del 24 de marzo de 1885, Gorriti comenta su interés por trabar un vínculo con Eduarda Mansilla, sobrina de Juan Manuel de Rosas, quien no le corresponde en el gesto. Ya a más de 30 años de su caída y habiéndose logrado organizar un estado nacional consolidado, es interesante cómo la figura del dictador sigue conflictuando a los argentinos. De allí que afirme:

Tengo verdadero deseo de ser amiga de esta mujer, que es para mí el mejor de los escritores argentinos. Pero ella no quiere mi amistad. A unos les dice que no puede acercarse a mí porque he escrito contra Rosas (como U. sabe, eso no es verdad), a otros les dice que la amistad de una vieja sólo conviene a una joven; pero que a una mujer de años la envejece.

(*Cincuenta y tres cartas* 12)

La intención de Gorriti es insistente y en este epistolario, que abarca de 1882 hasta prácticamente su muerte en 1892, numerosas ocasiones son propicias para que hable de esta distancia no querida con Eduarda Mansilla,¹¹² especialmente cuando la

¹¹² En sus *Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma* hay repetidas menciones a la admiración de Gorriti por Mansilla y a la no reciprocidad de la segunda. En junio de 1885 escribe: “Muy mucho he anhelado estrechar amistad con Eduarda; y aun en el terreno de la literatura, le he hecho avances que le demostrarían mi deseo” (14); en marzo de 1886 detalla: “Nuestra amiga Eduarda se halla en Londres gravemente enferma y próxima a una dolorosa operación. Muy mucho sentiría que las letras perdieran a esta mujer cuya ilustración y preclara inteligencia tanta envidia le han suscitado” (22); en agosto de 1887 manifiesta: “Eduarda canta muy bien; pero es enemiga mortal de todas las mujeres que se distinguen en el canto. Es una distinguidísima literata, y es enemiga de las que, como ella, se hallan en el mundo de las letras. ¡Esa inteligencia tiene un alma mezquina!” (38); en marzo de 1888 opina: “Eduarda Mansilla está

considera la mejor literata del Río de la Plata (aún superior a su querida amiga Josefina Pelliza, con la que compartió *La alborada del Plata*), e incluso la describe como “la mujer de más elevada inteligencia de la América del Sur” (*Cincuenta y tres cartas* 15).

Si se vuelve a la cita transcripta, en palabras de Gorriti, Mansilla recibe el título de *mejor escritor argentino*, algo que directamente desafía el canon literario nacional. Pero más sugestivo que esto, resulta la aclaración parentética que realiza a su interlocutor cuando menciona a Rosas: ¿es verdad o no que Gorriti escribió en contra de Rosas? ¿Qué hay de su rencor antirrosista amasado desde la niñez al tener que abandonar esa ‘patria’ salteña que atraviesa las páginas de “Gubi Amaya” y las biografías de Güemes y Vidal? ¿Cuán lícito es para ella, en 1885, desvincularse de esa lucha política formulada desde las letras por sus contemporáneos de entonces?

No hay dudas de que varios textos de la colección *Sueños y realidades*, prácticamente 9 de las 22 historias compiladas, tienen como trasfondo los años rosistas.¹¹³ Sin embargo, creo que, a diferencia de los otros textos de la generación del 37 listados hace unas páginas, Gorriti, más que insertarse en una campaña de denuncia o desprestigio al régimen dictatorial, lee las tensiones y violencia de su época como marcas de una realidad conflictiva donde lo monstruoso inhibe la coexistencia de lo diverso y anula cualquier instancia de diálogo. Para pensar en este monstruo que supera la

aquí, haciendo la liquidación de la herencia del marido. Guarda riguroso luto y el silencio debido... Aquí la aborrecen mucho. Dicen que por su mala conducta; pero yo creo que por envidia de hombres y mujeres a quienes aplasta con su gran talento” (44); en noviembre de 1890 comenta: “Aquí está, hace mucho tiempo, Eduarda Mansilla; y cosa rara: silenciosa como una muerta, ella que tanto ruido suscitaba en torno suyo... Es ésta una mujer de altísima inteligencia, que sin las excentricidades atavísticas, sería una maravilla literaria” (102). Este listado de menciones es claro testimonio de la estima con que Gorriti tenía a Eduarda Mansilla y la frustración que siente al no poder trabar una amistad con ella. Es interesante cómo Gorriti crítica la posición elitista de Mansilla pero la defiende ante quienes no valoran el talento de la escritora.
¹¹³ Me refiero a: “El guante negro,” “La novia del muerto,” “La hija del mazhorquero,” “Lucero del manantial,” “Una noche de agonía,” “Quien escucha su mal, oye;” a las biografías de Güemes y el General Vidal; y al extenso relato “Gubi Amaya.”

referencialidad directa a un personaje histórico, se hace necesario ver la forma en que se lo ha construido desde la dicotomía civilización/barbarie surgida del enfrentamiento entre dos proyectos de nación, el federal y unitario, que poco pudieron conciliarse.

Al revisar la narrativa letrada de esta generación, no sólo, como ya se dijo, el imaginario del mal se vale de Rosas, sino que surge toda una simbología monstruosa para representar al enemigo e identificarlo como un peligro, una irracionalidad o un caos capaz de desbaratar los planes de una homogeneidad moderna. Graciela Montaldo revisa esta narrativa letrada a la luz de una mirada sobre el caudillismo heredada por estas voces, más como una construcción para sostener su propia hegemonía que como un reflejo de las dinámicas sociales establecidas entre los caudillos y las masas que los seguían. De esta manera, si el caos bárbaro es una construcción, las líneas detrás de su representación responden a un proyecto ideológico en el cual, según Montaldo, dos campos enemigos “se consolidan como sujetos de la lucha política y cultural y usan a los que no tiene poder en la negociación de facciones y alianzas” (“Entre la masa” 179).

Me resulta interesante revisar los relatos de trasfondo rosista que propone Gorriti desde esta posición, puesto que su juego quiásmico, donde federales y unitarios se intercambian y son víctimas iguales de la violencia y el caos, está reflejando una mirada diferente a la de su generación. Valiéndose siempre de la ficción y experiencias límites donde el sueño y lo real se mezclan, sus relatos ofrecen miradas alternativas al canon que detalla Echeverría y sus compañeros generacionales.

1. Trocar la razón por un anillo: reescribir el fracaso de Ciudadela

Un caso singular se da con “La novia del muerto,” la historia de Vital, una muchacha federal quien es correspondida en su amor por Horacio Ravelo, un comandante del ejército unitario. Vital es hija de uno de los pocos federales que viven en las afueras de Tucumán y su amor por Horacio hace que decida huir con él y traicionar a su padre. La noche en que se planea el escape coincide con el avance de Facundo Quiroga sobre la ciudad y el triunfo que éste logra en Ciudadela.¹¹⁴ Horacio es capturado y pide al sacerdote que le entregue su anillo de bodas a Vital ya que será fusilado, dándole la contraseña para que acceda a la habitación de la muchacha. El cura unitario aprovecha el objeto para aparecerse en la noche e intimar sexualmente con Vital quien, recién al día siguiente descubre la muerte trágica de su amado y enloquece ante la pérdida y el hecho de que haya tenido su noche de bodas aparentemente con un fantasma.

Cristina Iglesia apunta que con esta historia, Gorriti reescribe el capítulo del *Facundo* sobre el triunfo federal en Ciudadela (Prólogo 8). Claramente se trata del episodio mencionado en el capítulo XII del *Facundo*, donde el narrador describe la escena del fusilamiento tras el triunfo de Quiroga, destacando la barbarie con que los federales tratan al enemigo derrotado:

¡Los habían fusilado en efecto! ¡Pero cómo! Treinta y tres oficiales, de coroneles abajo, formados en la plaza, desnudos enteramente, reciben parados la descarga mortal. [Refiriéndose a uno de ellos] ¡Al confesarse había sacado una sortija de la boca, donde, para que no se la quitaran,

¹¹⁴ Una vez más el cruce entre lo autobiográfico y lo histórico está como trasfondo. La batalla de La Ciudadela fue librada en las afueras de Tucumán el 4 de noviembre de 1831. Este triunfo de Facundo Quiroga fue un muy duro golpe para la Liga Unitaria del Interior (sostenida por San Juan, La Rioja, Catamarca, Mendoza, San Luis, Tucumán, Córdoba y Santiago del Estero), algo que afectó directamente a la familia de Gorriti puesto que la hizo emigrar a Tarija. Nunca más regresarían a vivir en sus tierras.

habíala escondido, encargando al sacerdote devolverla a su linda prometida, que al recibirla dio en cambio la razón, que no ha recobrado hasta hoy la pobre loca! (174-75)

El germen de la ficción de Gorriti está en esta línea del *Facundo*, donde no hay ninguna referencia a las facciones opuestas que identifican a los amantes, algo con lo que posiblemente Gorriti juega ya que Sarmiento alude a esta mujer en términos positivos – *linda prometida*– o compasivos –*pobre loca*.¹¹⁵ Pero la reescritura de Gorriti pretende llegar más lejos ya que se concentra en esa *razón* que Sarmiento menciona al pasar y que hace de su heroína un personaje finalmente alienado. En el *Facundo*, la *razón* se troca en locura cuando la muchacha acepta la sortija de su prometido. Pero no sabemos qué ocurrió y la referencia se plantea como una simple transacción: para recibir el anillo que simboliza la alianza y fundación de una comunidad familiar, la mujer debe entregar a cambio su *razón*. Gorriti acepta la locura de Vital pero inscribe nuevos significados a sus razones.

Para comprender la opción de Gorriti por cuestionar la racionalidad de la lucha facciosa en sus protagonistas, vale la pena mencionar que su relato no propone una mirada beatífica o redimida de los federales. Su presentación de Quiroga coincide con la visión que la novela sarmientina ofrece: “Allí el caudillo del vandalaje, el sanguinario

¹¹⁵ A lo largo de todo el capítulo de Sarmiento, cada mención a un federal está teñida de una adjetivación negativa e incluso denostativa. A modo de ejemplo hay dos escenas con niños que, por la inocencia y fragilidad que representan, son la contraparte más elocuente para exacerbar la imagen bárbara y cruel de Quiroga. Primero, un grupo de niños se acerca a pedir intercesión por los que serán fusilados y, si bien “Facundo está vivamente interesado y por entre la espesura de su barba negra alcanza a discernirse en las facciones la complacencia y el contento,” en realidad los retiene hasta que se oyen las descargas que confirman la muerte y “un grito de horror sale entre aquel coro de ángeles, que se escapa como bandada de palomas perseguidas por el halcón” (174). El segundo caso es cuando se acerca a una casa donde unos niños juegan y, tras presentarse, “el niño cae en redondo y sólo el año pasado ha empezado a dar indicios de recobrar un poco la razón; los otros echan a correr llorando a gritos; uno sube a un árbol, otro salta unas tapias y se da un terrible golpe” (177).

Tigre de los Llanos, seguido de sus salvajes hordas descendió un día de las agrestes cumbres de los Andes, y cayendo de súbito sobre el ejército nacional adormecido en las delicias de aquella nueva Capua, hizo de él una inmensa hecatombe” (SR I. 212).¹¹⁶ De igual modo, Gorriti se hace eco de un Tucumán que “es el edén de América, sin rival en toda la redondez de la tierra” (Sarmiento 173) ya que allí, “donde se hallan reunidas las bellezas de la creación, sobre una llanura surcada de cristalinas fuentes y perdida como el nido de una ave entre rosas y jazmines, álzase una ciudad de aspecto oriental” (SR I. 211).

Sin embargo, la presencia de lo federal para Sarmiento hace una alteración directa de este paisaje: la ciudad, cuya vegetación “agotaría la paleta fantástica, en combinaciones y riquezas de colorido,” se transforma en el escenario federal donde “los soldados de caballería enlazan cada uno un cadáver y lo llevan arrastrando al cementerio, si bien algunos pedazos de cráneos, un brazo y otros miembros quedan en la plaza de Tucumán, y sirven de pasto a los perros” (173, 175). De una vegetación *paleta fantástica* a un pasto hecho de *cráneos, brazos y miembros*, Sarmiento reescribe el paisaje desde su mirada ideológica.¹¹⁷ Gorriti, en cambio, evita esa dicotomía faccionaria y complejiza la irracionalidad de la guerra, mostrando la nobleza de los amantes frente a la ignorancia del padre (y anciana) federal y al ultraje del sacerdote unitario.

¹¹⁶ Nótese esta metonimia de Gorriti con Capua, patria de Espartaco, que supone una referencia a la revuelta de esclavos sobre el autoritarismo de Roma cerca del 72AC, la cual acabó con la muerte del héroe quien representaba un cambio estructural en el imperio. La *nueva Capua* es el Tucumán de los unitarios que, pese a luchar contra la tiranía, también acaba en el fracaso. Sarmiento lo testimonia con estas palabras tras la derrota unitaria: “La consternación reina en Tucumán; la emigración se hace en masa, porque en aquella ciudad los federales eran contados” (172). Como ocurrió con Espartaco, se borran las marcas de cualquier posible oposición a la dictadura rosista.

¹¹⁷ Como señala Ana María Barrenechea, “la naturaleza americana tiene a menudo, en Sarmiento, la función de resonador de un personaje o una acción, que así adquiere notas de misterio, de intensidad salvaje, de grandeza áspera o solemne” (316).

Proponiendo un marco similar al amor imposible entre Romeo y Julieta, Gorriti narra el encuentro clandestino entre Horacio y Vital. A la anciana que acompaña a la muchacha le han llegado versiones de estos encuentros furtivos que son interpretados como “visiones de aguardiente” hechas por un pastor trasnochado (*SR I. 223*). Pero los encuentros son reales y en la misa del día siguiente, los amantes intercambian promesas matrimoniales, escondidos detrás de una columna, que se interrumpen ante el anuncio de la llegada de Quiroga. La batalla hace que Horacio caiga prisionero y, antes de ser fusilado, entregue el anillo al sacerdote. De esta manera, el amor entre los protagonistas es desconocido por el padre y no interpretado por la anciana. Pero quien sí sabe de la relación y la aprovecha para su beneficio, es el sacerdote.

Sarmiento, además de la mención al sacerdote que asiste al fusilado, también habla de un sacristán, al que Quiroga se acerca para pedir el dinero de la iglesia y, tras actuar como un imbécil, lo hace matar (173). Gorriti, en cambio, presenta al personaje eclesiástico unitario desde una perversidad profana. En la misa, el cura ve a Vital y, sobre los Libros Sagrados, se deja conmover por el deseo que la muchacha despierta en él: “esa fatal belleza que mis ojos contemplaron á pesar mio” (*SR I. 228*). Este tono de sacrilegio y perversión no escapa a la mirada de Sarmiento, si bien lo atribuye al único enemigo que describe en su obra: Facundo Quiroga.

En este mismo episodio en Tucumán, Sarmiento dedica unos párrafos a la atracción que Quiroga manifiesta hacia una mujer tucumana, “una hermosa viuda que había atraído sus miradas y venía a solicitarla. Porque en Tucumán el cupido o el sátiro no estaba ocioso” (177). En este caso, Quiroga solicita permiso al padre de la mujer, quien lo rechaza y provoca que se vaya rabioso. Sarmiento concluye que Quiroga “era

bárbaro, avaro y lúbrico, y se entregaba a sus pasiones sin embozo; su sucesor no saquea los pueblos, es verdad; no ultraja el pudor de las mujeres; no tiene más que una pasión, una necesidad: la sed de sangre humana y la del despotismo” (178).

Gorriti se pliega sobre esta imagen bárbara de Quiroga para su personaje religioso y, en el momento en que el sacerdote recibe el anillo del moribundo, marca una barbarie a la que el propio Quiroga no alcanzó: “En los ojos del monje brilló un relámpago; pero bajando su capucha estendió la mano sobre la cabeza del moribundo, le dió la absolucion” (SR I. 230). El clima de profanación al edén tucumano que la presencia de Quiroga impone adquiere un revés escandaloso cuando el cura, valiéndose de la contraseña que recibe del fusilado, entra a la habitación de Vital y, sin darse a conocer, tiene relaciones sexuales con la recién casada.

En esta acción concreta, el cuerpo femenino es engañado por la facción unitaria que pretende fundar un orden republicano civilizado, donde los principios básicos del respeto no son honrados, ni hacia los hombres, ni hacia Dios. Sin duda, el tono anticlerical de la escena es fuerte. La prédica de la familia unitaria como baluarte del orden social que, a la vez responde a los designios divinos (sobre los que se sostiene en varios momentos el *Dogma* echeverriano), queda desmantelada, precisamente porque el sacerdote realiza su acto a conciencia, a diferencia del resto de personajes federales.

El acto del cura lo transforma en un monstruo, en el sentido de un personaje que sigue sus impulsos ciegos, se deja llevar por lo irracional y desafía el orden moral y social de la comunidad que, desde su rol eclesiástico, le fue confiada. Para Sarmiento, Quiroga y los federales representan esta monstruosidad. Para Echeverría, la escena de *El matadero* donde se tortura al joven unitario marca un hito en la descripción del horror

bárbaro. Montaldo apunta que lo mismo ocurre con el poema “La Refalosa” en el *Paulino Lucero* de Hilario Ascasubi, donde se describe la escena del ritual de la violencia política como marca del caos bárbaro (“Entre la masa” 181). En los tres textos mencionados, hay una constante ‘monstruosa’ que se repite: el gozo de quien perpetra el acto violento. Quiroga disfruta al llenar el paisaje edénico tucumano con cráneos y miembros mutilados, Matasiete y sus secuaces ríen ante los temblores del unitario humillado, la víctima de los gauchos federales se *refala* en su propia sangre para diversión de sus torturadores. Gorriti lleva este placer del torturador a la escena sexual. Vital, una virgen que acaba de dar sus votos secretos a Horacio en la iglesia, está lista para consumir su alianza matrimonial por lo que recibe en la oscuridad al visitante nocturno. ¿Cómo puede confundirlo con Horacio? Gorriti se ocupa de presentar la escena de modo que quede explícita la inocencia de la muchacha:

Hallábase en la oscuridad, pues para ocultar su vigilia había apagado la luz; pero vio distintivamente una sombra que vino á interponerse entre la ventana y el débil resplandor de las estrellas. De allí á poco sintió arrancar el barrote limado de la reja, y un hombre se introdujo en el cuarto.

-Horacio!- quiso ella gritar, alzándose con esfuerzo del sitio en que yacia para arrojarse al encuentro de su esposo; pero unos labios ardientes sellaron sus lábios, dos fuertes brazos ciñeron su cuerpo en un impetuoso abrazo, y el silencio volvió á mezclarse á la oscuridad en la misteriosa alcoba...

La fresca brisa del alba agitando los destrenzados cabellos sobre la frente de Vital, la despertó. Hallábase sola: ningun indicio en torno suyo

revelaba la presencia de Ravelo. De aquella ardiente noche no le quedaba sino un recuerdo helado y terrífico. ¿Había velado? había soñado?

¡Estraño misterio! Al llevar la mano á la frente, Vital dió un grito, y una inmensa alegría inundó su alma. Había encontrado en su dedo un anillo que ella dió á Ravelo en los primeros dias de su amor. (SR I. 231-32).

En la descripción, el cura es una *sombra* en la oscuridad y luego, tras retirar el barrote limado, un *hombre*. No hay palabras que se intercambien, incluso ella no llega a pronunciar el nombre que naturalmente espera. El cura *sella sus labios*, domina con sus *fuertes brazos* el cuerpo y todo queda sumergido en un *silencio*. Este *silencio* no impide el *ardor* con el que los cuerpos se comunican, si bien para Vital a la mañana siguiente el recuerdo se presenta como *misterioso, helado y terrífico*, algo poco feliz por tratarse de su noche de bodas. Recién al reconocer el anillo, Vital recupera el sentido de lo ocurrido y, con un *grito*, logra articular nuevamente la palabra.

El lector sabe, sin embargo, que el cura visitó a la muchacha y toda esta descripción, además de un suspenso trágico, sí le permiten articular palabras ante el engaño que violenta a la protagonista. En realidad, para el lector, el silencio de cada personaje en la escena es elocuente. Gorriti se ocupa de mostrar la inocencia de la muchacha lo cual, proporcionalmente, acrecienta la culpabilidad del cura. A diferencia de las escenas monstruosas de Echeverría, Sarmiento o Ascasubi, la ignorancia de Vital la transforman en una víctima sin voz. No sólo se le quita la palabra, sino también el ‘sentido’ mismo que las palabras encierran. Sus votos sagrados han sido profanados por este personaje oscuro y ya no hay forma de que su voz pueda articular o recuperar un

significado comprensible. El acto sexual supone un cruce de fronteras en donde la protagonista se entrega al silencio absoluto.

A partir de que Vital descubre ese mismo día el cuerpo de Horacio entre los fusilados del día anterior, la experiencia vivida en su noche de bodas la desplaza por completo del universo lógico de la palabra, puesto que no hay una *razón* o causa lógica que justifique la escena silenciosa de la noche anterior. Cuando Sarmiento cita la escena diciendo que ella a cambio del anillo da la razón, Gorriti desafía una mirada simplista donde el sujeto femenino parece infantilizado en esa ‘pobre loca.’ En realidad, acepta que haya un trueque pero lo que se ha puesto en juego para ella es la *razonabilidad* de lo que se dice y lo que se hace. El cura unitario, desde el ocultamiento y la mentira, vacía la *razón* de una causa justa republicana cuyas instituciones transgreden los límites que ellas mismas imponen al dejarse llevar por la pasión irracional. El cura goza del cuerpo de Vital y “es esa capacidad la que define al monstruo como lo opuesto del humanismo liberal y esa capacidad se ejerce en la impunidad del anonimato” (Montaldo, “Entre las masas” 182-83). Gorriti denuncia claramente algo que supera a la lucha faccionaria entre unitarios y federales: al gesto que atenta contra la posibilidad de fundar un espacio donde las dicotomías partidarias sean superadas desde una aceptación del otro diferente. Y este gesto lo atribuye al propio grupo unitario con el que ideológicamente parece coincidir.

La misma pasión irracional que podría haberse leído inicialmente en el clandestino amor de Horacio y Vital, ante el ultraje, se resignifica en la figura del cura. El secreto inicial acaba en un secreto macabro, tan aberrante como los crímenes del propio Quiroga, Matasiete o los gauchos federales. Así como los torturados encuentran la muerte, Vital se sumerge en lo irracional. Gorriti apunta que “Vital se volvió un ser

fantástico que se deslizaba entre los vivientes como un alma en pena” (SR I. 234). Ella no pertenece más al mundo de la palabra que la rodea porque esta palabra no sirve para dar un significado ante el esposo muerto y el cuerpo ultrajado. Por eso, ante el horror del cadáver de Horacio, vital cruza la frontera del ‘delicioso horror’ burkeano y se pierde en la irracionalidad del presente. Se dedica a vagar demente por el campo en silencio, diciendo solamente el nombre de Horacio que acentúa su irracionalidad y el vacío que la palabra conlleva, ya que llama a alguien que está muerto y que, por otro lado, nadie conoce pues se trató de un amor secreto.

Gorriti concluye la historia con atrevimiento al formular: “¡Ah, quien sabe si ese misterio que los hombres llaman con tanto terror *locura*, no es muchas veces la vision anticipada de la eterna felicidad!” (SR I. 235). Uno de los hombres que llamó a esto *locura* fue precisamente Sarmiento y la respuesta de Gorriti lo desafía. Frente a la barbarie que Quiroga representa en Tucumán, al costo económico que su presencia impone y al retroceso que trae al movimiento industrial que se venía gestando, Sarmiento no duda en denunciar su acción devastadora y concluir que su presencia, como la política rosista, sólo consiste en “marcar el ganado” (180). Esto es, precisamente, lo que realiza disfrazadamente el sacerdote sobre el cuerpo de Vital. Robarle su virginidad es marcar su hacienda. Para ella, ya no hay lugar razonable en su tierra, como tampoco lo habría para cualquier mujer que elige por decisión propia su destino. Su errancia final, que equivale no ya a vivir en las afueras, sino en el ‘afuera’ de lo real, parecería ser entonces el único camino posible para quien pretende proponer una alternativa fraterna que supere las dicotomías.

2. Santa y traidora al mismo tiempo: una alternativa a Manuela Rosas

Por otro lado, Gorriti no presenta al monstruo únicamente en el bando unitario ya que su apuesta apunta contra el sistema que quita *razonabilidad* a la determinación individual del sujeto femenino, es decir al considerar a la mujer una ciudadana con plenos derechos. Así como sus protagonistas son víctimas directas de la violencia histórica, sus cuerpos también se alían con el enemigo (“El tesoro de los Incas”), se exponen a la traición familiar o conyugal (“Una noche da agonía”) o aceptan situaciones de abuso y explotación (“La hija del mashorquero”) para trazar una red de significados que complejizan la construcción social del género femenino en el siglo XIX.

Pratt afirma que, mientras a la mujer le compete el espacio privado, el hombre se ocupa de la *res publica* en el afuera, de modo tal que la mujer republicana es la base doméstica de la continuidad social y supervivencia del proyecto modernizador. Ella es el complemento del soldado/ciudadano en tiempos de crisis o revoluciones, siendo la madre de los ciudadanos y no ciudadana ella misma (“Las mujeres” 57). Gorriti presenta protagonistas que buscan redefinir las coordenadas de sociabilidad republicana más allá del rol que una autoridad les imponga. En realidad, entender su propuesta de género únicamente como reacción a un sistema patriarcal equivale, a mi juicio, a considerar a Gorriti un letrado menor dentro de su generación y no tanto como voz desafiante al *brazo varonil* que ya se ha formulado.¹¹⁸ En los relatos de Gorriti, el género aparece como instancia donde las negociaciones, las alianzas y las resistencias tanto socavan como

¹¹⁸ El hecho de lograr en 1865 desde Lima que su colección se publique en Buenos Aires y le otorgue dividendos para vivir, el hecho de ser la única escritora femenina que publica asiduamente en *La Revista de Buenos Aires* de Vicente G. Quesada y Miguel Navarro Viola, el hecho de concentrar en su salón literario limeño a lo más conspicuo de la cultura peruana de su época, el hecho de recibir más tarde a una empresa privada de seguros como patrocinadora de su novela *Oasis de la vida*, todo señala el lugar singular que Gorriti ocupa en el mundo cultural de su época, espacio que se granjea en gran medida por mérito propio y no por privilegios de clase, ya que tuvo que realizar muchas tareas docentes para subsistir económicamente desde que dejó a Belzú en Bolivia hacia fines de los años 50.

afirman una visión patriarcal republicana. Esta ambigüedad permea su narrativa, donde la libre autodeterminación acaba en la locura de Vital que, por otro lado se plantea como *visión anticipada de la eterna felicidad*.

Desde esta ambigüedad, la protagonista en “La hija del mashorquero. Leyenda histórica” merece una atención. Clemencia es hija de Roque Alma-negra, uno de los jefes principales de la Mazorca rosista, compañero del histórico líder de la policía Ciriaco Cuitiño. El relato presenta a la hija federal como contracara angélica del demoníaco padre bárbaro. En un universo donde las polaridades no admiten matices, la protagonista sin embargo asume un rol activo que incide en el campo de batalla. Tras la muerte de su madre, Clemencia que “hasta entonces había vivido en un mundo de amor y de piedad hallose un de repente en otro de crímenes y de horror” (SR I. 241), ante lo cual decide consagrarse a la expiación de los crímenes paternos. Clemencia asume una vida monástica, vistiéndose con una larga túnica blanca y aceptando por única compañía la imagen de la Virgen. Sin embargo, su oración es también acción directa y cuando escucha que su padre persigue a Manuel Pueirredon, un joven unitario llegado a Buenos Aires en busca de su esposa, Clemencia llega anticipadamente al lugar y lo salva de caer en sus manos. Pero, finalmente, la esposa de Manuel es capturada para atraer al conspirador y Clemencia logra filtrarse en la prisión para liberarla y reemplazar con su cuerpo el lugar de ella. Su padre entra a matar a la mujer para descubrir, bajo el disfraz, el cuello degollado de su hija. La tragedia hace que la sangre de la heroína finalmente redima al padre y el monstruo parece haber sido expiado en sus crímenes.

El cierre de la historia pretende restaurar beatíficamente un orden que sólo se alcanza con sangre y muerte. El martirio de Clemencia es lo que “halló gracia delante de

Dios, y como un bautismo de redención, hizo descender sobre aquel hombre un rayo de luz divina que lo regeneró” (SR I. 266). Tal vez sea esta lectura cristológica la que más aceptación pueda tener entre sus pares generacionales, pero amerita una reconsideración dentro de esta poética de las *nieblas* donde la protagonista, al moverse sigilosamente por la ciudad buscando reparar el daño paterno, acaba generando un espacio alternativo al entendido en *El matadero* o en *Amalia*, donde los personajes se mueven del centro a la periferia permanentemente, sin poder incidir en la reformulación de los dos extremos de este eje.

Clemencia, con su presencia, instala en el centro urbano de la ciudad un espacio heterotópico, un emplazamiento donde los perseguidos o las víctimas de la Mazorca se transforman en los habitantes privilegiados de su acción solidaria. Este espacio es el de su cuerpo, donde diferentes vínculos muchas veces incompatibles entre sí se dan lugar para superar los enfrentamientos entre grupos irreconciliables, entre víctimas y victimarios, entre poderosos y desplazados. Su cuerpo es el teatro donde varios cuerpos se yuxtaponen y tanto el perseguido Manuel como el sangriento Roque pueden coexistir sin conflicto y desde el amor.

El cuerpo de Clemencia constituye, en términos de Michel Foucault, un espacio-otro ya que desde ella se invierten las relaciones que tienen lugar en esta ciudad rosista. La protagonista marca esta diferencia desde su propia vestimenta. Mientras los miembros de la Mazorca tiene una fisonomía patibularia, largos ponchos que dejan brillar debajo los mangos de sus puñales y las manos teñidas de rojo por la sangre de sus víctimas, Clemencia rechazó cualquier lujo que su posición de privilegio le pudiera autorizar y “ocultó su esbelto talle y sus deliciosas formas bajo una larga túnica blanca, cubrió los

sedozos rizos de su espléndida cabellera con un tupido velo, acalló los latidos con que su corazón pedía amor, y se consagró toda entera al alivio de los desgraciados” (SR I. 242).

Más allá de los contrastes obvios, el cuerpo de Clemencia es descripto como un todo que responde a su decisión. La *túnica blanca*, el *velo*, *acallar los latidos* son todos los ropajes con los que viste su uniforme caritativo. Se ha consagrado a su causa de auxilio tanto como su padre lo ha hecho a la criminal. Esta vestimenta es marca de una opción personal que rechaza tanto a la coquetería femenina consecuente con su edad y posición, y, en mayor grado, al rol femenino procreador que su belleza y la sociedad esperan de ella. La *túnica* y el rechazo a los *latidos* son los trajes sociales que Clemencia elige para moverse con libertad dentro y fuera de su casa y llevar a cabo su tarea.

Habiendo podido construirse como espacio alternativo, Clemencia no debe falsear quién es ante nadie. Cuando visita a las víctimas de su padre, tiene libertad para expresar su solidaridad e intentar reparar los males. Cuando conversa con su padre, no teme pedir piedad y arrepentimiento por los crímenes que comete. En ambos casos, su acción no cambia radicalmente la situación, aunque los conforte o les abra interrogantes. Si bien su acción hacia el afuera podría leerse como una conspiración contra la voluntad paterna (y, en realidad, lo es), Gorriti eleva a su protagonista a un grado tal de santidad que la constituye en un ‘ser de otro mundo’ que deambula por una ciudad desolada: “enteramente olvidada de sí misma, Clemencia parecía vivir solo en la vida de los otros” (SR I. 243). Esto sugiere tanto una ausencia real, puesto que se vacía de sí para otorgar protagonismo al otro, sin que por ello deje de ser esto mismo una irrealidad, ya que Clemencia llega al otro desde el hecho de ser hija del mazorquero y escuchar detrás de las puertas las felonías perpetradas por el padre.

Esta doble condición simultánea la constituye en un lugar real que es, a la vez, una especie de contraemplazamiento, puesto que en términos de Foucault se trata de “lugares que, estando fuera de todos los lugares son, sin embargo, efectivamente localizables. Lugares que, por ser absolutamente otros que todos los demás emplazamientos a los que sin embargo reflejan y de los cuales hablan llamaré heterotopías” (“Espacios diferentes” 435). Un ejemplo claro de este cuerpo heterotópico se da cuando Roque Alma-negra le confiesa el asesinato de un hombre que lo había visto con desdén en la iglesia. Clemencia escucha horrorizada la historia y la confesión de que aquella escena de sangre, gritos y lágrimas que su padre conservaba como recuerdo imborrable, no era a causa de “eso que llaman remordimiento” sino del “contento de una venganza satisfecha.” Tras estas palabras, Clemencia queda muy perturbada y se entrega a la oración hasta sentir “la serenidad de la resignación.” Es allí cuando recoge alimentos y oro y “á favor de las sombras de la noche, fue á buscar aquella casa de que había hablado su padre” (*SR I. 253-54*).

Así como ante su padre intercede por las víctimas e incluso éste le pide que calle porque su voz insinuante y persuasiva podría hacerlo dudar y, entonces, “¿qué pensaría el general Rosas de su servidor?”; de igual manera en la casa de la esposa del asesinado, la mujer afirma: “-Ah! es un ángel de la tierra- por eso está tan triste. Yo la he visto llorar mientras arreglaba nuestra cama” (*SR I. 215, 258*). Clemencia siempre es un cuerpo-otro que no pertenece por completo a ninguno de los espacios urbanos por donde circula. Desde este no-lugar, la protagonista puede neutralizar las facciones políticas encontradas, puesto que se dedica a reparar los vínculos sociales que uno de los suyos ha roto. ¿Por qué, entonces, acaba muriendo?

Cuando Roque Alma-negra clava el puñal a la supuesta esposa de Manuel Pueirredon, la acusa de delatora y cómplice de los unitarios. Como no pudo atrapar al conspirador, pretende cumplir su misión a través de ella. Sin embargo, está matando a su hija, la cual también debe decirse que lo delató y fue cómplice de Manuel. En uno u otro caso, se trata de un cuerpo femenino fácilmente desechable. Si hubiera matado a la esposa, en realidad habría clausurado la posibilidad de una familia que parece no tener espacio en esa ciudad aun. Matar a Clemencia, a la luz de lo visto, supone clausurar ese espacio heterotópico que ella construyó como orden alternativo al paisaje urbano.

Dentro de la violencia política, estos espacios donde los sujetos pueden reconocerse desde lo real y lo irreal no parecen ser caminos viables. Clemencia supera las dicotomías, no siguiendo una pasión irracional que la alienta al campo enemigo, sino desde la convicción personal de su rol femenino, como hija de Roque y como cristiana. El hecho de estar tan cerca de la mazorca y no sucumbir a sus abusos, la hace eco de una figura histórica singular, Manuela Rosas, hija del Restaurador, otro cuerpo femenino que adquiere diferentes valores según quién escriba su historia.

Mientras que la hija de Rosas es exaltada por los partidarios de su padre, la oposición la asumió en su lucha ideológica como una víctima de lo que el sistema rosista representaba.¹¹⁹ José Mármol la incluye como personaje en *Amalia* pero previamente en

¹¹⁹ Marta Spagnuolo revisa la representación de Manuela Rosas previa al texto de Mármol. Para los unitarios opositores, se trata de un personaje perverso al que se le extienden las atrocidades del padre. *Isidora la federala y mashorquera* de Hilario Ascasubi la presenta en algunos versos como “la mujer-monstruo [que] se solaza contemplando una colección de “recuerdos” macabros: una lonja sacada a un francés, regalo de Isidora; una manea del “cuero” de Berón de Astrada; la cabeza cortada de Zelarrayán; la barba y el bigote de Maciel, “con lonja del cogote”; el puñal que mató a Manuel Vicente Maza; y las orejas secas de Borda, regalo de Oribe. Dentro de este grupo, el texto más estruendoso en su tiempo fue *Es acción santa matar a Rosas* (1843), de Rivera Indarte (agregado después a *Tablas de Sangre*), donde el autor acusa a Rosas del “inmundo delito” cometido con su hija, a quien se refiere como “la culpable” y llama “la infame Manuela”. (123 y 160)” (“Manuela Rosas” 676). Spagnuolo también da varias versiones que circularon en esa época.

1850 escribe *Manuela Rosas. Rasgos biográficos*, un breve ensayo donde postula a su juicio una posición intermedia, entre quienes la adoran y quienes la aborrecen.¹²⁰ En su prólogo admite que la obra “no puede dar una exacta idea de la vida de esa jóven, y este trabajo es incompleto por lo mismo. Necesitamos estar en Buenos Ayres, muchas confidencias y muchos datos, para hacer un cuadro fiel de su vida,” algo que pese a no lograrse no descalifica a juicio del autor su valor histórico (*Manuela* 3). El límite entre construcción biográfica y ficción es una línea que el propio Sarmiento con su *Facundo* también cruza.¹²¹ Sin embargo, el texto sigue claramente el sustrato ideológico del pensamiento del 37, ya que justifica las críticas que se han hecho a Manuela –su soltería, su pobre educación, su falta de sensibilidad o ternura– desde la representación de un espacio sumido en el terror y la barbarie paterna.

Así como la Clemencia de Gorriti circula por las calles de Buenos Aires y “pensaba en la omnipotencia del mal y en la impotencia del bien” (*SR* I. 259), Mármol redime a su Manuela al leerla sumergida en ese mundo infernal, en el cual ella nunca toma parte activa: “No hay malos inactivos. Los malos hacen el mal; y Manuela Rosas, en posición de hacer tanto mal como quisiera, no ha hecho derramar una gota de sangre ni una lágrima Á NADIE. Esto solo basta para esplicarlo todo” (*Manuela* 18). Si bien

¹²⁰ Es interesante que en 1851 se publica una tercera edición de este texto en Montevideo. En su prólogo, Mármol admite que Rosas tiene un ejemplar de este texto y que ha circulado en la Sala de Representantes de Buenos Aires, donde lo han considerado ‘criminal’ o traidor. Sin embargo también agrega una nota irónica: “algo hay de nuevo en nuestro escrito desde que ha movido tanto las opiniones; y mucho habrá de verdad y de justicia en él desde que ha costado lágrimas, en repetidas lecturas, á la desgraciada mujer de que nos ocupamos, y un rapto de furor salvaje á su bondadoso padre que dio orden á su diputado Irigoyen de tratarnos amablemente, y con la elocuencia federal, en la libérrima asamblea” (*Manuela* 3). Más allá del sarcasmo, las múltiples ediciones y su circulación indican cómo se va construyendo el personaje histórico desde la letra opositora. Esto supone también un trabajo en conjunto con Miguel Cané (padre) que publica un opúsculo sobre el mismo personaje unos meses después del de Mármol. Según Spagnuolo, hubo un trabajo compartido en la construcción de Manuela, si bien a su juicio el texto de Mármol es más sugestivo en lo que respecta a la castidad de la muchacha (véase “Manuela Rosas y lo adverso según Mármol”).

¹²¹ Mármol sigue a su compañero generacional en postular la buena acogida que su texto tiene en París y Londres frente al rechazo de Buenos Aires y en asumir la distancia real que tiene hacia su protagonista.

Gorriti alude directamente a Manuela Rosas en el relato “El guante negro,” donde el mismo guante es metonimia de lo que Rosas representa, Clemencia presenta un rol femenino más complejo de la mujer federal sumida en el régimen rosista.

Revisando la biografía de Mármol, la descripción de Buenos Aires y de la barbarie que rodea al dictador se duplica en el escenario de “La hija del mashorquero.” Pese a ello, Gorriti no lee a su personaje desde una facción, sino que lo hace desde el rol ciudadano que posee. Manuela y Clemencia no son felices, son solteras, son víctimas de las faltas del padre que poseen. Sin embargo, la esterilidad o aridez de Manuela se troca en una fecundidad para Clemencia, por su decisión de no aceptar el rol femenino que su status le otorga y elegir irradiar esperanza y consuelo a quienes son víctimas. Al igual que Vital, Clemencia opta por elegir su rol en el medio que le ha tocado. Si la Manuela de Mármol no puede salir del círculo en que su padre la domina, tampoco puede adquirir un estatus propio en la letra del *brazo viril* que se opone a su padre. Gorriti se pliega sobre esa imagen limitada y, sin minimizar el horror de la época, otorga al sujeto femenino un agenciamiento decisivo.

En consecuencia, la muerte de Clemencia es la muestra más clara de su libertad para actuar, más allá de los condicionamientos históricos y de la estructura patriarcal que hace de Manuela Rosas una simple víctima, sin voz y sin atractivos notables. Mientras que para Mármol una mujer debe admirar en un hombre su ‘voluntad varonil,’ es decir debe dejarse influenciar por “el despotismo de lo fuerte sobre lo débil [que] hace que ellas comprendan que se hallan en la presencia de un *hombre*, que tiene un corazón para *amar*, una voluntad para *obrar*, y un brazo para *defender* á su querida” (*Manuela* 9),

Gorriti hace a Clemencia *amar* a su prójimo, *obrar* sin cansancio y *defender* el derecho de las víctimas a una reparación sin mediar en ningún momento un *brazo viril* que pueda llevar a cabo la acción.¹²² Aun al final del relato, no es Manuel Pueirredon quien salva a su esposa, sino la propia Clemencia. La apuesta de Gorriti es directa y, si bien su heroína puede ser leída como un mártir más del sistema en la línea de Mármol, en realidad ella desafía con su agenciamiento y con su cuerpo expuesto en el campo de batalla ese rol femenino doméstico o estéril que María, Amalia o la propia Manuela ofrecen en la escritura de los letrados masculinos.¹²³

3. Un fantoche digno de ser amado

Finalmente, desde este rol alternativo de Clemencia y esa ambigüedad que la locura de Vital representa, el monstruo logra un giro singular en “El lucero del manantial. Episodio de la dictadura de don Juan Manuel de Rosas.” El relato narra la historia de María, hija de un comandante apostado en un fortín en la frontera sur, quien tras un sueño perturbador, sale a cabalgar, perdiendo el control de su caballo. A la deriva, un hombre de ojos azules la rescata, a partir de lo cual surge un vínculo entre ambos, ya que el desconocido la visita secretamente en su habitación para intimar sexualmente. María siente temor y pasión a la vez, hasta que el desconocido un día deja de visitarla sin saber de él nunca más.

¹²² Es interesante lo que Spagnuolo señala acerca de las referencias a esta *voluntad varonil* dirigidas a la soltera Manuela, ya que respondían en parte a una propaganda con la que se buscaba captar el apoyo de la hija para incluso asesinar a su padre. Ante el fracaso de los bloqueos, los exiliados buscan artilugios que los lleven a concretar la caída del tirano y éste parece ser uno de ellos (véase “Manuela Rosas y lo adverso según Mármol”).

¹²³ Cabe mencionar que en *Amalia*, Manuela intenta intervenir en dos momentos para ayudar a Daniel Bello, pero siempre cae en las garras de su padre y no tiene ningún éxito (véase los comentarios que amplía Spagnuolo). El caso de Clemencia marca un contraste decisivo en este punto.

La historia continúa 16 años después, con María casada con Alberto, quien es el presidente del cuerpo legislativo de Buenos Aires y también ha reconocido como propio a Enrique, hijo de María y el desconocido de la frontera. Alberto se niega a votar a favor de otorgar poderes supremos a su amigo Rosas, por entonces gobernador de Buenos Aires, por lo que es asesinado en el congreso. Enrique decide limpiar su afrenta pero es tomado prisionero. María se acerca a Rosas para interceder por la vida de su hijo y, en el momento en que lo ve, reconoce en él al hombre al que se entregó en su juventud y que acaba de hacer fusilar a su propio hijo. El marco histórico del relato coincide con las primeras campañas de Rosas a la frontera sur, bajo las órdenes de Martín Rodríguez, hacia 1820. Los 16 años que median con el presente corresponden al tiempo en que el dictador es restituido como jefe supremo de Buenos Aires y recibe la suma del poder público (hacia 1835).¹²⁴

Hay un dato que repite lo ya visto en la acción del sacerdote unitario sobre el cuerpo de Vital. Las campañas a la frontera sur tenían como interesados a los estancieros, cuyas cabezas de ganado eran robadas por los indígenas. En 1823, Rosas logra rescatar de los tehuelches 120.000 cabezas de ganado. El hecho de que Rosas estuviera por entonces en dicha frontera para cuidar su hacienda se extiende al propio cuerpo de María, ya que sus furtivos encuentros con ella dejan no sólo la misma marca que el sacerdote unitario (pérdida de virginidad), sino una consecuencia innegable: Enrique, su hijo. Así como Rosas defendía su hacienda y patrimonio en esta frontera sur, no deja de ‘marcar su propiedad’ en el cuerpo de María.

¹²⁴ Si bien Gorriti se permite una licencia histórica con las fechas, creo que corresponde a la necesidad de situar a su hijo con una edad suficiente para tener el valor espiritual y físico de enfrentar a los asesinos de Alberto. Los 16 años del muchacho le dan una mayoría de edad en la que puede actuar con criterio propio, si bien su juventud lo hace impulsivo.

Un elemento clave del relato es el delgado límite entre los sueños y la realidad. En el plano de la historia, el sueño de María previo a su encuentro con Rosas es premonitorio. Estando en un campo “cubierto de tumbas medio abiertas y sembrado de cadáveres degollados”, ella ve a un hombre con un puñal por el que siente una “atracción irresistible” que doblega su voluntad:

Y él envolviéndola en su sombría mirada abrazó sus labios con un beso de fuego, y sonriendo diabólicamente rasgóla el pecho y la arrancó el corazón, que arrojó palpitante en tierra para partirlo con su puñal. Pero ella, presa de un dolor sin nombre, se echó á sus piés y abrazó sus rodillas con angustia. En ese momento se oyó una detonación y María dando un grito se despertó. (SR I. 283)

La escena prácticamente narra el mismo encuentro sexual de Vital con el cura. Los brazos, el beso y el sometimiento femenino ante una pasión capaz de llevarla a perder la vida. El gesto de *echarse a sus pies* repite el momento en que María llega hacia el final del relato ante Rosas para interceder por su hijo pero no detiene la *detonación* de los soldados. A diferencia de Vital, ella sí conoce a quien se entrega y, de hecho, deja a Alberto y a su hijo solos en Buenos Aires durante varios años para evitar ver al propio Rosas. Ella siente una atracción única ante este personaje que, pese a tener una *sombría mirada* y una *sonrisa diabólica* no deja de aparecerse permanentemente en sus recuerdos.

Es interesante que María, antes de la muerte de Alberto, insista con esta pasión que, pese al paso del tiempo, sigue perturbándola. A su llegada a Buenos Aires y sabiendo que Rosas está cerca, confiesa en un monólogo mientras que está sola: “Nunca

se borrará esa imagen que encuentro siempre en el horizonte de mis recuerdos, en el semblante de mi hijo y en mi propio corazón! Hé ahí esa frente altiva y meditabunda! hé ahí esos rasgados ojos azules de tan sombría y sin embargo tan hermosa mirada...

Manuel! Manuel!” (SR I. 293). No se trata solamente de que la experiencia haya quedado marcada como trauma o que resulta inevitable recordarla ante la obvia presencia del hijo, sino que a María también le ha tocado el *corazón* y ese nombre pronunciado en secreto sigue alimentando un deseo que la atrae y al que teme al mismo tiempo. Su descripción de Rosas no deja de estar mediada por un sentimiento amoroso, con el cual pese a lo sombrío o soberbio del personaje, también descubre la hermosura del objeto amado. Su entrega a Rosas, entonces, no es ingenua, sino que está signada por su voluntad, guiada en parte por la pasión pero también por un amor fatal que la consume.

El posicionar a Rosas como un ser digno de despertar tamaña atracción y sentimiento amoroso resulta muy peculiar en la pluma de una escritora opositora. Más allá de que el relato lo muestre como un monstruo que traiciona a su amigo Alberto y mata a su hijo, Gorriti desliza cierta ambigüedad al hacer de Rosas un objeto digno de ser amado por una joven virgen y luego digna mujer. Así como antes Sarmiento deja explícito el rechazo de la viuda tucumana por Quiroga o Mármol no da rasgo alguno de Rosas que lo haga digno de amor, Gorriti presenta un lado más humano del dictador. Es interesante incluso verlo a la luz de la representación opuesta a esta imagen que formula Juan Bautista Alberdi con su figura del *Gigante Amapolas*, un fantoche no humano hecho de pajas, marca grotesca del ridículo dictador.

El drama *El Gigante Amapolas y sus formidables enemigos, o sea fastos dramáticos de una guerra memorable* circula en 1841 para desnudar al emperador y

mostrar la ausencia de cuerpos heroicos en el ágora patrio, lo que según Lelia Area se logra en esta ficción que ridiculiza “no sólo al *pater* Rosas sino también a los generales que conspiraran contra él: Mosquito, Mentirola y Guitarra, a los que acusa de falta de unidad, ansias de poder y cobardía” (92-93).¹²⁵ En la obra, la sola presencia del gigante desbarata los intentos del ejército contrario por invadirlo. Amapolas siempre está inmóvil: “os recomiendo de nuevo la inmovilidad más completa; aprended del Gigante, que asusta a todo el mundo por el hecho solo de no hacer nada” (112) y no pronuncia palabra alguna, rasgo que Gorriti repite en su personaje.

Pero la nota más distintiva de Amapolas está en que suscita un miedo en el enemigo, capaz de evitar la avanzada sobre la ciudad. El centinela deja un claro testimonio de ello: “¡Son tan locos nuestros enemigos! ¿Acaso necesitan de que nadie los derrote? Ellos no más son los autores de sus disparadas: puede uno ser un gigante de paja, y con sólo estarse quieto, vencerlos a cada instante” (107-108). El horror no está en el muñeco, sino que es un atributo otorgado por quien lo mira. De allí que Alberdi, como señala Area, deslice una crítica a “la incomprensible defección del general Lavalle a las puertas de Buenos Aires el 6 de setiembre de 1840. El *Gigante Amapolas* es la puesta en escena de esta defección aunque en clave rencorosa y paródica” (94).

En todo ello, la mirada construye a Amapolas como un gigante monstruoso y, en un movimiento inverso, la mirada de María matizada por la pasión que Rosas había despertado en ella, lo construye en un personaje redimible aun en medio del terror que lo rodea. Y esta mirada lleva, tanto a Mosquito, Mentirola y Guitarra como a María a una situación absurda. Los primeros no logran romper el cerco de miedo que ellos mismos se

¹²⁵ Area también señala que detrás de esta farsa está como sustrato crítico “la incomprensible defección del general Lavalle a las puertas de Buenos Aires el 6 de setiembre de 1840. El *Gigante Amapolas* es la puesta en escena de esta defección aunque en clave rencorosa y paródica” (94).

construyen. María no llega a salvar a su hijo y queda, como Vital, hecha un fantasma que recorre el fortín en ruinas en la frontera sur. Gorriti parece plegarse sobre ese absurdo alberdiano para reescribir muy audazmente a un Rosas, capaz de despertar nobles sentimientos que, en tanto estén inmersos en el absurdo de la guerra, son estériles y acaban en el silencio y la alienación de quienes se animaron a ver *más allá* de la mirada oficial.

Los relatos de trasfondo rosista comentados hasta aquí fueron escritos y publicados por Gorriti tras la caída del dictador a inicios de 1860. El proyecto de su generación parece quedar en manos de Bartolomé Mitre quien redefine las coordenadas nacionales ‘superando’ la época rosista. Gran parte de la biblioteca formulada por los exiliados es contemporánea a Rosas, pero Gorriti parece plegarse sobre esos textos en el después, porque, en realidad, su propuesta supera ese marco histórico. Para ella, el monstruo no pertenece a una facción en particular, ni el héroe está únicamente en un solo bando, ni el amante perfecto existe sólo en el grupo que corresponde amar.

Gorriti cruza estas fronteras para presentar lo humano y lo heroico, así como lo brutal y lo perverso de cada personaje que establece un vínculo con una mujer. Más allá de ciertas dicotomías románticas, ninguna de sus heroínas es la perfecta mujer ángel: Vital oculta la verdad a su padre y a la anciana tía, Clemencia sabotea la tarea que Roque realiza, María engaña a Alberto y a su hijo por el amor que aún la hace suspirar ante el recuerdo de Manuel. Precisamente esto las hace superar una simple lectura romántica y las posiciona como sujetos complejos que deben luchar por construir redes sociales que, en su medio, son descalificadas, rechazadas o prohibidas.

Por todo ello, creo que Gorriti no yerra al confesar a su amigo en la carta citada hace unas páginas que no *ha escrito contra Rosas*. Sus textos, que no dejan de construir una ruina de su patria perdida en manos del dictador, están en realidad mirando hacia el futuro. Gorriti se pliega sobre la voz de sus pares y reescribe desde una nueva perspectiva la biblioteca de la nación y el mapa de su país. En sus relatos, lo sublime propicia el acontecimiento o el personaje extraño, tiñendo de irrealidad un escenario donde se está desmontando el lado oscuro de los proyectos republicanos reales. Estas ficciones son campos de batalla donde se cruzan las facciones históricas pero también se dan puentes de diálogo entre ellas cuando se logra el reconocimiento de la mismidad desde la otredad, es decir cuando se hace presente el amor.

En un contexto polarizado, las historias de amor necesariamente devendrán trágicas. Sin embargo, Gorriti apunta a dejar cuenta de la tensión entre lo que se desea y lo que ocurre, entre una virtualidad nacional y su actualización, entre los posibles del territorio argentino y su realización. Más allá de que un determinado modelo se imponga, Gorriti juega con los deseos, las posibilidades y las virtualidades que siempre están latentes en un territorio donde el tirano y más terrible monstruo de la historia también posee una mirada capaz de despertar un profundo y sincero amor.

D. Nieblas en la sierra indígena

Los personajes femeninos de Gorriti incluyen a un grupo humano marginal en la literatura de esta generación: las mujeres indígenas. La autora escribe historias con protagonistas cuyas tragedias devienen, no sólo de las limitantes patriarcales, sociales o políticas, sino también de la situación que les impone su condición racial. Si bien lo

indígena aparece en el discurso de los revolucionarios rioplatenses como una marca reaccionaria contra el mundo colonial y como pretendido acto reparatorio,¹²⁶ la presencia real de estos habitantes en el desierto tras la independencia generaba más problemas que caminos de inclusión. De allí que los escritos de la biblioteca generacional presenten una mirada descalificatoria hacia estos sujetos que resultan trabas visibles al progreso pretendido, comenzando por la violencia del malón indígena hacia la cautiva María en el poema de Echeverría de 1837.

A su vez, Sarmiento en 1845 describe a los indígenas como uno de los males que ocupa la extensión del desierto: “Al Sur y al Norte acéchanla los salvajes, que aguardan las noches de luna para caer, cual enjambres de hienas, sobre los ganados que pacen en los campos y sobre las indefensas poblaciones” (*Facundo* 50). Como señala María Rosa Lojo, lo in-meso e in-finito del espacio se reformula bajo atributos directos al grupo humano que está allí: ellos representan lo in-gobernable, in-culto, in-cierto e in-contenible (“La frontera” 126). El mismo Alberdi unos años después en 1852 los excluye de todo proyecto civilizador en el capítulo XII de sus *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*:

Hoy mismo, bajo la independencia, el indígena no figura ni compone mundo en nuestra sociedad política y civil... ¿Quién conoce caballero entre nosotros que haga alarde de ser indio neto? ¿Quién casaría a su hermana o su hija con un infanzón de la Araucania y no mil veces con un

¹²⁶ Como plantea Fabio Wasserman, “la constante alusión a la opresión de los indígenas que dotaba de mayor legitimidad al proceso revolucionario, no se tradujo sin embargo en conocimientos más precisos sobre esas comunidades... Por el contrario, quienes hacían referencia a los mismos abstraían sus singularidades e ignoraban su devenir. Es que lo que en verdad importaba era su carácter simbólico, fenómeno reforzado por su consideración desde una perspectiva americanista que se quería oponer como una totalidad al sistema colonial español” (*Entre Clio y la Polis* 112).

zapatero inglés? En América todo lo que no es europeo es bárbaro: no hay más división que esta: 1º el indígena, es decir el salvaje; 2º el europeo, es decir nosotros, los que hemos nacido en América y hablamos español, los que creemos en Jesucristo y no en Pillán (dios de los indígenas). (95-96)¹²⁷

El texto de Alberdi sigue una línea de pensamiento en la que, según Fabio Wasserman, “se tenía la certeza de que ese pasado que era a la vez presente, no iba a ser futuro dado el consenso existente en suponer que esas comunidades estaban destinadas a desaparecer como tales.” De allí que su representación quedara entonces limitada a una “serie de clichés no menos abstractos que los presentes en el discurso del período revolucionario, pero ahora tendientes a desvalorizarlos o estigmatizarlos por su ingénita condición de criminales, vagos, sucios, traidores e incapaces de vivir en sociedad” (*Entre Clio y la Polis* 111, 113). Todos estos atributos configuran una representación que los relatos de Gorriti apuntan a dismantelar, no sólo para validar al sujeto marginal, sino mayormente para cuestionar qué tipo de agentes se atribuyen la tarea civilizatoria.

Una de las estrategias que la escritora sigue al disputar la cuestión indígena con sus pares consiste en situar los relatos fuera del espacio argentino, mayormente en los Andes, Lima y sus alrededores. Este gesto coincide con su apreciación de Lima como ‘segunda patria’. Tras serle asignada una pensión de guerra en memoria de su padre, Gorriti se traslada a Buenos Aires en 1874 y está obligada a vivir en la ciudad porteña en tanto reciba el dinero. En las cartas escritas a su amigo Palma, Lima es siempre la

¹²⁷ Cabe destacar que el texto de Alberdi producido en Chile hace mención a los araucanos, precisamente a un grupo indígena valorado y con representaciones positivas para algunos miembros de la elite criolla chilena. Véase el capítulo de Wasserman “Miradas a uno y a otro lado de la Cordillera” donde analiza esas narrativas chilenas y la posición de rechazo formulada por los exiliados rioplatenses que allí vivían – Sarmiento, Alberdi, Vicente Fidel López los más destacados (*Entre Clio y la polis* 115-21). Asimismo, este aspecto es parte del debate que establecen Lastarria, Bello y Sarmiento en 1844 (véase el trabajo de Álvaro Kaempfer, “Lastarria, Bello y Sarmiento en 1844: genocidio, historiografía y proyecto nacional”).

mención de su casa, la preocupación que la perturba ante los acontecimientos que allí ocurren, la necesidad de reencontrar aquello que Buenos Aires le retacea en salud y amigos entrañables, algo que se trasluce nítidamente en el tono confidencial que el género epistolar la autoriza. Así como Salta, desde Los Horcones a Miraflores, representa una ruina y un pasado clausurado, Lima es parte de su presente por más que esté lejos.¹²⁸ Incluso el 29 de agosto de 1891, apenas un año antes de morir, en la última carta de este intercambio epistolar, Gorriti repite el mismo voto que ya había confesado a su amigo antes:

Pues que estoy aún con vida escribo a U. por más que sepa lo difícil que ha de serle descifrar estos garabatos. Mi enfermedad acrece y dentro de muy poco dará cuenta de mí... Qué pena llevo conmigo de no volver a ver Lima, esa tierra para mí tan querida, donde habría querido dormir el eterno sueño al lado de mis hijos. (*Cincuenta y tres cartas* 109)

Viviendo en Buenos Aires y haciendo visitas a Salta, Lima es la patria que Gorriti elige en el presente como su última morada y allí también están enterrados sus hijos muertos. Este valor se filtra, entonces, al hablar de su patria. Así como la “Ojeada” ya comentada le permite reescribir una parte de su memoria, Lima le da el ámbito para narrar el rol marginal femenino desde un lugar que la acogió con los brazos abiertos,

¹²⁸ Dentro del epistolario reunido en *Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma*, Lima es una mención insistente y un tema que se sostiene como bajo continuo en todo el intercambio epistolar. Sólo detallo tres menciones de 1886: el 31 de mayo, ante la celebración de Santa Rosa de Lima, Gorriti confiesa a su amigo: “El telégrafo anunció las fiestas y yo acompañé a Lima con el deseo en esos días de alegría popular, que allá pasaban para mí desapercibidos pero que aquí tienen el prestigio anheloso de la distancia” (23); el 16 de junio le dice: “Con las manos agarrotadas por el frío de un invierno espantoso estoy escribiendo a U. y envidiándole la bella temperatura que gozan UU. en ese clima bendito. ¡Quién tuviera para el enfermo pulmón una ráfaga del tibio ambiente de Lima!” (25); el 30 de octubre inicia su carta diciendo: “Repetidos telegramas nos traen noticias inquietantes de nuestro amado Perú” (28). La nostalgia de la fiesta y del aire limeño coinciden con el cambio pronominal a *nuestro Perú*. En Gorriti, Lima (y por extensión Perú) son parte de su identidad personal (en relación con el amigo) y colectiva (hacia todo lo que su posición letrada le permitió realizar, desde publicaciones hasta las tertulias y veladas).

como mujer independiente y como centro de su escena cultural. Los relatos de *Sueños y realidades* son escritos mayormente en Lima y, mientras que los trasfondos rosistas la obligan a escenarios más argentinos, los personajes indígenas le permiten recurrir a su segunda patria personal. Frente a la reacción adversa que lo indígena representa para sus pares generacionales, situar los textos en un escenario transnacional la ayuda a enmascarar la disputa que ellos mismos plantean y a construir su *poética de las nieblas*.¹²⁹

Asimismo, la temática indígena le llega de cerca a Gorriti desde sus años junto a Manuel Isidoro Belzú en Bolivia. Si bien ella pertenecía a la elite criolla, Belzú era mestizo (hijo de una chola) y sus ideas progresistas lo llevaron a la presidencia de su país desde 1848 a 1855, período en que se da la ruptura matrimonial y Gorriti se instala en Lima. La presencia del indígena es un elemento cotidiano en el mundo boliviano de Gorriti (y luego en el limeño) y la reivindicación de este grupo se hace eco de las ideas que el propio Belzú sostuvo durante su presidencia. Andrey Schelchkov, que ha hecho una revisión de los documentos de la época para estudiar la utopía social conservadora de Belzú, apunta que el abate Lamennais fue decisivo en el pensamiento belcista.¹³⁰ La posición de Belzú, de neto corte populista, apuntaba a una revolución social que suponía

¹²⁹ Vale la pena recordar que una de las críticas que formula a Mercedes Cabello es que, en su novela, se pueden reconocer fácilmente los personajes del medio aristocrático limeño, algo que condena y considera falta de astucia (como se vio al inicio de este capítulo).

¹³⁰ Cabe mencionar que “el *Libro del pueblo* de Lamennais fue editado en Concepción, Chile, en 1844. La obra más famosa de Lamennais, *Palabras de un creyente*, traducida al español en 1836, fue conocida en América, en Chile y Bolivia, donde ganó muchos admiradores... La idea de que la revolución religiosa y moral eran necesarias para una reforma social fue un eje central en los discursos belcistas” (Schelchkov 163). Asimismo, la novela del historiador Aguirre Lavayén sugiere que Gorriti compartía la lectura de los pensadores sociales franceses con Belzú. Es muy probable que Lamennais haya estado incluso en la biblioteca de los Gorriti, si se consideran las inquietudes que tanto el padre de la autora como su tío Juan Ignacio Gorriti poseían. Para incorporar al programa político las ideas de Lamennais, es claro que Belzú debió haberlas leído antes de 1848, lo cual hace muy posible que Gorriti haya accedido a estos textos. Al mismo tiempo, Gorriti envía a sus hijas a vivir con el padre durante su presidencia, lo cual indica que, al menos, esta ideología imperante no la escandalizaba o provocaba rechazo.

una reivindicación de la masa popular compuesta mayormente por indígenas.¹³¹ El enfrentamiento entre una oligarquía privilegiada y la masa indígena llegó incluso a la propia figura del presidente, a punto tal que el periódico “La Época” en 1851 “pidió a Belzú luchar contra la nobleza que lo despreciaba como un oscuro cholo” (Schelchkov 167).¹³² Belzú dio batalla directa contra esa elite acomodada, insertando al indígena como sujeto capaz de construir la nación fraterna a la que aspiraba. Dirigiéndose a la masa tras la victoria de Yamparuez en diciembre de 1848, Belzú fue contundente:

Hasta ahora no habéis sido sino el ludibrio [oprobio] de las demás clases, su propiedad, sus esclavos, sujetos en todo a las cargas pero nunca a las recompensas...

Voy, pues, a emanciparos de tan vergonzosa tutela, y restituiros vuestra dignidad de hombres y vuestros derechos tanto tiempo usurpados por la vieja aristocracia, y por esa oligarquía que creyó neciamente perpetuarse en el mando de la República... seréis lo que se llama pueblo soberano, seréis lo que ellos han sido, es decir, prefectos de departamento, gobernadores de provincia, jefes de cuerpo, obispos, magistrados,

¹³¹ En agosto de 1855, al entregar el poder al general Córdoba, dirige un *Mensaje presidencial al Congreso Extraordinario*, donde Belzú resume su acción de gobierno: “Bajo mis auspicios se han presentado en al escena política nuevos elementos de orden y de conservación. ¡Clases desheredadas por la injusticia de los tiempos, seres encorvados bajo el peso de las negaciones sociales, han surgido de entre escombros y tomado asiento entre nosotros! Las masas populares, excluidas de toda representación, objeto de desprecio de los Gobiernos y siempre víctimas en todos los cambios políticos, han hecho oír su voz y desempeñado su rol espontáneamente: han sofocado revoluciones y combatido por el Gobierno constitucional. La aparición de este poder formidable es un hecho social de eminente trascendencia. Una revolución profunda se ha consumado entre nosotros bajo la influencia de la civilización, y lo que a este respecto causa el terror y prevención de ciertas clases, que todavía pretenden arrogarse el título de privilegiadas, hace la satisfacción íntima de los hombres de fe y de corazón. Ciertamente es que esa aparición ha sido señalada por algunas catástrofes; pero ninguna revolución social se completa sin ellas” (citado por Schelchkov 171).

¹³² Las consecuencias de estos enfrentamientos llevaron a numerosos desbordes: “Durante la presidencia de Belzú muchos aristócratas charquenios, representantes de las mejores familias nobles de Chuquisaca se fueron al exilio. Belzú en su lucha contra los privilegiados, los expulsaba del país, lanzaba los cholos a sus casonas y haciendas, robando y haciendo el pillaje de las propiedades de la elite criolla” (Schelchkov 168).

ministros de justicia, coroneles, generales; seréis, en fin, los dueños y señores de la República. (citado en Schelchkov 170-71)

Si bien la inserción del indígena fue compleja, la mirada de Belzú se ubica en la orilla opuesta a lo que Alberdi asentó contemporáneamente en sus *Bases*. Gorriti parece consensuar su mirada más con la línea belcista,¹³³ aunque sus protagonistas femeninas sucumben trágicamente dentro de la visión alberdiana, ya que se les impide agenciar un cambio desde su estatus marginal.

1. Aniquilar al indio: los tesoros de la alteridad

Dentro de los relatos de *Sueños y realidades*, dos textos trabajan directamente la herencia incaica, reivindicando esa tradición si bien con una consecuencia estéril para el presente. Tanto “El tesoro de los Incas” como “La quena” (que apareció originalmente en *El comercio de Lima en 1848*) reescriben según Efraín Kristal la leyenda del tesoro incaico enterrado, cuyo secreto está celosamente guardado por un descendiente que se espera lo use para liberar a su pueblo oprimido (“The Degree Zero” 598).

Si bien los relatos remiten a esta leyenda, hay un elemento personal que podría estar también latente y que vincula los textos con la ‘patria salteña’ de Gorriti. Se trata de la leyenda del castillo de Miraflores, propiedad de los Gorriti, que había sido construido por los jesuitas, quienes al ser expulsados en el siglo XVIII, habrían enterrado su oro en

¹³³ Incluso apuesta a esa utopía social americana en la última aventura de Laura, la protagonista de *Peregrinaciones de un alma triste*, quien en Moyambá disfruta de un baile donde señoras y criadas no tienen distinción de clase.

inaccesibles subterráneos a la espera de un futuro regreso. Gorriti deja testimonio de esta anécdota en “Gubi Amaya. Historia de un salteador.”¹³⁴

La coincidencia del tesoro escondido perteneciente a un grupo que ha caído en desgracia es significativa y ambas patrias –la limeña y la salteña– parecen encerrar historias de codicia y desencuentros trágicos donde los cuerpos femeninos reciben una violencia que los marca como cadáveres. Ya no se trata de la alienación de Vital o María, ni de la inmolación redentora de Clemencia, sino de cuerpos femeninos, cuya condición racial, los cosifica y transforma en bienes de consumo para sus poseedores u objetos de desecho cuando ya no son útiles. Esto es lo que cifran ambos relatos.

En “El tesoro de los Incas,” se pone en escena a Diego de Maldonado, un conquistador movido por su deseo de oro, y a la mujer indígena, Rosalía, hija del jefe inca Yupanqui, quien se enamora inocentemente de él y sucumbe ante sus engaños, si bien al final prefiere morir a revelar el lugar secreto del oro incaico. En “La quena,” se trata de un triángulo trágico entre el oidor Ramírez, gobernador de Filipinas quien hace todo cuanto está a su alcance para poseer a la criolla Rosa, la cual está enamorada del mestizo Hernán, último descendiente inca que debe liberar a su pueblo. Si bien las intrigas que los separan son efectivas y Rosa desposa al español, Hernán la recupera y huye con ella, aunque Ramírez la encuentra y asesina, dejándole a Hernán sólo un cadáver y la imposibilidad de llevar a cabo su misión.¹³⁵

¹³⁴ En “Gubi Amaya,” Gorriti asienta la historia escuchada en la niñez: un anciano contemporáneo de aquellos acontecimientos afirmaba que el oro había sido enterrado bajo el castillo en desconocidos e inhallables subterráneos y que era custodiado por el fantasma de un cura muerto; “cada vez que el viejo, acurrucado en la cocina, y estendiendo sus trémulas manos sobre el fuego contaba esta historia, el entusiasmo de la codicia se apoderaba de los criados, y á la mañana siguiente, en todos los rincones del castillo resonaban fuertes golpes de pison aplicados al suelo y á las paredes en busca de la puerta que debia conducir á los subterráneos, es decir, á las deseadas cubas y al oro que las llenaba” (SR I. 123).

¹³⁵ En “La quena,” Gorriti repite la trama de *Romeo y Julieta*. La diferencia entre Rosa y Hernán es de clase social y de raza, los amantes son separados e incluso se usa una pócima para simular la muerte de Rosa.

¿Qué apunta Gorriti con esto cuerpos femeninos cadavéricos? En ambos casos, ni la mujer inca Rosalía ni el mestizo Hernán pueden, según Kristal, “liberate their former subjects from Spanish domination,” por lo que no parece haber un camino de integración o asimilación dentro de las nuevas naciones sino, en cambio, la idea de una pérdida irrecuperable (“The Degree Zero” 599). Frente a la mirada de Echeverría, Sarmiento o Alberdi sobre este grupo humano, el destino de estos cuerpos indígenas/mestizos es contundente: la aniquilación. Sin embargo, creo que los relatos de Gorriti se pliegan sobre esta imposibilidad de insertarlos en los relatos nacionales. El hecho que ambas historias postulen un tesoro escondido que queda finalmente perdido habilita una lectura donde el centro no esté tanto en la derrota a un plan emancipador indígena, sino más bien en el fracaso de una mirada imperialista sobre este grupo que les clausura la posibilidad de compartir dicho tesoro o integrarlo en los proyectos fundacionales de las nuevas naciones.¹³⁶

Gorriti postula la virtud de estos personajes indígenas como una base positiva y digna de consideración –su tesoro– si se quieren superar las dinámicas coloniales. Sin entrar abiertamente en el debate sostenido por José Victorino Lastarria frente a Sarmiento y Andrés Bello en 1844, Gorriti parecería coincidir con el primero. Como señala Álvaro Kaempfer, “en el diseño lastarriano, la resistencia indígena lanza una voluntad de emancipación que el momento post-colonial debía asumir como propio para desmontar el colonialismo hispano y dotar de continuidad estratégica su relato histórico” (“Lastarria” 13). En “El tesoro de los Incas,” la resistencia de Rosalía a no revelar el lugar secreto del oro deja como resultado un cuerpo torturado y cadavérico. Los verdugos llevan a la joven

¹³⁶ En esta línea, la posición de Lastarria hacia el mestizo “como el agente capaz de desmontar la herencia colonial y protagonizar la historia nacional” puede ser un contrapunto interesante, si bien, como plantea Kaempfer, esto es la piedra de disputa con la visión de Sarmiento (“Lastarria” 12).

frente a su padre para que éste confiese el lugar, si bien ella acepta morir por su silencio igual que el anciano. En la cámara oscura,

el verdugo asió de ella y la desnudó para ponerla en la rueda. Al contacto impío de aquellas manos, la jóven abrió los ojos y se halló desnuda ante el suplicio; pero el heroísmo había vencido al pudor y al miedo... La joven india sufrió el martirio con la firmeza estoica de sus mayores. A cada vuelta de la rueda se volvía al cacique y le decía sonriendo: -Padre! Estás contento de mí? Y al exhalar su último aliento, despedazado su cuerpo: Padre!-repitió, di ¿estás contento de mí?...

El obstinado silencio de las víctimas hizo creer al Intendente que la historia del tesoro había sido un sueño de codicia; pero tenía en tan poco la vida de los desventurados indios, que ni siquiera pensó en achacarse á delito el suplicio del cacique y de sus hijos. (SR I. 131, 133)

Rosalía guarda silencio hacia sus verdugos, pero su cuerpo torturado habla de su valor, su fidelidad a los antepasados y la libertad interior de la protagonista a elegir su destino. Frente a la mirada española sesgada por la codicia, estos atributos no tienen valor y ni siquiera su muerte es considerada un *delito*. Gorriti condena a quienes *tenían en tan poco la vida de los desventurados indios* y, ante ello, eleva el orgullo de Rosalía al aceptar su suplicio, un bienpreciado tanto como el oro oculto.

En el caso de “La quena,” Hernán también hace hablar al cuerpo muerto de Rosa con el que decide descansar en las ruinas de su deseado hogar. Rosa, si bien criolla, es la mujer que ha cruzado la frontera hacia el mestizo y lo ha elegido como compañero, más allá de su marginalidad. La música celebra melancólicamente el amor trágico de ambos:

De repente una melodía estraña, dulce, desgarrante y aterradora á la vez, se elevó de aquel sitio, atravesó los aires, llenó los ámbitos del valle, y fué á despertar los ecos de las montañas. Era una música sublime, cuyos mágicos acentos, ora tiernos y apasionados como el adios de un amante que se aleja, ora melancólicos y dolientes como los suspiros de la ausencia, ora sombríos y lúgubres como la voz del *de profundis*, remedaban, uno á uno, todos los gemidos que el amor ó el dolor pueden arrancar al corazon humano... El rostro que el jóven contemplaba, habia recibido hacia largo tiempo el horrible sello de la muerte, y el instrumento mismo cuya voz tenia una tan divina melodia, era un despojo de la tumba, era el fémur de aquel esqueleto. (SR I. 64, 65)

Hernán hace hablar al cuerpo muerto desde el fémur con el que ha hecho una quena. La escena mezcla todos los sentimientos desde lo que la melodía despierta: dolor, extrañeza, desgarró, terror, ternura, pasión, melancolía, lobreguez. Del despojo puede salir una *música sublime* y, tal vez en ello, radique un valor que supera en calidad al oro tan perseguido por los españoles. Al igual que con Rosalía, Hernán y Rosa tienen una voz que transmite valores dignos de aportar positivamente a los espacios que habitan. Si bien la muerte parece silenciarlos, en realidad los cadáveres son elocuentes y hablan de la necesidad de cruzar fronteras e ir *más allá* de la limitada mirada occidentalista que Alberdí o Sarmiento sostenían. Esta imagen, sin duda, propone un diálogo directo con la palla que narrativiza Palma y la recuperación que él hace de los valores indígenas para la construcción del presente, como se verá en el siguiente capítulo.

En el cierre de “La quena,” Gorriti se atreve, amparada en la ficción romántica, a desafiar más radicalmente la mirada de sus pares. Dirigiéndose a quienes pueden escuchar la dulce melodía de la quena, advierte a los que acarrear dentro de sí mismos una pena, los peligros que dicha música puede despertar en ellos:

Pero, oh, vosotros, los que llevais en el corazon un grande dolor,
 ¡guardaos de escucharla! porque para vosotros tendria un poder terrible,
 que como un espejo mágico os hará ver de nuevo todo lo lúgubre de
 vuestro pasado; develará á vuestros ojos la pálida imájen del siniestro
 porvenir, y el dolor se agrandarà en vuestro pecho hasta romperlo. (SR I.
 67)

El *grande dolor* de todos sus pares generacionales en 1851 es, precisamente, el exilio, ese estado de inquietud o desasosiego porque, como trabaja Adriana Amante, el exiliado “no tiene garantías acerca de cuándo ni cómo habrá de re-integrarse –en una nueva posición– a ese espacio del que ha sido expulsado” (“Los contornos” 149). Según Amante, los románticos argentinos negocian en sus exilios un ‘lugar’ en el país anfitrión, a la vez que viven una exclusión del espacio nacional identitario que los ha expulsado y con el que disputan, negocian o acuerdan el concepto de nación en sus textos, con el deseo de un regreso futuro (“Los contornos” 147-49). De esta manera, los exiliados construyen un ‘espacio de intervención’ en su nuevo hogar, lo cual le permite a Gorriti intervenir simbólicamente desde ese entre-lugar limeño. De allí que su voz final en la cita se dirija al peligro que para sus pares puede significar el ver, con un *espejo mágico*, el pasado como algo *lúgubre* puesto que ello deviene en un porvenir *siniestro* capaz de

destruir todo. El tesoro oculto de los incas es una invitación a iluminar la mirada sombría sobre el *pasado* para que el *porvenir* se refleje brillante sobre ese oro indígena.

La propuesta de Gorriti se pliega sobre la mirada de sus pares para rechazar una clausura y apostar a una recuperación digna de esa otredad con la que es posible dialogar. Estos cuerpos exponen la ambigüedad moral del poder ante la virtud de quienes están sometidos a él, y es precisamente esta virtud lo que constituye una alteridad valiosa. Así, Gorriti inscribe la paradoja muerte/arte, en tanto una tensión que permite, desde su oscuridad, ver la luz de la presencia indígena y mestiza en la construcción de lo nacional. Estos ‘otros’ asestan un dilema ético, puesto que su virtud supera el interés material de quienes jerárquicamente los superan, es decir, los valores del dominado lo hacen moralmente superior a la autoridad codiciosa y cuestionable del dominador. Para una escritora en el exilio, este dilema debe incluirse en el canon de una literatura nacional cuyas obras tienden a simplificarlo.

2. Civilizar al indio: cubrir con velos

Además del tesoro en virtudes que los indígenas pueden aportar, Gorriti también reconoce lo limitado del proyecto civilizador que filtran las narrativas de sus pares. En el mismo movimiento que sigue a lo largo de toda la colección, su escritura se pliega sobre la biblioteca canónica y, desde el sujeto indígena femenino, reflexiona sobre los alcances de una civilidad occidentalizada que aparece clausurada. El relato “Si haces mal, no esperes bien” (publicado primero en la Revista de Lima en 1861) se concentra en desmontar la paradoja que el binomio civilización/barbarie aun postula en el escenario

nacional en la década de 1860. La historia gira en torno a un incesto donde emerge la violencia ejercida por Europa sobre Latinoamérica.

Un oficial criollo viola a una indígena quien, rechazada por su novio y por el sacerdote, da a luz a una niña en las sierras, llamándola Cecilia. Tiempo después, este mismo oficial rapta a la pequeña Cecilia en ese inhóspito lugar pero, por un error la niña es abandonada en el camino y rescatada por un naturalista francés que la lleva a Paris y la cría como a su hija, llamándola Amelia. Ya adulta, Cecilia/Amelia conoce en Paris a un joven latinoamericano, Guillermo, con quien se casa y que la conduce a Perú. Su llegada a tierra inca la hace entrar en un estado de visiones y experiencias extrañas por las que su esposo y su suegro deciden trasladarla a las sierras para su recuperación. Allí ocurre la tragedia, cuando una indígena se acerca al grupo en torno a un fogón y poco a poco, la verdad es revelada. Se descubre que Amelia es Cecilia, fruto de una violación e hija de la indígena y del oficial (que ahora es su suegro) por lo que Guillermo, su esposo, es en realidad su medio hermano. La muerte acaba con su vida y la del oficial, mientras Guillermo huye a un convento y su madre queda sola, llorando en la tumba.

Pratt considera que en este drama, Gorriti “chooses to dramatize the intertwining of racial and cultural histories, not their polarization” (*Imperial eyes* 194). Precisamente al dejar de lado las polaridades que colocan a un término por encima de otro, Gorriti postula lo civilizado y lo bárbaro como una paradoja, es decir una situación ilusoria que plantea la crisis de una razón binaria y la necesidad de que ambos términos coexistan e incluso se contagien entre sí. Para ello, se vale del horror y disputa directamente el rol femenino de *La cautiva* y de *Amalia* a la vez que responde al binarismo civilización/barbarie latente en *Facundo*.

Yendo a la historia, el rapto de Cecilia/Amelia la hace experimentar una suerte de cautiverio, comparable al de María, la protagonista del poema de Echeverría. Para éste, el desierto de *La Cautiva* está habitado por la barbarie indígena que captura y retiene a María y Brian. Para Gorriti, la inhóspita sierra está habitada por el oficial criollo y el extranjero francés que violentan lo indígena y roban a la niña. La barbarie indígena de Echeverría se invierte quiásmicamente en la barbarie civilizada de Gorriti. Considerando que han transcurrido más de 20 años entre un texto y otro, la voz de Gorriti atestigua cuán disfuncional es el sistema de valores de estas naciones que poco hacen para proteger a sus ciudadanos más desfavorecidos, la mujer y el indígena. Tanto María como Cecilia se transforman en cuerpos-mercancía, en cautivas (como trabaja Susan Rotker), pero mientras la heroína echeverriana es un bien de cambio entre las luchas políticas por la tierra (e incluso logra proteger su pureza), Cecilia/Amelia es un bien de consumo para los deseos de estos hombres civilizados.

Al mismo tiempo, hay un contraste interesante entre la desnudez de los indios que Echeverría describe en su malón (“veíanse lanzas agudas, / cabezas, crines ondeando, / y como formas desnudas / de aspecto extraño y cruel” [456]) y el uniforme que cubre el cuerpo del oficial. Este uniforme, símbolo de su autoridad, funciona como un ‘velo’ sobre el cuerpo de Cecilia, es decir como una máscara que a partir de esta usurpación acabará borrando la identidad original de una niña que apenas puede hablar por su escasa edad. Según Eve Kosofsky Sedgwick, el velo es una metonimia de aquello que se marca sobre el cuerpo, e incluso “in the Gothic view, individual identity, including sexual identity, is social and relational rather than original or private” (“The Character in the Veil” 256). En consecuencia, el velo que la cubre al quedar en manos del oficial transforma a este

cuerpo mestizo en una mercancía de cambio cuya identidad devendrá según quién lo posea. Para la niña indígena, su usurpador no tiene lanzas, crines ondeando ni está desnudo, su lenguaje es entendible y su trato militar representa a un sujeto socialmente codificado. Sin embargo, ejerce la misma violencia que los indios pampas, solamente amparado bajo un ‘velo’ que es simulacro de lo aceptado como civilización.

Asimismo, Cecilia, tras su abducción, va a definirse a partir de las relaciones que los personajes masculinos establezcan con ella: el oficial, el viajero francés y Guillermo. Primero, el oficial quiere llevarla al burdel para que en un futuro sirva allí y le impone un velo que hace de su cuerpo femenino una *mercancía* de consumo masculino.¹³⁷ Luego, el naturalista francés que la recoge decide llevársela bajo el nombre de Amelia:

El viajero hablaba una lengua que la niña no entendía, y á todas sus preguntas respondía llorando- ¡Mamá!

-Pobre criatura! dijo él profusamente conmovido- No en vano invocarás ese nombre de significación universal! Serás mi hija y consolarás mi soledad. No sé tu nombre; pero te daré el de aquella que duerme bajo las sombras *du Père Lachaise!*...

Montó á caballo, abrigó a la chica bajo su embozo, y añadió como buen frances, *le petit mot pour rire.*

¹³⁷ El oficial que la rapta considera que la niña es “un lindo obsequio para mi hermosa Pepa, esa malvada que se divierte en dar tortura á las almas” (SR II. 157). Si cabe alguna duda sobre esta Pepa mencionada, el propio oficial le aclara al soldado: “Galopa hasta alcanzar a los arrieros y di al mío que lleve esta cholita con el mayor cuidado, y que al llegar a Lima no vaya tontamente a entregarla en casa. Que la deje al guarda de la garita de Maravillas hasta que tú llegues. ¿Entiendes?” (SR II. 157). Establecer una diferencia entre la casa y Pepa es singular, ya que el oficial ha decidido destinar la niña a la segunda. Al mismo tiempo, se refiere a ella como cholita, haciendo directa alusión a su condición mestiza que parece autorizarlo a cosificarla. El destino de la niña es prostituirse, transformarse en una mercancía de consumo para los oficiales y soldados que, al igual que él, frecuentan la casa de Pepa.

-Completé a fé mía mi bagaje de naturalista. Traigo en mi maleta el reino vegetal y el mineral. [mirando a la niña] He aquí el animal. A Francia pues! (SR II. 161)

Advirtiendo que puede existir una madre, el viajero decide llevarse a la pequeña y con su *embozo* oculta de manera más contundente su identidad. Por un lado, la nombra Amelia y por el otro la considera científicamente el objeto representativo del reino animal. La intención altruista inicial se troca en una doble cosificación de Cecilia. Es el objeto de museo que todo explorador anhela encontrar y, al mismo tiempo, es un bien para su vejez, algo que, según Pratt, trasluce la posición de los viajeros naturalistas en el siglo XIX: “The European bourgeois subjects seek to secure their innocence in the same moment as they assert European hegemony” (*Imperial Eyes* 7). Es interesante y sugerente al mismo tiempo el hecho de que, frente a la francofilia de la generación del 37,¹³⁸ Gorriti decida presentar lo francés como la expresión de un neocolonialismo ejercido bajo la máscara del altruísmo o del científicismo, es decir, bajo el velo de la civilización.

Finalmente, su esposo Guillermo ve un exotismo en el color de su piel, que lee como el “aspecto solemne del desierto, bajo el velo de los árabes, [surgido del contacto] allá en las lejanas regiones que recorrió con su padre” (SR II. 167). El color de la piel mestiza se re-significa desde el exotismo orientalista, lo cual ironiza directamente la construcción racial del personaje. Así, si bien para la María de Echeverría la experiencia del cautiverio es perturbadora y caminar por el desierto no está exento de peligros que

¹³⁸ Doris Sommer lee esta francofilia en *Amalia*, mencionando el arma francesa de Daniel Bello y su novia, Florencia Dupasquier: “This admiration for France was not only typical for young intellectuals, modeling themselves after French romantics; it was also a response to France’s punitive blockade to Buenos Aires (while Rosas continued to traffic with England to the point of stifling home industry) and to her promises of support for the resistance” (*Foundational* 85). Por otro lado, Gorriti misma tenía un gusto por lo francés que se traduce en este relato al remitir a los cuentos de Charles Nodier.

mancillan su cuerpo, los soldados que la encuentran al final logran reconocerla, ver su identidad personal. El cautiverio de Cecilia/Amelia es más extremo ya que su identidad queda oculta bajo los velos impuestos por una autoridad masculina superior, aun la del matrimonio. La ciencia, la política y el gusto por lo exótico le inscriben una identidad compleja que no posibilita hacer de este cuerpo una ‘zona de contacto,’ en tanto co-presencia, interacción y entrecruce de visiones y prácticas que a menudo se dan en relaciones de poder radicalmente asimétricas (Pratt, *Imperial Eyes* 4). Sobre este cuerpo no hay encuentro posible sino un borramiento que incluso, ante el evidente mestizaje de la piel, sólo puede leer una identidad desde su posición neocolonial.

En segundo lugar, el personaje femenino que enfrenta a la tiranía en la *Amalia* de José Mármol parece también replicarse subvertido en la figura fantasmal de Cecilia/Amelia a través del horror que atraviesa su historia, haciendo un juego sutil de pliegue entre ambas heroínas cuyos nombres difieren tan sólo en una vocal. Mientras Amalia pertenece al espacio urbano de Buenos Aires, Amelia circula por el parisino. Sin embargo, ella deambula como un fantasma, ya que pese a pertenecer a la elite francesa y ser fácilmente admitida en la peruana, Amelia no es dueña de su identidad lo que la hace estar sumida siempre en la tristeza, la melancolía y la depresión, en claro contraste con la energía y acción que despliega Amalia en su lucha por la causa unitaria.

Asimismo, si se ve la historia amorosa de estas heroínas, Mármol presenta la relación entre Amalia y Eduardo Belgrano en la tradición del amor cortés, donde en el juego idealista, “los amantes acentúan las habilidades retóricas y descuidan el cuerpo” (Masiello, *Entre civilización* 46). En contraste, Amelia consume su relación marital con Guillermo lo cual agrava la forma en que el cuerpo femenino es violentado

incestuosamente.¹³⁹ Lo singular es que el fantasma de Amelia es un cuerpo incestuoso y transgresor de un orden: por un lado, este cuerpo femenino es un espacio endogámico donde ‘el otro’ no tiene lugar y, por el otro, en tanto fantasma, es un cuerpo desmaterializado donde el mestizaje parece estar autorizado a deambular en tanto sea posible traducirlo o re-significarlo.

Finalmente, las dos heroínas hacen explícita la relación entre el espacio íntimo y lo femenino. Amalia, en tanto ángel luminoso, habita la casa cuyas paredes le permiten proteger a quienes ama del peligro exterior. Amelia siempre vive en el afuera, viajando por París y Perú, porque su peligro está en el espacio interior donde se guardan los secretos de su identidad y la memoria de violencias. Geográficamente, Amalia es de Tucumán y su relación con Eduardo podría apuntar a lo que señala Doris Sommer como la posible unión entre el centro y la periferia argentina (*Foundational* 99). Pero, si bien Amelia es de las Sierras y Guillermo de Lima, ella es mestiza y con esta ‘periferia’ no parece posible un encuentro real. Mientras su mestizaje sea entendido como bárbaro, no tendrá cabida en el proyecto civilizador, por lo que asimilarla, exotizarla y borrar las marcas conflictivas son los únicos caminos para la aparente unión.

La escena final del relato donde todo se revela explícita claramente que el ‘otro’ no tiene un lugar posible en el espacio que lo civilizado ha construido. Mientras todos los personajes masculinos han ejercido una acción civilizatoria sobre el cuerpo de Cecilia/Amelia, la muchacha deja deslizar un ‘mamay’ frente a la indígena loca del fogón. ‘Mamay’ implica un recuperar esa identidad y un hacer caer los múltiples velos que ocultan al personaje. ¿Qué hay detrás de ellos? Una violación, múltiples abducciones,

¹³⁹ Esta violencia incestuosa también se confirma al leer las cartas que Guillermo intercambia con su hermana Matilde sobre el primer encuentro con Amelia, donde la atracción hacia ella surge por su parecido con la hermana

el robo de la identidad, el incesto: toda una suerte de violencias contra el cuerpo femenino que no van a ser *delito*, puesto que al igual que lo ocurrido con la tortura de Rosalía, el Intendente antes y ahora los representantes del nuevo orden republicano *tienen en tan poco la vida de los desventurados indios*. Gorriti enfrenta a la voz masculina con la voz materna pero el protagonismo de Cecilia/Amelia se hace efectivo cuando emerge el ‘quechua’ para afirmar su identidad original y privada. Mientras que en *Amalia* la palabra es un arma clave en la trama de espionaje que oculta a los personajes, la palabra quechua de Cecilia/Amelia es la instancia luminosa de una revelación: no hay espacio para esta periferia en el centro del discurso nacional en tanto su asimilación suponga un borramiento.

Susana Rotker afirma que Echeverría le niega a su cautiva el ser ‘cautiva,’ es decir un cuerpo marcado por la experiencia indígena (*Cautivas* 133). Mármol, con el platónico amor de Amalia y Eduardo, no permite que la tan ansiada unión entre centro/periferia se materialice en un cuerpo. Ante estas narraciones donde ‘lo otro’ no parece integrarse al ‘nosotros,’ Gorriti escribe en la mestiza Cecilia/Amelia un cuerpo mercancía, un cuerpo incestuoso, un cuerpo fantasmal cuyo valor ha sido otorgado por un poder colonizador. Pero Cecilia/Amelia es también una gran paradoja y exige pensarse desde una razón no binaria. Primero, porque lo civilizado puede encerrar una barbarie mucho más trasgresora y perniciosa que la de los indios del malón. Segundo, porque desde este cuerpo femenino e interracial oprimido, surge una figura única enraizada tanto en un lugar periférico como en una voz del centro. Tercero, porque este cuerpo posibilita una constelación de realidades –lo virtuoso, lo filial, lo criollo, lo extranjero– desde la cual una ciudadanía original y privada necesita pensarse.

En suma, un canon que vea al sujeto indígena como bárbaro y a la mujer como virtud contra la tiranía no sirve para escribir esta historia. En realidad, es este mismo canon el que necesita re-escribirse y ofrecer alternativas. Gorriti está en las afueras del círculo masculino de su generación pero se propone un entre-lugar (en términos de Silviano Santiago) que discuta los valores del binarismo civilización/barbarie e incluso el propio concepto de superioridad. Su entre-lugar es la paradoja de Cecilia/Amelia, cuyo final trágico también muestra que no es fácil resolver lo opuesto. Sin embargo, su valor radica en mostrar las contradicciones que sus pares enfrentaron y las respuestas que no llegaron a encontrar.

E. Sueños y realidades: pliegues alegóricos fluyendo entre las nieblas

La *poética de las nieblas* que sigue Juana Manuela Gorriti en *Sueños y realidades* no sólo se pliega sobre los debates de la generación del 37, sino que también postula una mirada sobre el presente. Así como los relatos de corte rosista no se concentran en las denuncias de los abusos del terror tiránico, los textos donde lo indígena está en juego asumen una crítica más directa a la noción de barbarie. En 1865 se publican estos relatos y, si bien Rosas no es más un ‘estorbo’ porque ya se ha consolidado el gobierno liberal de Bartolomé Mitre, los indígenas son una preocupación que años después también se traducirá en el texto de Lucio V. Mansilla.¹⁴⁰

A partir de lo ya trabajado, la posición de Gorriti en los relatos de esta colección parece responder a una mirada que se pliega sobre la biblioteca escrita desde el exilio

¹⁴⁰ Sería interesante leer los textos ficcionales de Gorriti sobre temática indígena que aparecen en subsiguientes colecciones en diálogo con la propuesta escrituraria de *Una excursión a los indios ranqueles* de Mansilla. Este cruce de narrativas puede iluminar la visión de los letrados hacia el mundo indígena argentino (ya en la generación pos-organización nacional, en los años 80).

entre 1840 y 1860. Dentro de este contexto, tanto el sujeto femenino como lo indígena son preocupaciones en las que Gorriti no coincide con sus pares generacionales. Su escritura no funciona desde dicotomías cerradas sino que, haciendo propio el reclamo de los marginales, intenta abrir la biblioteca nacional e incluir personajes alternativos. El relato final que me interesa considerar precisamente sintetiza, a mi juicio, esta *poética de las nieblas* como escritura a contrapelo de su generación. Me refiero a un texto breve (y nada considerado) de esta colección: “El naranjo y el cedro. Leyenda bíblica.” Se trata de un escueto diálogo entre ambos árboles que ocupa apenas dos páginas, donde el narrador, tras presentar el paisaje del Edén, auspicia el intercambio entre ambas voces: la fuerte y elevada del cedro y la ornada y perfumosa del naranjo. Dentro de toda la compilación de *Sueños y realidades*, me llama la atención este relato porque es difícil de incluir en las clasificaciones hechas a los cuentos.¹⁴¹ En realidad, es un texto alegórico que, desde su ahistoricidad, se pliega sobre el escenario histórico de las polarizaciones para reivindicar la necesidad de reconocer el valor de ese *otro* diferente.

Este texto breve, en contraste con la extensión de los otros relatos, se concentra en una escena edénica donde la acción se limita a un parlamento emitido por cada uno de los personajes arbóreos. La voz abre la narración siguiendo la tradición bíblica del *in illo tempore* y se vale de una encadenación polisindética que presenta a los elementos clásicos fundantes del paisaje edénico: el fuego en su *luz primaveral*, el aire en el *etéreo*

¹⁴¹ Hebe Beatriz Molina ofrece una clasificación de los relatos de la colección en tres grupos: textos históricos/autobiográficos (temática rosista, de héroes patrios, personales), textos literarios (con personajes y escenarios europeos) y textos de leyendas populares (temáticas indigenistas). Dentro de estos grupos, la autora distribuye los diferentes relatos pero queda sin incluirse “El naranjo y el cedro.”

azul del firmamento, el agua en *los vastos mares* y la tierra en *llanuras, montañas y valles*.¹⁴² En este microcosmos, el naranjo y el cedro hablan por turnos:

Y el naranjo del Edén dijo al cedro del Sanir:

¡Bendito sea el Señor! Elevó tu cima hasta el cielo; y extendió tus ramas de oriente á occidente, dotó á tu savia de sentimiento y te dió una vida inmortal. Eres el rey de la creacion!...

Y el cedro dijo, inclinando sus ramas hácia el árbol del Edén:

Contéplate á ti mismo y admira la munificencia del Creador. Labró tu tronco de bronce, é hizo tus hojas de esmeralda; dió á tus argentinas flores el perfume que él ama, y con el oro mas puro amasó tu delicioso fruto.

Eres el aroma de la creacion. (SR II. 239-40)

El juicio que cada personaje emite es sobre el *otro*. Formalmente, tanto los pronombres (*tu cima, te dio, a ti mismo*) como las formas verbales (*eres, contéplate*) se constituyen desde la segunda persona singular, el tú. En cada intervención, el sujeto que habla formula a ese *tú* como una entidad valiosa y digna de ser parte dentro de la creación. El ‘yo’ emerge en el discurso en tanto mirada sobre el otro, en un gesto que trasluce aquello que ese otro no puede ver de sí mismo. Como señala Mijail Bajtin, se produce un excedente de mi visión que completa “al otro justamente en los aspectos en los que él no puede completar a su yo” (*Yo también soy* 35).

Precisamente este completar la otredad desde la mirada propia implica, en lugar de una descalificación o desprecio, un reconocimiento del valor singular de ese otro diferente. Por eso, en el tono bíblico del texto, cada parlamento concluye con un canto de

¹⁴² “Era de la creación el cuarto día y la luz primaveral rosada y tibia se derramaba... Y el etéreo azul de firmamento era tan puro... Y los vastos mares bullían en su profunda cuenca; y la tierra se extendía en llanuras y se alzaba en montañas y se hundía en cóncavos valles” (SR II: 239, subrayado mío).

alabanza: la omnipresencia del cedro por su altitud y extensión lo coronan *el rey de la creación* mientras que la belleza del naranjo en su robustez y color lo exaltan como *el aroma de la creación*. Asimismo, el narrador intercala estratégicamente un estribillo que se repite tres veces en esta escena: “Y las flores de los prados, y la yerba de los campos y los árboles de las florestas, elevaron al Eterno un himno de amor” (SR II. 239). ¿Qué aporta este juego alegórico a la *poética de las nieblas*?

En primer lugar, este relato sitúa de qué manera Gorriti propone una forma de narrar el encuentro entre opuestos. Valiéndose de la alegoría, el reconocimiento de la otredad es celebrado por toda la creación y parecería ser el camino para que cada sujeto individual vea lícita su presencia en un suelo compartido. La anécdota no sólo cumple una función didáctica sino que se inscribe en una red de significados que emergen a lo largo de toda la colección. La irrealidad pletórica de la escena es un espejo invertido de toda la realidad dolorosa que atraviesa los relatos de *Sueños y realidades*, con historias de amores trágicos, desencuentros, traiciones y pérdidas que han sufrido los personajes ante una violencia autoritaria. Mujeres federales, unitarias e indígenas construyen un universo de personajes que pelean por un espacio legítimo en un territorio que no acepta la singularidad de cada una de ellas y les niega legitimidad a su derecho de ciudadanía.

Al mismo tiempo, la forma alegórica de este texto breve también da una pauta sobre la forma de leer y narrar esa compleja situación política y social de sus heroínas. Esto no implica que desestime en los relatos la presencia de todos los motivos del registro romántico, como ser: la antinomia espíritu/materia (“La hija del mazorquero”), la pasión desbordada (“Quien escucha su mal, oye”), el destino fatal (“Si hace mal, no esperes bien”), la mujer ángel/mujer demonio (“El guante negro”), el amor imposible (“La

quena”), la muerte en plena juventud (“La novia del muerto”), la muerte por amor (“El tesoro de los incas”), la lucha por la patria (“Una noche de agonía”), la naturaleza como estado del alma (“Fragmentos del álbum de una peregrina”), los caracteres endeble e idealizados (“El ángel caído”), la preocupación social (“Gubi Amaya”).

Sin embargo, más que reducirse a un uso de motivos, Gorriti no deja de insistir en que la construcción de lo nacional debe lograrse aceptando lo que hay en cada escenario, más allá de que esa realidad posicione a un indígena como habitante legítimo, a un español como garante de tradiciones valiosas y a una mujer como sujeto libre y pensante. Estos temas sitúan los relatos en una historicidad que no se limita a un episodio puntual sino a todas las lecturas y reflexiones que ese tiempo histórico ha generado en los intelectuales de su generación. Gorriti, no sólo escribe historias, sino que reescribe la Historia que otros han contado en pos de hallar alternativas que construyan una base social viable para la nación argentina. De allí que la estética romántica le sirva, más que para emplear ciertos motivos, para replegarse sobre una Historia que no debe clausurarse en unos pocos discursos autorizados.

En segundo lugar, esta leyenda se publica originalmente en *La Revista de Buenos Aires* de Miguel Navarro Viola y Vicente G. Quesada en 1864 (un año antes de la colección).¹⁴³ En dicho momento, Gorriti se encuentra en Lima y su texto circula por el Río de la Plata. Hay dos conflictos bélicos que surgen en ambas regiones para entonces. Por un lado, en territorio peruano, ante la ocupación española de las islas Chincha en abril de dicho año, se desata la Guerra Hispano-Sudamericana o Guerra del Pacífico

¹⁴³ El redactor brinda una aclaración previa al texto donde afirma: “Nuestra distinguida amiga y colaboradora, las señora Gorriti nos envía desde Lima por carta fecha 11 de abril último, la preciosa *leyenda bíblica* que publicamos. No hemos podido resistirnos al deseo de obsequiar con ella á nuestros lectores, y a pesar de estar ya cerrada la sección de literatura, la colocamos en esta retirando otros materiales, solo para no demorar su publicación” (*La Revista de Buenos Aires* 135).

(1864-1865), con la que Chile y Perú rechazan la intrusión de España. El imperio español no reconoce aun la independencia peruana y reclama para sí los impuestos del lucrativo negocio del guano. Vale la pena agregar que el general Bartolomé Mitre, presidente de la República Argentina, se abstuvo de participar, ratificando en mayo de 1864 un tratado con España y asegurando que “in no circumstances would he sign any kind of defensive or offensive pact with Peru against the Spanish” (McLynn. 95). Esta posición está lejos de la visión de una América hermanada contra las fuerzas imperiales que no reconocen su independencia.

Por otro lado, en territorio argentino, se da el avance de Francisco Solano López en la provincia de Corrientes y la decisión muy cuestionada de Mitre por aliarse con el imperio brasilero en contra del Paraguay.¹⁴⁴ Me interesa destacar el trasfondo de la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), porque precisamente este conflicto suscitó muchas fisuras dentro de la incipiente República Argentina: no sólo Corrientes quedó en manos del partido federal (opositor al gobierno nacional), sino que se levantaron sublevaciones y un abierto rechazo a esta contienda en Mendoza (con Felipe Varela), La Rioja, San Juan, San Luis, Córdoba y Catamarca.¹⁴⁵ A escasos años de los enfrentamientos con Rosas y las luchas civiles, Argentina sigue siendo un escenario de grupos cruzados e irreconciliables. Aun cuando el proyecto liberal haya logrado

¹⁴⁴ Como señala McLynn, “in 1865 Mitre increased the bitterness of the Pacific powers by allying himself with the slave Empire of Brazil to crush Paraguay. While the resources of Argentina were expended in a vicious war with Solano López, Mitre remained strictly neutral in the conflict between Peru and Spain” (95).

¹⁴⁵ “In the three years from 1865 to 1868, while Argentina still placed an active military role in the Paraguayan conflict, nearly all the provinces of the interior were convulsed by revolutions inspired wholly or in part by opposition to the war” (McLynn 83-84). Los grupos en oposición al poder hegemónico imperante de Mitre muestran claramente las debilidades de dicho mando que aun no tiene consolidado su poder: “So great was the reluctance to fight against Paraguay that by 1868 Mitre was reduced to promising the War Minister, General Juan Gelly y Obes, the use of 400 mercenaries expected soon from Europe” (McLynn 86). La propia oposición de Juan Baustista Alberdi muestra cómo la otrora alianza generacional va fisurándose ante el personalismo de Mitre. Parecería entonces que los peligros del mesianismo del Chimborazo se hacen realidad en el Río de la Plata.

traducirse en el discurso hegemónico mitrista, el suelo argentino sigue estando recorrido por fantasmas facciosos que reinstalan los otrora debates nacionales. Compartir un mismo suelo no auspicia la aceptación de la otredad con la que se disputa el poder. Por eso, bien pueden leerse en este momento histórico esos fantasmas que rondan las historias de *Sueños y realidades*, ya que actualizan un presente histórico plausible de revisitarse para, en términos de Benjamin, encontrar un sentido a lo que se construye en el hoy hacia el mañana.

En tercer lugar, la escena beatífica de este paraíso que la historia real da por perdido habla de la posibilidad de una comunión cósmica que se hace elocuente en el estribillo repetido donde los prados, campos y florestas celebran una armonía lograda. Esta opción por usar un tono sublime de claro corte romántico reviste a la escena de una función eidética, es decir de una revelación esencial. Sin embargo, como todos los críticos citados han puntualizado, Gorriti no escribe fuera de un contexto histórico y la presencia de este *eidos* se concreta en una forma alegórica que dialoga históricamente con todos los hechos referidos en los relatos de la colección. Por lo tanto, si esta leyenda alegórica se pliega sobre el universo de significados que ella misma construye, entonces es plausible de ver que lo sublime sigue siendo un artefacto privilegiado en la imagen de los fantasmas, las apariciones y los monstruos que circulan en *Sueños y realidades*. Estas imágenes son la cara invertida del edén donde conviven el naranjo y el cedro. Ellas postulan, entonces, la otra cara de ese orden cósmico y, si se leen en función de esas narrativas canónicas ya mencionadas, pueden también apuntar a ser la otra cara de ese orden que ellas celebran como civilización, progreso, modernidad y futuro.

Gorriti, que bien puede estar haciendo un uso gótico de las imágenes fantasmagóricas, en realidad está valiéndose de lo sublime para hablar de la vacilación y la incomodidad de sus personajes dentro de un escenario donde lo singular de cada uno no aporta positivamente a eso que se constituye como civilizado o moderno. Sin seguir el camino de la confrontación, afecto a sus pares generacionales, Gorriti propone reflexionar sobre qué se está construyendo como nación desde las *nieblas* difusas de ambientes sumidos en el horror y personajes acosados por la locura y el dolor. Sus cuentos exigen un ir *más allá* de lo representado para desmontar qué hay *más allá* de las bases republicanas. Lo extraño de sus relatos apunta a una forma de extranjería, es decir a un alejarse de ese edén original que, al asumir una historicidad concreta, no puede traslucir esa comunión cósmica sino el vacío, la oscuridad y la humillación de quienes sólo tienen una insignificante posición en el universo real.

Esta breve leyenda sintetiza el tono de las lecturas que se han hecho en este capítulo. Lo sublime, que ya se vio primeramente en el texto de Simón Bolívar, sigue siendo un mecanismo útil para contextualizar las experiencias de gozo y de terror que trasuntan la fragilidad y pequeñez del ser humano cuando su deseo golpea contra el armazón rígido de una racionalidad hegemónica. Estas experiencias sublimes dejan espacio a una realidad viva que late y trasciende más allá de aquello que codifican las narrativas canónicas. Por ello, los relatos pueden leerse en tanto formas alegóricas (e insisto, no en el sentido de alegorías tradicionales) que se ubican en una realidad histórica concreta surcada por polaridades en permanente tensión y movimiento.

Gorriti posee una visión anclada en el sufrimiento del mundo y sus relatos son huellas de la fragilidad que lo constituye. En el primer estadio de construcción de lo

nacional, Gorriti es la marca de una crisis de un modelo sobre el que se pliega para desmontar su simulacro, validar su oscuridad y dar espacio a una interioridad, es decir a una mirada personal y diferente. Estas son las bases de su *poética de las nieblas* con las que Juana Manuela Gorriti apunta la posibilidad de una *fuga*.

V. Capítulo 4. Los milagros de Ricardo Palma

Yo creía haberme conquistado en mi país títulos para el respeto y consideración personal de todos mis compatriotas. Obra mía fue la expulsión de los jesuitas en 1886, y obra mía es la restauración de la Biblioteca. Y sin embargo ha habido mozuelos que, bajo el anónimo, escupan sobre mis canas. Ya ve Ud. si tengo motivos para estar desencantado de mi culto por las letras y por la historia.

Ricardo Palma ¹⁴⁶

Hacia 1889, Ricardo Palma ha forjado una trayectoria literaria sostenida e internacionalmente celebrada, si bien, como confiesa a su amigo Vicente Riva Palacio en el epígrafe, resiente la falta de reconocimiento de la generación de jóvenes literatos que ya se abren al modernismo finisecular.¹⁴⁷ En realidad, Palma se refiere a la figura de Manuel González Prada quien, desde su discurso en el Club Literario de 1887 se ha enfrentado abiertamente a él.¹⁴⁸ Más aún, las palabras citadas podrían remitir al cruce

¹⁴⁶ Carta a Vicente Riva Palacio del 15 de febrero de 1889 (Palma, *Tradiciones Peruanas* 359-60).

¹⁴⁷ Este reconocimiento se da hacia la consideración de Palma como una de las principales personalidades culturales en el Perú durante la segunda mitad del siglo XIX, con una obra significativa en tanto filólogo americanista y periodista. Según Fernando Unzueta, “a partir de la década de 1880, sobre todo, su consagración adquiere dimensiones panamericanas. En su patria, en particular, es una ‘autoridad’ literaria, a cargo de un sinnúmero de prólogos y ediciones; reconstruye, además, y casi a título personal, la Biblioteca Nacional de Lima” (507).

¹⁴⁸ En la década de 1880, González Prada participó inicialmente en el Club Literario (luego Ateneo de Lima), que reunía a los escritores de generaciones anteriores. Allí pronuncia su Conferencia en 1886, oportunidad para deslizar sugestivas críticas a la versión que Palma de la traducción francesa de Heine. Un año después, en el discurso que inaugura el Círculo Literario pronunciado en el Palacio de la Exposición en 1887, el poeta enfatiza el rol del intelectual: “En oposición a los políticos que nos cubrieron de vergüenza y oprobio se levantan los literatos que prometen lustre y nombradía. Después de los bárbaros que hirieron con la espada vienen los hombres cultos que desean civilizar con la pluma. La nación debería regocijarse al ver qué jóvenes predominan en las filas del *Círculo Literario*: una juventud que produce obras de arte es una Primavera que florece” (*Páginas libres* 22).

más directo entre ambos escritores, aquel que se origina a partir del famoso discurso de González Prada leído en el Teatro Olimpo el 30 de octubre de 1888.¹⁴⁹ El poeta más joven establece una posición radical sobre la escritura misma de Palma al decir:

Cultivamos una literatura de transición, vacilaciones, tanteos y luces crepusculares. De la poesía van desapareciendo las descoloridas imitaciones de Bécquer; pero en la prosa reina siempre la mala *tradición*, ese monstruo engendrado por las falsificaciones agridulces de la historia y la caricatura microscópica de la novela. (*Páginas libres* 27)

Aquellos *mozuelos* del epígrafe que para el tradicionista posiblemente *escupan sobre sus canas* son quienes harán un viraje singular en la escritura peruana del siglo XIX allanando el camino para una inclusión reivindicadora de lo indígena dentro de un discurso nacional moderno.¹⁵⁰ De allí que surja, según Jorge Frisancho, un realismo peruano heterogéneo con *Aves sin nido* (1883) de Clorinda Matto de Turner o con la obra de González Prada, en tanto propuesta que repiensa el problema de lo nacional y el problema de lo andino (“La literatura” 53). La crítica pradista a Palma en el Teatro Olimpo marca una ruptura estética, la búsqueda de un nuevo paradigma simbólico nacional que incluya tanto a la ciudad como al campo y que, al mismo tiempo, aspire a formular un ‘nosotros’ moderno reivindicador de la pluralidad cultural de los Andes.

¹⁴⁹ Cabe mencionar que poco antes, el 29 de julio de 1888, González Prada pronuncia su discurso en el Politeama donde emitirá su renombrada condena a la escritura de la generación palmiana: “En esta obra de reconstitución y venganza no contemos con los hombres del pasado: los troncos añosos y carcomidos produjeron ya sus flores de aroma deletéreo y sus frutas de sabor amargo. ¡Que vengan árboles nuevos a dar flores nuevas y frutas nuevas! ¡Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra!” (*Páginas libres* 46). Como respuesta a estos enfrentamientos, Palma escribe de manera anónima un artículo “Propaganda de difamación” que se publica en *El Comercio* el 13 de noviembre de 1888, cuya polémica se cierra con una editorial del mismo diario en diciembre de ese año.

¹⁵⁰ Como apunta Jorge Frisancho, tras la derrota militar frente a Chile en los años 80, “será entonces cuando la escritura y otras prácticas cultas tomen distancia del paradigma español, (cosa que no hicieron los románticos), propio del universo aristocrático; será entonces cuando tomen distancia respecto al Estado y las clases que detentan su manejo, convirtiéndose virtualmente en un discurso político de oposición” (“La literatura” 52).

Sin embargo, como afirma Isabelle Tauzin Castellanos, Palma “fue un capitalino, y esta situación interfirió en su visión del Perú. Las costumbres limeñas eran suyas, mas no las del resto del país aunque tratara de integrarlas a su obra. La Sierra conformaba un mundo del que Palma era completamente ajeno... En cuanto a la Selva, tierra incógnita para la casi totalidad de los limeños en el siglo XIX, Palma no la tomó casi en cuenta a la hora de escribir” (*Las Tradiciones* 17). De esta manera, los textos de Palma precisamente ponen en evidencia la dificultad de generar un sujeto colectivo, un ‘nosotros’ dentro del heterogéneo territorio peruano, donde el rol del intelectual en la labor política ha sido sólo marginal.

En realidad, Palma mismo, tras haber sido activo en la política hasta 1872,¹⁵¹ se siente desilusionado ante la dificultad de superar la violencia en una república social y económicamente fragmentada por el constante caudillismo. A diferencia de la generación del 37 rioplatense, los letrados peruanos no aciertan a encontrar un espacio donde la construcción simbólica de lo nacional coincida con la praxis política. Frisancho afirma que “pese a su origen no oligárquico, y pese a la naturaleza burguesa de su discurso, los románticos peruanos se inscribieron en el circuito tradicional de la actividad culta... La escritura romántica no pudo perfilar nunca un sujeto autónomo ni constituir un rasgo político independiente” (“La literatura” 50-51). Palma, por ello, abandona la actividad política directa e intentará pensar el proyecto nacional desde su escritura. En una carta al chileno Benjamín Vicuña Mackenna de 1876, el tradicionista confiesa: “Abrumado por

¹⁵¹ Un Palma joven apoya sin éxito la causa liberal de su amigo Gálvez contra el mariscal Ramón Castilla y termina casi dos años exiliado en Chile (de diciembre de 1860 a octubre de 1862). Posteriormente, en 1867, Palma secunda al caudillo coronel José Balta y se transforma en su secretario privado durante su presidencia, al tiempo que asume la función de senador por el departamento de Loreto (1868 a 1872). Esta posición política del escritor limeño es sostenida, aun en desmedro de su actividad literaria, hasta el asesinato de Balta en 1872, momento en que decide abandonar toda actividad política y atenerse al rol de tradicionista.

las decepciones, hace cuatro años que vivo apartado de la política militante y consagrado exclusivamente a estudios históricos. Creo servir así más últimamente a mi patria y a la América” (citado en Oviedo, *Genio* 83). La reacción dolida de Palma por las palabras citadas de González Prada expresan hasta qué punto su trabajo literario e histórico es un *servicio* a la causa republicana, aunque sólo sea desde un lugar marginal: el de sus tradiciones.

El término *tradición* que elige Palma para nombrar sus relatos, no sólo introduce un nuevo género narrativo ‘anticanónico’ como sostiene Julio Ortega,¹⁵² sino que carga en sí mismo el reclamo postulado en el epígrafe.¹⁵³ Según el *Diccionario de Autoridades* de 1739, ‘tradición’ significa una noticia de alguna cosa antigua, que se difunde de padres a hijos, y se comunica por relación sucesiva de unos en otros.¹⁵⁴ En sus relatos, Palma recupera esas cosas antiguas del pasado en parte como *falsificaciones*, término con el que González Prada las designa. Tradición es el participio pasivo del verbo latino *tradere* que significa tanto entregar como traicionar, ya que el prefijo *tra* supone un dar algo más allá o llevar al otro lado. Palma da noticias de esas cosas antiguas tensándolas hacia un *más allá* en la estructura narrativa, jugando con múltiples texturas que se combinan en el relato, articulando tiempos que conjugan al pasado y al presente, construyendo personajes

¹⁵² Según Ortega, “Palma elabora la ‘tradición’ como una resolución genérica ‘peruana’ (esto es, nacional) cuyo discurso plural es, en sí mismo, de un plurilingüismo anti-canónico; y cuya lengua popular construye una versión nacional relativizada de la historia (traumática) y de la estratificación social (arbitraria)” (428).

¹⁵³ Estuardo Nuñez da una definición integral de esta forma narrativa en su Prólogo a *Tradiciones hispanoamericanas*: “La tradición gravita así entre lo histórico y lo literario y se construye con ingredientes diversos provenientes tanto de la fuente culta como de la popular, de lo vivido y lo imaginado. Es siempre narración corta, evocativa de tiempos pasados, con asuntos tomados del documento escrito o de los meramente oídos de otros labios, pero aderezados con elementos de ficción, con apuntes de costumbrismo local, con ingenio, gracias y humor” (XIII).

¹⁵⁴ Vale la pena aclarar que el valor de ‘doctrina’ que posee una tradición recién se incorpora en el diccionario de la lengua castellana (RAE-*Academia Usual*) de 1869, en tanto doctrina en materia religiosa, política, literaria o de cualquiera otra clase, transmitida de padres a hijos.

no arquetípicos imposibles de subsumir en una identidad única.¹⁵⁵ Traición y transmisión son las dos claves de una forma literaria con la que Palma construye esa obra literaria e histórica que los *mozuelos* no le reconocen.

En este marco, el narrador de las tradiciones asume un rol demiúrgico con el que sorprende al lector, no por hacerle recordar un hecho pretérito, sino precisamente por su capacidad ‘falsificadora,’ o sea, constructora de una ficción. Palma propone una *poética del milagro*, una escritura que maraville, admire o sorprenda a través de un relato donde se narra una experiencia a un oyente y se usa la forma breve de la novela, lo que González Prada denuncia como *microscópico*. Ricardo Piglia, en sus tesis sobre el cuento, plantea que todo cuento clásico narra dos historias, de modo que la segunda esté ya cifrada en la primera: “un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (*Formas* 92). Palma construye ese tejido invisible de relatos donde la Historia está incorporada en el mundo microscópico que se figura.

Frente a una historiografía decimonónica ya preceptuada desde los principios positivistas que busca la explicación de los hechos históricos en causas naturales y humanas, Palma arriesga los límites entre lo real y lo irreal ampliando el archivo hacia lo que habita en sus márgenes. De esta manera, el tradicionista habilita un espacio para que los fantasmas, esas *mentiras de la imaginación*, circulen y traduzcan *experiencias* que posicionen al ciudadano común en un lugar proactivo dentro de la construcción de lo nacional. Así, Palma propone una *poética del milagro* donde sus relatos son mucho más que una recuperación de noticias arcaicas. En realidad, sus textos detienen el fluir lógico

¹⁵⁵ Otra de las críticas que se le hacen a Palma es que no propone una tipología del sujeto colonial. Alberto Flores Galindo, tras estudiar la construcción social peruana del siglo XVIII y revisar la representación que Palma hace de ella, concluye que “evitar una tipología fue, sociológicamente, el mayor acierto de Palma, más aún teniendo presente que muchos de los personajes provenían de esas ‘clases populares’ urbanas, prolíficas en biografías, pero imposibilitadas de resumirse en una sola” (144).

del tiempo en el simple alacrán de fray Gómez, se concentran en un detalle menor como ser el valor de un papel barato en época del conde de Monterrey, validan miradas marginales sobre un prodigio humano llamado Quirós e incluso reivindican la rebeldía indígena de una mujer cautiva.

Construir un Perú figurado es una propuesta estética con la que Palma hace de cada relato un milagro, con su capacidad singular de ‘mirar’ el hecho histórico para ‘admirar’ o sorprender a su lector con lo no dicho y lo aludido. Me interesa entonces seguir esta *poética del milagro* con la que el narrador se pliega y repliega sobre la Historia para construir un Perú figurado con líneas *vacilantes y crepusculares*. Comenzaré por posicionar esta escritura de Palma y su acercamiento al material histórico, el cual “reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta” (Piglia, *Formas* 111). Los textos seleccionados en este capítulo precisamente postulan una experiencia única donde prima lo *raro*, ya que acaecen milagros o apariciones fantasmales.

Así, esta poética de Palma produce narrativas milagrosas donde lo real no responde a un orden del afuera, sino al vértice que el narrador elige para construirlo. De allí que una lectura de sus textos propicie el encuentro entre ese arte del narrar tradicional capaz de formularse desde el misterio y esos problemas de un Perú republicano surcado por líneas azarosas, inciertas e inentendibles. Palma propone una *poética del milagro*, es decir una escritura que suspende certezas, invierte los órdenes generando vacilación y problematiza las jerarquías que son aceptadas. Esta literatura deviene de ese *culto por las letras y por la historia* mencionado en el epígrafe, un culto desde el cual el narrador se figura un Perú en cada expresión popular hecha relato.

A. Escribir un Perú figurado

Desde un lugar desplazado del terreno político, Palma va a producir una imagen de lo peruano, que si bien no rompe la jerarquía colonial heredada ni valida a los sujetos andinos, sí logra desmitificar con ironía lo histórico y cuestionar desde la tradición una genealogía lineal de lo peruano sobre la que se construye el poder de un grupo por encima de otro, gesto que ya se ha visto en los relatos de Gorriti. Así como, ante el episodio de Cajamarca, Antonio Cornejo Polar concluye que “el triunfo inicial de la letra es en los Andes la primera derrota de la voz,” detrás de este desencuentro lingüístico, el crítico percibe que este hecho “presagia la extensión de un campo de enfrentamientos mucho más profundos y dramáticos, pero también la complejidad de densos y confusos procesos de imbricación transcultural” (*Escribir* 48, 28).

Esta complejidad es válida para pensar que Palma, sin dejar de operar contradictoria o parcialmente, habilita la letra para burlar a la autoridad de esa misma letra.¹⁵⁶ Si bien esta acción no está exenta de una consecuencia ideológica que, según Cornejo Polar, implica la construcción de un espacio criollo homogéneo que elimina el bilingüismo o las marcas violentas de la historia colonial (*Escribir* 111-12), ello no supone que el proyecto de Palma deje de lado las fisuras existentes en el mundo criollo y las heridas de dicha violencia. La complejidad palmiana radica entonces en su respuesta a la realidad social del XIX. Para buscar un ámbito simbólico homogéneo que permitiera el proyecto de la república, Palma “nacionaliza la experiencia colonial,” gesto con el que

¹⁵⁶ Y hago la salvedad, ya que Cornejo Polar precisamente formula a partir de la tradición “Carta canta” una crítica a la jerarquía lingüística que Palma formula, donde “el quechua cede ante el español, la oralidad ante la escritura y todo ante la autoridad de la Academia” (*Escribir* 110). Sin embargo, la genealogía a la que me refiero es la que critica Foucault, en tanto forma lineal de la historia que se postula desde una jerarquía y sostiene estructuras de poder.

“prefiguró el dispositivo que hizo posible la instauración de *otras* tradiciones” (Cornejo Polar “Ajenidad” 657).

De esta manera, la escritura palmiana deviene de su práctica literaria y de lo que ella habilita: al instalar lo actual, lo local, lo popular, lo americano y lo estético como ámbitos de un ‘hacer,’ Palma propone una ‘manera de hacer’ la nación, donde la reapropiación de la colonia es una forma de construir una tradición común ante una realidad diversa de tiempos heterogéneos. De allí que, como reflexiona Cornejo Polar, “la colonia se convierte en un espacio de múltiples convergencias, aunque las fuerzas que confluyen en él –y en la construcción de su imagen social– no siempre sean compatibles y en algunos casos representen opciones contradictorias y hasta antagónicas” (*La formación* 46).¹⁵⁷ En consecuencia, la escritura de Palma construye un espacio de convergencias que no se puede reducir a un solo término y, en palabras de Alberto Escobar,

Si al leer a Palma se le juzga únicamente como evocador de nuestro pasado, se omite su hondísima noción de actualidad; si se le presume hispanista, se oculta su inspiración local y su expresión feliz –forma y contenido– de un espíritu peruano; si se le aprecia tan sólo como paladín del nacionalismo literario, se pierde su preocupación continental y anhelo de comunidad hispánica, que curiosamente lo indujo a discrepancia con

¹⁵⁷ Antonio Cornejo Polar estudia esta nacionalización de lo colonial en la época republicana dado que, entre otras cuestiones, se preservaban diversos contenidos coloniales. Un ejemplo se da hacia 1840 con el auge de la economía del guano cuya riqueza “se administró y dispendió en el mejor estilo colonial, revitalizando comportamientos sociales del temple virreinal, como el culto casi barroco por la ostentación del poder económico... Se establece así una tensión entre los arrostos de la modernización (con su símbolo preclaro: el ferrocarril) y las estructuras arcaicas que preservan, pese a todo, su vigencia. Aunque parezca paradójico, estos cambios favorecieron la identificación histórica de la república con la colonia. En algunos casos, como recurso destinado a reivindicar un orden aristocrático que las nuevas fortunas ponían en peligro, pero también, a la inversa, como requerimiento de los estratos en ascenso empeñados en ganar para sí una tradición prestigiosa” (*La formación* 45).

los académicos españoles. Si se le quisiera explicar en términos de pensamiento político, se disminuiría la prodigiosa tarea de construcción de un estilo que re-crea la realidad multivalente. (132)

González Prada denuncia en el Teatro Olimpo que *cultivamos una literatura de transición, vacilaciones, tanteos y luces crepusculares*. Las tradiciones de Palma escrituran los *tránsitos, vacilaciones, tanteos* e incluso *ocazos* de un mundo limeño donde emerge un sujeto criollo que, en su búsqueda por tener una voz propia, también deja traslucir la fugacidad y por momentos vacuidad de su intento. Esto es lo que ve José Carlos Mariátegui cuando reconoce en las tradiciones una “filiación democrática,” ya que “Palma interpreta al medio pelo. Su burla roe risueñamente el prestigio del Virreinato y el de la aristocracia. Traduce el malcontento zumbón del *demos* criollo” (248). La escritura de Palma es un espacio para refigurar lo peruano desde la inconsistencia de un *demos* criollo que no ha logrado responder a los desafíos de la independencia porque ella narra “la tenaz persistencia colonial en el tejido más hondo de la vida republicana y –por consiguiente– del lazo que une ambas etapas como segmentos de un solo proceso” (Cornejo Polar, *La formación* 50-51).

Benjamin afirma que “la narración tiene, abierta o secretamente, su utilidad [que] puede consistir a veces en una moral; otra vez, en una recomendación práctica; por fin, en un refrán o en una regla de vida –en todos los casos, el narrador es el hombre que da un consejo a quien lo oye” (“El narrador” 192). Palma entonces intenta narrar experiencias donde, una y otra vez, el proyecto de una nación peruana independiente y republicana es algo inconcluso. Desde diversas voces, se vale de la ironía para resaltar los errores del poderoso, o se vale de la historia para denunciar una continuidad en el presente que ya

suena caduca. Aunque su posición detenta una autoridad que puede ser cuestionable; en sus relatos, hay una postulación en torno a la necesidad de recuperar *la experiencia* para superar las crisis constantes de una nación en ciernes.

Lo *vacilante y crepuscular* de la narrativa palmiana tiene, entonces, relación directa con ese presente de transiciones y tanteos institucionales que no acierta en encontrar un rumbo claro para todos los peruanos. En su reflexión sobre “El narrador,” Benjamin postula como pobreza de experiencia precisamente al vacío y el silencio que surge cuando lo que se vive, no sólo es incomprensible, sino también incomunicable (190). Si bien en su vida política Palma enfrenta la desilusión ante lo incomprensible, la literatura se transforma en el espacio donde la *experiencia* se puede recuperar y narrar. Su vida literaria entonces, eso que él mismo entiende como su *servicio para la patria*, lo hará buscar en lo estético, en la ficción misma, la oportunidad de ‘narrar lo peruano,’ creando un puente entre lo real y lo posible, gestando un *Perú figurado* tejido con líneas vacilantes o crepusculares. En su relato “Con días y ollas venceremos” situado en 1821, el narrador confiesa que “Lima ha ganado en civilización; pero se ha despoetizado, y día por día pierde todo lo que de original y típico hubo en sus costumbres” (TPC 960).¹⁵⁸ Recuperar esa tradición es su propuesta estética para que las experiencias no se pierdan y sirvan en la construcción de un tejido social vivo.

Ante todo lo dicho, me interesa concentrarme en la construcción de ese *Perú figurado* en tanto proyecto de la imaginación de un Palma re-poetizador de lo peruano. Martín Adán en sus reflexiones *De lo barroco en el Perú* percibe en la escritura de Palma

¹⁵⁸ En adelante se citarán los textos de Palma siguiendo la edición de *Tradiciones peruanas completas* (TPC) publicadas por editorial Aguilar. Cualquier otra fuente será debidamente especificada.

ese proyecto inconcluso desde una mirada parcial que, según Jorge Frisancho, “sólo puede emerger del medio orden de la nación” (“Palma”). Para Adán,

Se nos da como en la de Palma la figura tendenciosa y futura con tal poder da actualidad, sin que pierda su incentivo de boceto por su destino de retrato. Pues hay que componer en ella. Los elementos y las partes se nos ofrecen en el medio orden de la curiosidad diligente apresurada. La alegoría es más mediata que inmediata; pero es inmediato su efecto propio, sublime y sensible. Y el intervalo en el lector –que es todo el arte como medio y obra– es como debe ser, de entusiasmo deleitable, de vehemencia placentera. En acabando de leer, uno justifica, explicándose por necesarios todos los contrastes, peripecias e incongruencias del Perú figurado. Y así es el mejor arte: el modelo regido y entrañado. (303-304)

Ese Perú *figurado* que destaca Adán como nicho de *contrastes*, *incongruencias* y *peripecias* resulta una clave válida para leer el proyecto tradicionista palmiano. En lugar de fijar la mirada negativamente en las tradiciones como *falsificaciones agridulces de la historia* o *caricaturas microscópicas*, siguiendo las palabras de González Prada ya citadas, tal vez se trate de recuperar su “posible originalidad literaria: por el gesto y por el hecho” (Adán 305). El *culto por la historia y por las letras* que confiesa Palma a Riva Palacios en el epígrafe surgirá desde los *gestos* y los *hechos*: desde un plegarse sobre el pasado colonial en pos del intento por desafiar a un presente polifónico complejo; pero también desde una construcción de una memoria fronteriza entre lo ficcional y lo histórico. Palma mismo lo confiesa como proyecto en 1860 dentro del relato “Un virrey y un arzobispo:”

La época del coloniaje, fecunda en acontecimientos que de una manera providencial fueron preparando el día de la Independencia del Nuevo Mundo, es un venero poco explotado aún por las inteligencias americanas... Los tiempos primitivos del imperio de los Incas, tras los que está la huella sangrienta de la conquista, han llegado hasta nosotros con fabulosos e inverosímiles colores.

Parece que igual suerte espera a los tres siglos de la dominación española. Entre tanto, toca a la juventud hacer algo para evitar que la tradición se pierda completamente. Por eso, en ella se fija de preferencia nuestra atención, y para atraer la del pueblo creemos útil adornar con las galas del romance toda narración histórica. (TPC 564-65)

Con sus *gestos* y sus *hechos*, Palma ha de ‘inventar tradiciones’ para que el pasado no se *pierda* ya que está lleno de poesía. Su gesto de llenar un ‘vacío’ implica, en el presente, un aspirar a pensar los huecos que tras las independencias no se han podido llenar porque, por ejemplo, más allá de la abolición del tributo indígena, sigue habiendo explotación. Las tradiciones, como señala Eric Hobsbawm, muestran esos ‘vacíos’ en los vínculos sociales y los lazos de autoridad que el liberalismo decimonónico dejaba abiertos o sin respuesta.¹⁵⁹ La escritura de Palma es una práctica social que no evocaba a la Colonia con nostalgia y con unción, sino que “la reconstruía con un realismo burlón y una fantasía irreverente y satírica” (Mariátegui 245). Por lo tanto, tal vez no se trate de

¹⁵⁹ Hobsbawm focaliza su estudio de las tradiciones ‘inventadas’ en tanto prácticas de una sociedad cuyo ritualismo implica una repetición por la que se toma conciencia o se incorporan determinados valores anclados en el pasado. Sus ejemplos referidos al mundo inglés van desde las ceremonias monárquicas a la copa mundial de fútbol. Cuando puntualiza el carácter inventivo de estas prácticas lo hace para insistir en que muchas veces “they are deliberately not used or adapted. Thus, in consciously setting itself against tradition and for radical innovation, the nineteenth-century liberal ideology of social change systematically failed to provide for the social and authority ties taken for granted in earlier societies, and created voids which might have to be filled by invented practices” (8).

‘llenar los vacíos’ o tapar las grietas de un proyecto republicano al que se aspira desde las numerosas constituciones liberales peruanas, sino de exponerlos crudamente a la luz del día, para invitar a la reflexión.

Así, el *gesto* y el *hecho* confluyen, entonces, en la trama narrativa palmiana para posicionar a Lima como un objeto alegórico, es decir, para mostrar algo que está presente en ella, pero, al mismo tiempo, la trasciende. Como afirma Eva Valero Juan, Palma construye una “Lima mítica y poética a través de la anécdota colorista” (362). En esta Lima palmiana construida desde diversos asuntos, mitos, personajes y documentos, cada imagen se transforma en un objeto heurístico, en una revelación de la Lima real.¹⁶⁰ Las tradiciones de Palma ancladas en lo nimio acaban representando un mundo en miniatura. Su rebeldía, jugando con las etimologías que Kristeva propone en torno a este término, está en su plegarse y hacer visible ese lado de una ciudad fragmentada en seres comunes que cotidianamente van tejiendo la trama de una realidad social que, al ser narrada, adquiere densidad histórica.¹⁶¹

B. El gesto de plegarse

Como ya se ha dicho, Palma realiza un movimiento de pliegue sobre una materia histórica que no acaba nunca de ofrecer un significado definitivo. Su escritura se vuelve

¹⁶⁰ Valera Juan explica: “La ‘tradición’ logró una singularidad producto de esa receta que combina la historia, la leyenda y la literatura; fusión de la que surgen estos peculiares relatos en los que la ciudad virreinal revive sus fastos. En las Tradiciones, los limeños de la urbe republicana, saturados de historia entre real e inventada, podían adivinar en cada calle de su ciudad una anécdota del tradicionista, de forma que el *hortus clausum* virreinal (aquel ‘huerto cerrado’ por las murallas construidas en 1685 que simbolizaron la cerrazón elitista de la Lima colonial) se impregna de historia y de leyenda y se integra decididamente en la conciencia republicana de mediados de siglo. De ahí su especial relevancia en el devenir de las letras del Perú” (363).

¹⁶¹ Kristeva recorre el contenido semántico y etimológico de la palabra rebeldía. A partir del verbo latino *volvere* y siguiendo la acepción moderna de la palabra, se trata de ‘volcar’ e ‘intercambiar’ que “implican de entrada una desviación que será pronto asimilada a un *rechazo de la autoridad*.” Por otro lado, *revolvere*, de donde viene ‘rebeldía,’ significa inicialmente consultar, releer o relatar (*Sentido y sinsetido* 10-13).

sobre una historia microscópica en busca de los restos, de las ruinas de una realidad limeña que, si bien es parte de un Perú independiente, aún se figura a sí misma en los ecos de la vieja Lima colonial. Precisamente al *falsificar*, Palma se pliega sobre una materia ‘original’ que también es cuestionable y elige posicionarse allí para interpelar ese presente real postindependentista que fallidamente detenta un republicanismo reducido a una aristocracia terrateniente y a una política a su servicio. Mientras que el proyecto de González Prada propugna una ruptura radical, Palma busca romper desde la interminable reproducción de la historia, la cual pierde cualquier valor aurático y se transforma en una simple construcción discursiva que interpela al sujeto en su presente.

Ya se ha visto inicialmente la apertura que Benjamin formula en torno al concepto de experiencia donde, rompiendo el corsé racionalista, el sujeto se abre a lo inentendible y lo mágico. Al reflexionar sobre la obra de arte en la época de la reproductibilidad mecánica, Benjamin pone en crisis el concepto de lo ‘actual,’ ya que la obra de arte con su aura original se pierde en copias múltiples que se *actualizan* ante diferentes receptores, todos los cuales aportan al sentido de la obra en sí. Lo actual de la obra implica entonces sumergirse en el abismo de la tradición y el testimonio pasado, reivindicarlo en tanto ruina y, alegóricamente, situarlo en el horizonte de un futuro figurado. Sin necesidad de apelar a la ciencia positiva, Palma cuestiona la Lima decimonónica nombrando, describiendo e inventando una realidad que no deja de ser una construcción imaginaria, una actualización cuyo misterio aurático se ha perdido. Pero en este gesto, al mismo tiempo se ha democratizado o hecho popular ese pasado colonial dormido en los archivos. Desde esta pérdida y, a la vez, democratización del material histórico, es que el

monstruo tradicionalista interpela al futuro, al lector y al crítico, y todos, en palabras de Adán, han de *componer en ella* los restos de lo real.

Por otro lado, Palma también realiza el *gesto* que abre el juego narrativo para que fluyan libremente dos términos en apariencia opuestos: la tradición y la ruptura. En el proceso de recuperar y reescribir esas historias nimias del pasado, siguiendo las postulaciones bajtianas en torno al enunciado, Palma agrega un eslabón a la larga cadena de una tradición literaria limeña.¹⁶² En este gesto, al someter en el presente algo de pasado, Palma genera una ruptura, un quiebre en el lugar mismo de la enunciación que postula una voz, una tonalidad y un acento diferentes sobre la materia histórica tratada y su actualización en el hoy. El gesto de Palma es reconocer que la historia necesita de otra historia que la transforme, por lo que traer al aquí y al ahora ese pasado colonial interpela a un presente cuyo futuro necesita ser distinto. De allí que el juego no someta a ninguno de los términos en discordia –la tradición y la ruptura. Más bien, el lugar de enunciación de los relatos postula una amalgama de ambas, algo que ha sido considerado ‘pasatista’ y ha sido criticado como ‘arcaico.’¹⁶³

En este recorrido por una modernidad latinoamericana asediada por el fantasma delirante del Chimborazo y, especialmente, por el espectro de una palla cautiva que se verá al final, resulta exacto el juicio pradista en torno a las tradiciones palmianas, ese

¹⁶² Bajtín afirma que “todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados... Todo enunciado concreto viene a ser un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva en una esfera determinada” (*Estética* 258, 281).

¹⁶³ Naomi Lindstrom hace un resumen interesante sobre los detractores y los seguidores de Palma. La crítica concluye que “much as Palma enjoyed utilizing old-fashioned ways as thematic material, he was innovative in his painstaking effort to produce a carefully worked, highly polished prose. The appreciation for more deliberate, even overtly artificial writing would become one hallmark of *modernismo*” (170). Precisamente esta mirada es la que Rubén Darío presentará sobre Palma al conocerlo en persona durante su estadía en Lima en febrero de 1888. Se trata del artículo que publica en el *Perú Ilustrado* en 1890, donde confiesa: “En sus juicios literarios se dejan ver sus conocimientos del arte y su fina percepción estética. Él es decidido afiliado a la corrección clásica, y respeta a la Academia. Pero comprende y admira el espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño, pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo” (citado en Meneses 1002).

considerarlas *un monstruo engendrado por las falsificaciones agridulces de la historia*. Sin embargo, aquí leo la monstruosidad y lo falso desde una orilla diferente. *Falsificar* la historia es para Palma abrir la escritura a la imaginación, gesto que también repite su amiga Gorriti al plegarse sobre la voz de su generación, como ya se vio en el capítulo anterior. De alguna manera, se podría considerar al texto palmiano como un palimpsesto, una materialidad sobre la que se genera una nueva escritura de la historia en la que se dejan huellas de escrituras anteriores.¹⁶⁴ Ya Bajtin dejaba esto en claro al afirmar que “cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva... los refuta, los confirma, los completa, se basa en ellos, los supone conocidos, los toma en cuenta de alguna manera” (*Estética* 281). Las *falsificaciones* palmianas responden activamente a un presente limeño que propone leerse desde el ayer para comprenderse más cabalmente.

Al mismo tiempo, resulta interesante pensar si esta nueva propuesta enunciativa no posee también una dimensión monstruosa que acecha la autoridad del narrador. En “Batalla de frailes” (texto de la quinta serie ya escrito en 1880 y publicado en 1883) se cuenta el enfrentamiento entre el comisario español fray Marcos Terán y los frailes del convento limeño. Como Terán pretende imponer una orden para que la autoridad franciscana sea, por un período, española y, por otro, criolla, los frailes se rebelan y, con el apoyo del pueblo, logran expulsarlo e investir a un criollo en el puesto. No se trata de la única revuelta que se narra en las tradiciones, pero sí aparece como aquella donde la

¹⁶⁴ Entre las numerosas referencias a las fuentes históricas presentes en las tradiciones, Flores Galindo explica que “en primer lugar figuran los manuscritos procedentes de la colección Zegarra, papeles varios de la Biblioteca Nacional y códices del Archivo Nacional, un conjunto documental que, si bien no avala necesariamente a una ‘celosa erudición,’ debería obligar a pensar que la imaginación no fue su único recurso. Junto con los documentos figura la lectura de historiadores como Mendiburu, sociólogos como Fuentes y testigos como Miller. Todos estos textos serían interrogados por un escritor que, en cierta manera, alcanzó todavía a ver Lima colonial” (143).

lucha política entre lo peninsular y lo americano es más directa.¹⁶⁵ Tras el intento de sofocar a los frailes americanos populares, “con este golpe de autoridad creyó fray Marcos haber cortado la cabeza a la hidra de la anarquía, pero se equivocó de medio a medio. La revolución estaba latente en la frailería” (TPC 462). Esa *hidra de la anarquía*, que no es otra cosa que la representación de lo americano y lo popular, también es un monstruo que acecha en las tradiciones, queriendo imponer su voz e, incluso, disputando la autoridad de lo que se dice con los historiadores y el propio narrador, como se verá luego en los milagros analizados.

La presencia de la monstruosa hidra no pasa desapercibida incluso si se la relaciona con una de las lecturas favoritas de Palma. El propio Voltaire, a quien Palma preferenciaba poseyendo una colección completa de sus obras, hace uso de esta imagen mitológica en su tragedia *Merope*, cuando Polifontes reconoce la importancia de seducir a la *hidra*, es decir, a la plebe.¹⁶⁶ El aspecto monstruoso de la hidra que me sirve para pensar estos textos radica en la marca de una suerte de polifonía a la que Palma parece apostar en el conjunto de su obra. En carta a Carlos Toribio Robinet, confiesa: “Nunca he aspirado a pasar por original en la creación de un argumento... Mis tradiciones, más que mías, son de ese cronista que se llama el pueblo, auxiliándome, y no poco, los datos y

¹⁶⁵ En “Motín de limeñas” de 1883, las mujeres se revelan ante la prohibición real sobre su vestimenta. Se les prohibía usar faldellín con aro y escotes, zapatos de raso y botina. El motín de las mujeres triunfa y logran rechazar la disposición del rey. La moda limeña no acepta los preceptos del monarca, algo que podría ser intrascendente si no sugiriera una autodeterminación de lo femenino americano ante el eje masculino peninsular. El caso de los frailes enfrenta directamente la legitimidad de la autoridad y es el colectivo del convento y del pueblo el que ‘legítima’ la voz americana frente a la peninsular. Las limeñas rechazan el orden del papel, mientras los frailes no aceptan al emisario real.

¹⁶⁶ En el drama de Voltaire, el tirano Polifontes necesita granjearse el favor popular. De allí que afirme: “que aunque esta espada hasta los pies del trono/me ha conducido, no es bastante el triunfo:/es necesario seducir la plebe; / amansar esa hidra, hacerla al yugo, / y emplear la astucia hasta su amor ganarme” (*Merope* 23). Palma tenía una preferencia por escritores peninsulares contemporáneos y por los franceses, entre los cuales se destacaba Voltaire de quien poseía toda la colección de obras. Actualmente esta colección y un busto del escritor francés son objetos en el Museo Casa Ricardo Palma en Miraflores, Perú (véase además al respecto el artículo de Rosa Arciniega, “El volterianismo de Ricardo Palma”).

noticias que en pergaminos viejos encuentro consignados... Yo no invento, copio. Soy un pintor que restaura y da colorido a cuadros del pasado” (TPC 1526).

Para reflexionar sobre esta autoría popular de lo histórico, conviene recordar a Alfred de Vigny cuya novela *Cinq Mars* (1826) influyó significativamente en los autores americanos. Si bien la obra fue cuestionada por su falta de realismo histórico, en realidad para De Vigny la verdad histórica alcanza un grado más alto al entrar en la composición poética, ya que recrea una época y no se limita a un detalle aislado. De esta manera, la ficción da coherencia a las tensiones que se cruzan detrás de cualquier hecho y las pone de manifiesto. De Vigny escribe un año después su *Reflexión sobre la verdad en el arte* (que será prólogo a esta novela) donde precisamente apunta que la historia es una narración cuyos autores son el pueblo, el cual demanda mucho más que la simple repetición de un hecho verdadero ya que “la humanidad entera tiene necesidad de que sus sinsos sean para ella misma una serie de lecciones” (12). De allí que un hecho histórico puede permanecer oculto, incompleto, en bruto, como un bloque de mármol sin esculpir. El primero en descubrirlo le da una determinada forma y lo pasa así a otras manos que, sucesivamente, lo pulirán hasta lograr una sublime estatua: “el hecho adoptado está siempre mejor compuesto que el verdadero y esto ocurre porque aquel es más bello que éste” (12). Este procedimiento concentra la idea *restauradora* y creadora de *colorido* que apunta Palma puesto que lo narrado es mejor que la simple *noticia consignada en pergaminos viejos*. La ficción da un sentido a esa verdad histórica atesorada en el pueblo, un sentido que está más allá de lo científicamente comprobable o de lo visible: la transforma en materia histórica a través de la imaginación.

Palma parece ubicarse en el rol de amanuense del pueblo, en escriba de la memoria colectiva. Sin embargo, coincido con Aníbal González al señalar que “el ‘pueblo’ al que se refiere Palma... no era el mismo que leía las tradiciones; éstas eran un producto literario refinado, hecho para ser leído por los miembros de la élite peruana, y del todo inaccesibles para la gran masa popular hispanoamericana que, antes como ahora, era analfabeta” (459-60).¹⁶⁷ Por lo tanto, la construcción del ‘pueblo’ y de lo popular en Palma apunta a una polifonía discursiva con la que se construye la trama de la tradición, lo que indirectamente valida la mirada del sujeto popular peruano. La voz de Palma, formulada como voz del pueblo, permite entonces que él asuma un rol de demiurgo, alguien que ordena las voces de ese sujeto colectivo en una trama narrativa otorgándole entonces densidad histórica.

Sin embargo, no me valgo de esta imagen para posicionar a Palma como artífice de una tradición ligada al genealogismo historiográfico decimonónico. Por el contrario, más bien creo que en tanto demiurgo, Palma inhabilita cualquier ordenamiento lineal de lo histórico y subvierte *monstruosamente* la jerarquía de las grandes gestas épicas al reducir el relato a lo nimio o intrascendente desde el punto de vista informativo. Así, esta hidra popular detrás de la que se enmascara el autor en realidad produce relatos “en los que lejos de cristalizarse una imagen precisa y fidedigna del pasado peruano a través de un género literario claramente definido, lo que encontramos es una ruptura de las barreras genéricas y de los esquemas genealógicos” (González 460).

¹⁶⁷ Vale la pena apuntar también que esta conciencia de lo popular que no corresponde a la población ‘real’ de Perú es un hecho elocuente en el ámbito político, como en la mayoría de las nuevas naciones americanas. Palma participó activamente de la presidencia de José Balta (1868-1872) quien asume tras obtener una mayoría sobre cuatro mil electores, todos ellos hablantes del español y propietarios. Basadre explica que un censo de 1872 dio una población de 2.704.998 millones de habitantes, dentro de los cuales un 60% hablaba quechua y aymara (*Historia* 448).

El gesto de pliegue *falsificador y monstruoso* permite, entonces, que ese *Perú figurado* no se agote en una imagen, sino que se busque a sí mismo en cada relato, donde habitan las incertidumbres y obsesiones del propio tradicionista sobre su presente peruano. El *gesto* estético de Palma es, pues, invalidar lo Histórico como un centro iluminador único y restituir la multiplicidad de la historia en tanto destellos de las discontinuidades y contradicciones de lo real, dotándola así de un valor alegórico que autoriza al *monstruo* a seguir *engendrando falsificaciones agridulces de la historia*. Así, los milagros desafían esa modernidad incrédula basada, según De Certeau, “en un contrato entre la vista y lo real [que] transforma en lo sucesivo esta relación y deja *ver* precisamente lo que hay que *crear*” (*La invención* 202-203). La *poética de los milagros* de Palma juega con las falsificaciones para desmontar la artificialidad de lo que se cree y para dejar ver en su hechura lo agridulce de una simulación que se quiere imponer como realidad única.

C. El culto por las letras y por la historia

Un aspecto que merece destacarse tras situar el *gesto* palmiano es apuntar los *hechos* que el propio autor se adjudica como merecedores de respeto hacia su trayectoria. *Obra mía fue la expulsión de los jesuitas en 1886, y obra mía es la restauración de la Biblioteca* afirma Palma en el epígrafe y, con ello, deja constancia de dos acciones puntuales en las que manifiesta su compromiso hacia la historia y la literatura.

La segunda de ellas corresponde a la reconstrucción de la Biblioteca Nacional, saqueada en 1883 durante la guerra con Chile, tarea que asume a instancias del presidente

Iglesias en 1884.¹⁶⁸ Ante un espacio físico que ha sido vaciado por la guerra,¹⁶⁹ Palma es la garantía de un nuevo ‘archivo.’ Es decir, y siguiendo a Jacques Derrida, Palma se asume como *arconte*, como el guardián del archivo bibliotecario para la nación peruana (*Mal de Archivo* 9). Desde este rol, él mismo se autodenominará ‘bibliotecario mendigo’ ya que dedicará los siguientes años a recuperar obras robadas y constantemente pedirá a todos sus amigos y conocidos materiales que edifiquen nuevamente el archivo de la nación.¹⁷⁰ El reclamo que hace a la generación más joven de no reconocer su *obra* trasluce a la vez la no aceptación o reconocimiento de este rol de arconte sobre el archivo nacional.

Por otro lado, Derrida señala que los arcontes “tienen el poder de *interpretar* los archivos” (*Mal de Archivo* 10). Tal vez sea éste un aspecto más controversial sobre el que Palma, sin arrogarse el derecho a ser el único intérprete, sí realice una tarea poética sobre el material histórico. Su mirada historiográfica sobre la historia reciente de los héroes nacionales –Monteagudo, Sánchez Carrión y Simón Bolívar– o sobre el discurso histórico –en la obra del jesuita Cappa– implica la conciencia de un discurso sobre los hechos que no está exento de lo ideológico, ni tampoco de la mirada subjetiva del narrador. Piglia afirma que “el crítico es el que registra el carácter inactual de la ficción, sus desajustes con respecto al presente. Las relaciones de la literatura con la historia y con la realidad

¹⁶⁸ Al momento de recibir este encargo, Palma tenía la oferta de viajar como redactor del diario *La prensa* de Buenos Aires dirigido por José Paz, donde sus tradiciones tenían un público privilegiado. Palma finalmente rechaza dicha oferta y asume el rol de bibliotecario entendiéndolo como su aporte a la reconstrucción de la patria. Son interesantes las cartas que intercambia con su amiga Juana Manuela Gorriti al respecto (véase Gorriti, “Cincuenta y tres cartas inéditas”).

¹⁶⁹ Angélica Palma en su biografía anota la confesión de su padre en relación a su visita a la Biblioteca saqueada y la posguerra: “Sus salones han servido de cuarteles; el edificio se halla en pésimas condiciones; los estantes vacíos; el país arruinado, sin dinero para intentar la restauración” (89).

¹⁷⁰ A modo de ilustración queda la carta que en 1883 envía a Menéndez y Pelayo: “Un bibliotecario mendigo se dirige, pues al ilustre literato para pedirle la limosna de sus obras, y que avance su caridad hasta solicitar de sus esclarecidos compañeros, en las Academias de la Historia y de la Lengua, contribuyan a la civilizadora fundación encomendada, más que a mis modestas aptitudes, a mi entusiasmo y perseverancia” (citado en Oviedo, *Genio* 100).

son siempre elípticas y cifradas. La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraza, los transforma, los pone siempre en otro lugar” (*Crítica* 14). Palma tiene esta actitud crítica de desplazar o reposicionar lo histórico, lo que lo lleva a producir inicialmente textos historiográficos controversiales para luego abocarse con más libertad a poetizar la historia peruana en sus tradiciones. La tarea historiográfica palmiana produce un pasado poético, donde ya no está comprometida la veracidad histórica en un sentido canónico, puesto que sus narraciones se sumergen en un juego azaroso donde lo real no responde necesariamente a una causalidad lógica. Su escritura, en tanto poética del milagro, instala a la ficción como un mundo posible, una utopía transformadora de lo real y, en esto, de lo propiamente histórico. Estos aspectos se verán a continuación.

1. El problema de lo histórico

Hacia 1877, Palma publica un ensayo histórico titulado *Monteagudo y Sánchez Carrión* que le generará diversos desencuentros con amigos por largo tiempo.¹⁷¹ En el texto, Palma relata un último almuerzo entre Simón Bolívar y Sánchez Carrión, uno de sus ministros de estado, después del cual el segundo cae enfermo y acaba muriendo al

¹⁷¹ El texto original es publicado por Palma a pedido del historiador Odriozola en el tomo XI de *Documentos históricos y literarios* (1877). La lectura genera una polémica y Palma decide incluirlo en el volumen *Cachivacherías* (1906) junto con otros textos relacionados con la controversia. Palma así lo explica: “Es seguro que habría omitido considerar en esta compilación de mis obras, mi tan asendereado estudio sobre Monteagudo, si, con motivo de las fiestas del centenario de Bolívar, no se hubiera vuelto a poner sobre el tapete la crítica de mi folleto. Esa recrudescencia me impone la obligación, no sólo de consentir en que se reimprima, sino la de reproducir algunos artículos con que sostuve la polémica y que, afortunadamente me ha proporcionado un amigo conservador de colecciones de periódicos” (*Mis últimas tradiciones* 563).

poco tiempo, dejando la sospecha de la participación de Bolívar en dicha muerte.¹⁷²

Inmediatamente tras su publicación, el texto fue drásticamente rechazado por historiadores y bolivarianos, incluso tildado de ‘increíbles patrañas’ por Vicuña Mackenna. En carta a éste, Palma confiesa: “quedo escarmentado para no volver a escribir sobre historia contemporánea. La adoración por ciertos nombres (el de Bolívar, por ejemplo) es ciega, y no admite ningún lunar en el *fetiché*” (TPC 1531). El rechazo de Palma a la fetichización del personaje histórico no ha de pasar inadvertido, en el sentido que el escritor se permite desafiar el material histórico para construir sus tramas narrativas. Sin duda, esta actitud atenta contra la rigurosidad científica del hecho histórico aunque, a la vez, postula una libertad para desacralizar lo histórico y los héroes que han forjado su acervo, algo que intuye como necesario el propio Simón Bolívar al narrar su delirio sobre el volcán ecuatoriano.¹⁷³

Entre los textos incluidos en la reimpresión del ensayo histórico en 1906, Palma confiesa haber escrito una segunda versión más documentada sobre este hecho que acabó

¹⁷² A lo largo de la argumentación, Palma es crítico hacia las aspiraciones dictatoriales de Bolívar que parecen ser apoyadas por Monteagudo y lo enfrentan ideológicamente a Sánchez Carrión. Tras la muerte de Monteagudo, un negro inculpado del asesinato le confiesa en privado a Bolívar quiénes son los autores ideológicos del crimen (con Sánchez Carrión en el grupo) pero no hay pruebas para acusarlos. De allí que la muerte del ministro esté teñida con la sospecha de la participación de Bolívar. Palma argumenta que era de conocimiento popular este hecho: “Tratándose del envenenamiento de Sánchez Carrión, yo he dicho que la voz pública acusó a Bolívar de haberlo envenenado, estimando a su ministro como invencible obstáculo para la realización de los planes de vitalicia. Y tanto debió ser generalizado el rumor, que el mismo gobierno, para acallararlo, dispuso la autopsia del cadáver. Apunto coincidencias, cito hechos y testimonios, examino los móviles y saco las deducciones, en mi concepto razonables” (*Mis últimas tradiciones* 583). Cabe mencionar que en noviembre de 1878, Palma recibe una copia del texto *Bolívar y sus detractores* de Tomás C. de Mosquera, secretario privado de Bolívar, donde confiesa que Sánchez Carrión pagó para matar a Monteagudo y que, a su vez, fue asesinado por un general cuyo nombre no da. Sí, admite, que esto le fue dicho por el propio Bolívar, quien a juicio de Palma, encubrió al asesino (*Mis últimas tradiciones* 587-94). Por supuesto, que esto no puso fin a la polémica con los bolivarianos.

¹⁷³ Una estrategia palmiana desmitificadora se postula con la tradición “La pinga del Libertador,” relato póstumamente publicado en *Tradiciones en salsa verde* (35-37). Es interesante también el tratamiento del prócer histórico que estudian Ricardo Costa y Danuta Mozejko donde San Martín es el artífice del papel moneda y la tradición “La pantorrilla del comandante” consiste en documentos históricos que demuestran que Bolívar no tenía un lunar en la pierna. Así, “la sátira ligera que encontramos en sus textos consiste en mostrar que el ‘deber ser’ que definen los historiadores distorsiona la realidad, y que él dispone de la competencia para decir lo que los historiadores no dicen” (“Entre búsqueda y distanciamiento” 209).

quemada en su casa de Miraflores a causa de la guerra. Lo más significativo de esta reflexión es su insistencia en creer “que el asesinato de Montegudo fue crimen político, y no obra de la casualidad; que Bolívar alcanzó a descubrir la cabeza que concibiera el plan; que Sánchez Carrión murió a estragos del veneno, sin que ello implique una afirmación de complicidad en Bolívar; que los planes de vitalicia eran la monarquía sin la palabra monarca; que Bolívar no amó al Perú ni a los peruanos” (*Mis últimas tradiciones* 564-65). Todas estas afirmaciones tras la polémica expresan una mirada sobre el personaje histórico, pero también sobre la construcción del discurso histórico, que no está exenta de una toma de posición subjetiva sobre lo que se narra. La polémica que Palma desafía, más que hacia una acusación sobre algo que no tiene evidencias ciertas, es en realidad hacia la forma de discutir lo histórico:

Estas arraigadas convicciones mías, estos lunares que en desapasionado juicio, encuentro en la figura histórica de Bolívar y que tuve la entereza de exhibir, merecían que se me refutase con argumentación sólida; mas no con razones *ad hominem*, esto es, con insultos a la individualidad del escritor... Donde encuentro grande a Bolívar, le quemo incienso: donde lo encuentro pequeño, lo digo sin embozo... Si convenís conmigo en que Bolívar es ya un nombre histórico, tolerad que la crítica se apodere de ese nombre. Puestos en la balanza su genio y su fortuna de político y de batallador, a la par que sus extravíos y mezquindades de hombre, no temáis que su estatua descienda una pulgada del pedestal sobre el cual se alza. ¿Acaso brilla menos el sol porque los cristales ópticos hayan descubierto en él manchas? (*Mis últimas tradiciones* 565-66)

Estas *manchas*, sobre las que Palma posiblemente haya puesto su mirada al referir el caso de Bolívar, no afirman de manera directa la responsabilidad del Libertador en el asesinato. Palma puede poner la luz sobre las *manchas* porque reconoce que Bolívar es un *nombre histórico* susceptible de interpretaciones. En su ensayo, hay una postulación de la ambigüedad en el caso referido, no una deformación del hecho histórico en sí que guarda dudas y complicidades. La mirada de Palma sobre la historia asume una rigurosidad, si bien no teme *apoderarse* de nombres consagrados. Aún cuando la relectura que propone sea desmitificadora, ello no implica una falsedad o mentira. Prueba de ello es su reacción directa ante el texto escolar del jesuita Ricardo Cappa, obra donde se enaltece la conquista y la colonia en desmedro del pasado incaico y de la república.

La respuesta de Palma se concreta en el folleto *Refutación a un texto de historia* (1886), que genera una reacción popular y logra que el congreso peruano prohíba a los jesuitas ejercer tareas docentes en el Perú, lo cual provoca una segunda expulsión de la Compañía del territorio.¹⁷⁴ Radicales como González Prada, anticlericales como Christian Dam e incluso liberales católicos como Carlos Paz Soldán reaccionaron juntos ante la polémica suscitada por el enfrentamiento Palma-Cappa. Según Fernando Armas Asin, “los sectores liberales y radicales de tendencia anticlerical, vieron en la actitud de Cappa una muestra del intento eclesial por abolir un modelo nacionalista de carácter antihispánico, forjado a lo largo del siglo, y que era uno de los baluartes más importantes del liberalismo educativo en el Perú” (126). Más allá de la anécdota que Palma considera *obra mía* en el epígrafe inicial, la *Refutación* desafía el concepto mismo de lo histórico y

¹⁷⁴ “La tradición educativa [peruana], forjada a la sombra de un liberal como S. Lorente, había logrado imprimir un cierto olvido del pasado español, de modo que el texto de Cappa, revalorizando el tema e incluso imprimiendo un aire apologético sobre la herencia hispánica, provocó el escándalo” (Armas Asin 124).

de la institución eclesiástica para atribuirse el rol de autoridad sobre éste. Es claro que en un contexto de modernidad liberal, el anticlericalismo de Palma lo enfrenta al lugar de privilegio de la Compañía de Jesús. Sin embargo, lo que está en juego es la veracidad de lo histórico, algo que Palma defiende con claridad al descalificar punto por punto las afirmaciones de Cappa.

En la *Refutación*, Palma es contundente y directo frente al texto del jesuita:

El padre Ricardo Cappa... acaba de echar la capa, o mejor dicho de tirar el guante a la sociedad peruana, publicando un librejo o compendio histórico en que la verdad y los hechos están falseados, y en el que toscamente se hiere nuestro sentimiento patriótico... ¡Valiente historia la que el padrecito pretende enseñar a nuestros hijos! Los Incas, bárbaros opresores, dignos de ser condenados; el Coloniaje, todo bienandanza y todo tratarnos con *excesivo mimo* (pág. 16); la República, una vergüenza; los próceres de la Independencia, *ambiciosos sin antecedentes* y verdaderos monstruos; la Inquisición, una delicia cuyo restablecimiento convendría; la libertad de imprenta, una iniquidad; Bolívar, San Martín y Monteagudo, tres peines entre los que distribuye los calificativos obsceno, cínico, pérfido, aleve, inmoral, malvado;... en una palabra: toda nuestra vida independiente no significa nada para el padre Cappa sino retroceso, corrupción y barbarie... En doscientas diecinueve páginas en octava menor es imposible reconcentrar más veneno contra el Perú y sus hombres. (TPC 1476, 1478-79)

En el listado de temas que Palma critica hay una conciencia de la manipulación ideológica de lo histórico. Esto difiere de concentrarse en zonas ambiguas o dudosas sobre un personaje histórico o un hecho, como se vio antes. En realidad, Palma percibe que todo lo propiamente peruano está salpicado de juicios negativos, desde los incas a los héroes de la independencia y los hombres de la república: sobre todo se echa *veneno*. A la vez, es importante el hecho de que ante un Palma insistentemente considerado colonialista, el *Perú y sus hombres* se constituyen desde los incas, la independencia y la república. No implica esto que Palma no tenga una actitud hispanófila, pero ella no supera ni entra en conflicto con su conciencia liberal y su convicción de una nación peruana independiente.¹⁷⁵

De allí que rechace categóricamente a Cappa cuyo propósito “es historiar mal y maliciosamente nuestro pasado, subordinándolo todo al enaltecimiento del virreinato, único honrado, bueno y sabio gobierno que hemos tenido” (TPC 1478). Al articular la refutación, Palma desarrolla pormenorizadamente la invalidez de las ideas jesuitas y, para ello, se vale de fuentes históricas, ya sean crónicas, documentos o historiadores.¹⁷⁶ En

¹⁷⁵ Palma prioriza su compromiso con la nación peruana y debate este lugar directamente en el terreno lingüístico. Al intentar validar ante la Academia Española determinados americanismos en 1896, se disputa el criterio mismo de autoridad para formular un idioma español que, tanto los americanos como los peninsulares, comparten más allá de las rupturas que se generan. En realidad, en este hecho, Palma parece reinstalar el antiguo debate que surgió en 1809 tras la invasión napoleónica a la península, donde los representantes americanos en la península ibérica se esfuerzan por ser considerados como pares en la Junta Central Gubernativa del Reino. Prácticamente noventa años después, este mismo reclamo esgrime Palma al presentar su obra de *Neologismos y americanismos* (1896) ante la Real Academia Española. La otrora rigidez peninsular que no dio espacio político a los americanos se traduce ahora en el territorio simbólico del lenguaje: “El lazo más fuerte, el único quizá que hoy por hoy, nos une con España, es el del idioma. Y sin embargo, es España la que se empeña en romperlo, hasta hiriendo *susceptibilidades* de nacionalismo. Si los mexicanos (y no mejicanos como impone la Academia) escriben *México* y no *Méjico*, ellos, los dueños de la palabra ¿qué explicación benévola admite la negativa oficial o académica para consignar en el Léxico voz sancionada por los nueve o diez millones de habitantes que esa república tiene? La Academia admite provincialismos de Badajoz, Albacete, Zamora, Teruel, etc., etc., voces usadas sólo por trescientos o cuatrocientos mil peninsulares, y es intransigente con neologismos y americanismos aceptados por más de cincuenta millones de seres que, en el mundo nuevo, nos expresamos en castellano” (TPC 1378).

¹⁷⁶ Es singular el apartado tercero de la *Refutación*, donde reivindica el “regicidio de Atahualpa” basándose en la crónica de Oviedo, los documentos de Mendoza y la *Vida de Pizarro* del historiador Quintana.

suma, la capacidad de Palma por discernir entre lo opaco de la historia y la deformación ideológica queda clara en estos dos ensayos tan poco trabajados del autor.¹⁷⁷ Ello permite, entonces, reflexionar sobre la construcción misma del discurso histórico en las tradiciones.

2. tradiciones e Historia

En el prólogo a las *Tradiciones cuzqueñas* (1884) de su amiga Clorinda Matto de Turner, Palma afirma que “la Historia es manantial inagotable de inspiración, y de entre las páginas de raídos cartapacios puede el espíritu investigador, auxiliado por la solidez de criterio, tejer los hilos todos del drama interesante y conmovedor” (TPC 1474). Palma utiliza el vocablo ‘historia’ para referirse al objeto (los acontecimientos del pasado), si bien también se refiere al trabajo historiográfico sobre dicho material. En la etimología que propone Jacques Le Goff, precisamente se formula ese *espíritu investigador* al que remite Palma, pues *Istorie* significa ‘indagación.’¹⁷⁸ De hecho, Palma apunta el trabajo

¹⁷⁷ El 20 de marzo de 1878 responde a las acusaciones que recibe de Mariano Felipe Paz Soldán, historiador y biógrafo de Monteagudo, quien consideraba que su muerte había sido fruto de la casualidad o el robo. Ante la frase de Paz Soldán donde le pide no manchar el nombre de los héroes, Palma dirá: “tales palabras pueden aplicarse al que calumnia maliciosamente, con interesado y malévolo propósito; pero no a quien con espíritu justiciero, sin amores ni odios, y teniendo por único móvil el servir, modesta y quizá últimamente, a las letras patrias, consagra sus horas al estudio del pasado. A ser práctico el consejo de mi buen amigo, al huir del examen por no herir reputaciones y susceptibilidades, tendríamos que dar siempre puesto de preferencia a candorosos absurdos y patrañas injustificables, como la de la *casualidad* que nos arrebató a Monteagudo” (*Mis últimas tradiciones* 570). Una vez más defiende su argumento sobre *Monteagudo y Sánchez Carrión* y deja en claro lo que luego denunciará en la obra de Cappa.

¹⁷⁸ “La palabra ‘historia’ (en todas las lenguas romances y en inglés) deriva del griego antiguo ιστορη, en dialecto jónico... Esta forma deriva de la raíz indoeuropea *wid-*, *weid-* ‘ver’. De donde el sánscrito *vettas* ‘testigo’, y el griego ιστορ ‘testigo’ en el sentido de ‘el que ve’. Esta concepción de la vista como fuente esencial de conocimiento lleva a la idea de que ιστορ ‘el que ve’ es también el que *sabe*: ιστορειν, en griego antiguo, significa ‘tratar de saber,’ ‘informarse.’ Así que Ιστορη significa ‘indagación.’ Tal es el sentido con que Herodoto emplea el término al comienzo de sus *Historias*, que son ‘indagaciones,’ ‘averiguaciones’” (Le Goff, *Pensar la historia* 21).

sobre *las páginas de ráidos cartapacios*, dando importancia a la fuente documental como sustrato primario de sus relatos.¹⁷⁹

Precisamente la historiografía decimonónica desde el historiador alemán T. von Ranke postula una objetividad metodológica basada en el uso de fuentes documentales que puede fijarse objetivamente en un discurso histórico en tercera persona. En este contexto, donde lo histórico sirve como instrumento para forjar un concepto de nación, la historiografía palmiana asume una *solidez de criterio* sobre una materia cuya forma no debe resignar el ser *interesante y conmovedora*. De esta manera, se aleja del positivismo histórico y valida lo subjetivo en el acto de narrar. Hacia 1874, Nietzsche formulaba una crítica hacia la pseudo objetividad de lo histórico en su reflexión *Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*:

Y ¿no puede haber encerrada una ilusión hasta en la más alta acepción de la palabra ‘objetividad’? Con esta palabra se entiende un estado en que el historiador observa un acontecimiento con todos sus motivos y consecuencias con tal pureza que éste no ha de ejercer efecto alguno sobre su subjetividad... Pero es una superstición creer que la imagen que, en una persona así dispuesta suscitan las cosas, reproduce la esencia empírica de las cosas. ¿O es que vamos a suponer que, en tales momentos, los objetos se imprimen, se copian, se retratan, se fotografían, por así decir, por sí mismos sobre una naturaleza puramente pasiva?... Sería imaginable una historiografía purgada de toda verdad empírica común y que pudiera, sin

¹⁷⁹ Al comentar el *Diccionario histórico-biográfico del Perú* (1890) de Manuel de Mendiburu, Palma postula: “Hay crónicas, reales cédulas, gacetas e infinitos documentos de los que se pueden hacer brotar raudales de luz. La tarea es, sobre todo, de inteligencia, para saber encontrar la verdad en aquellos incidentes sobre los que han escrito diversas plumas, variada y aun contradictoriamente” (TPC 1468).

embargo, aspirar al más alto grado de objetividad. (82-84)

Palma genera un espacio de enunciación donde no hay pasividad en el enunciadador, precisamente porque el discurso se inscribe en un universo de sentidos que lo rodean.¹⁸⁰ A la tradición, “sobre una pequeña base de verdad, le es lícito edificar un castillo. El tradicionista tiene que ser poeta y soñador. El historiador es el hombre del raciocinio y de las prosaicas realidades. La Tradición es la fina tela que dio vida a las bellísimas mentiras de la novela histórica, cultivada por Walter Scott en Inglaterra, por Alejandro Dumas en Francia y por Fernández y González en España” (TPC 1475). En esta idea de Palma de dar vida a las mentiras se repite por un lado el concepto de falsificación que ya se ha mencionado; a la vez que se propone al *castillo* como locus orgánico de ellas.

Las tradiciones son un marco textual que se teje desde esas *bellísimas mentiras*, las cuales combinan en sus hilos una *base de verdad*, de poesía y de sueño, que no tiene relación alguna con lo *racional* y lo *real prosaico*. Desde su idealismo romántico, De Vigny también afirma esta validez artística de lo histórico asentado sobre la realidad sin ser, por ello, base del realismo histórico posterior. Al plantear que en el espíritu humano coexiste con igual derecho el amor por lo verdadero y por lo fabuloso, la novela se presenta como un arte donde la verdad se elige, es decir, “es la verdad de observación

¹⁸⁰ Este aspecto que elabora la línea de Nietzsche es el que sigue Roland Barthes en su artículo “El discurso de la historia”: “por su propia estructura y sin necesidad de invocar la sustancia del contenido, el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica o, para ser más precisos, imaginario, si entendemos por imaginario el lenguaje gracias al cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística) ‘rellena’ el sujeto de la enunciación (entidad psicológica o ideológica). Desde esta perspectiva resulta comprensible que la noción de ‘hecho’ histórico haya suscitado a menudo una cierta desconfianza. Ya decía Nietzsche: ‘No hay hechos en sí. Siempre hay que empezar por introducir un sentido para que pueda haber un hecho.’...Se llega así a esa paradoja que regula toda la pertinencia del discurso histórico (en comparación con otros tipos de discurso): el hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística (cómo término de un discurso), y, no obstante todo sucede como si esa existencia no fuera más que la ‘copia’ pura y simple de otra existencia, situada en un campo extraestructural, la ‘realidad’” (174).

acerca de la naturaleza humana y no la autenticidad del hecho” (13). La musa inspiradora de Palma que lo lleva a buscar esa verdad más bella que lo verdadero es la que, en palabras de Vigny, le pide que

vaya a elegir bajo su tumba y tocar con su cadena galvanizada a los muertos de los cuales se saben grandes cosas, los obligue a levantarse una vez más y los arrastre, engeguados, a la luz del día, donde, en el círculo que ha trazado esta hada, ellos retomen con pesar sus pasiones de antaño y recomiencen anticipándose a la posteridad el triste drama de la vida. (13)

Esta es pues la clave para encontrar el sentido de lo histórico en las tramas narrativas de las tradiciones y para posicionar la praxis historiográfica de Palma. La escritura histórica de Palma no desdeña la verdad histórica, si bien reconoce lo discursivo que hay en ella. En tanto tramas narrativas, en palabras de Hayden White, la tradición es un texto con “una estructura de relaciones por la que se dota de significado a los elementos del relato al identificarlos como parte de un todo integrado” (*El contenido* 24). Si bien Palma insistirá en que “cumple a la Historia narrar los sucesos secamente, sin recurrir a las galas de la fantasía,” ello no implica que la fantasía invalide o quede disociada del discurso histórico (TPC 1475). Fantasía y realidad no están divorciadas como contenido histórico en la medida que, siguiendo a White, se acepte la trama narrativa común en ambas. Es decir, la *forma* narrativa es la que otorga densidad histórica a lo que se relata. White así lo especifica:

Desde la perspectiva que proporciona este modelo, se considera el discurso como un aparato para la producción de significado más que meramente un vehículo para la transmisión de información sobre un

referente extrínseco. Así concebido, el contenido del discurso consiste tanto en su forma como en cualquier información que pueda extraerse de su lectura. De ahí se sigue que cambiar la forma del discurso puede ser no cambiar la información sobre su referente explícito, pero sí cambiar ciertamente el significado producido por él. (*El contenido* 60)

Pese a los cuestionamientos que se le hicieron con el ensayo de *Monteagudo* y *Sánchez Carrión* y a su distanciamiento del quehacer historiográfico, Palma parece intuir esta estrecha relación entre contenido y forma formulada por White. La capacidad de Palma de construir tramas y usar el material histórico no socava ni el rigor hermenéutico sobre sus fuentes documentales, ni la libertad poética para configurar un micromundo en cada relato. La forma del relato palmiano se pliega sobre materiales diversos (documentos, anales, crónica, chismes, expresiones, historias orales, etc.) para, desde el singular espacio enunciativo de la tradición, otorgar densidad histórica a una cadena microscópica de imágenes que configuran su Lima. Porque, confiesa Palma, “en el fondo, la Tradición no es más que una de las formas que puede revestir la Historia, pero sin los escollos de ésta” (TPC 1474). Narrar es darle sentido al hecho que ocurrió, es hacer de una vivencia una experiencia comunicable.¹⁸¹

El *Perú figurado* de Palma se construye literariamente con diversos recursos literarios o tropos que White mismo identifica en la construcción de la narración

¹⁸¹ White afirma: “La representación de una cosa no es la cosa misma. Hay una estrecha relación entre la aprehensión del historiador de que ‘algo ocurrió’ en alguna región del pasado y de su representación de ‘lo que ocurrió’ en su concepción narrativizada de ello... En sus investigaciones, los investigadores tratan típicamente de determinar no sólo ‘lo que ocurrió’, sino el ‘significado’ de este acontecer... Y la principal forma por la que se impone el significado a los acontecimientos históricos es a través de la narrativización” (*El texto* 51).

histórica.¹⁸² Asimismo, Dario Puccini identifica mecanismos que articulan las líneas de cada relato: la comicidad, la ironía, el entretenimiento o evasión, las pausas y silencios, y el mecanismo diegético (170-71). Con una mirada retrospectiva, Palma identifica hechos que luego elabora y a los que agrega su propia mirada desde el presente. Particularmente cuando se trata de milagros o historias fantasmales, Palma no se limita a dejar por escrito el hecho sobrenatural o extraño, también se posiciona en un lugar donde deja al lector resolver si se trata de algo cierto o es una pura ficción. Así, ubicándose en la borrosa frontera de la trama, donde la ficción y lo histórico comparten un discurso, Palma postula permanentemente dilemas a sus lectores –¿fue verdad o no?– que socavan cualquier autoridad institucional, aun la del propio autor. En “Los ratones de Fray Martín,” el narrador es directo: “creer o reventar. Pero conste que yo no le pongo ningún puñal al pecho para que crea. La libertad ha de ser libre” (TPC 264).

Las tradiciones que a continuación se revisarán postulan este *pacto*, una suerte de agenciamiento que Palma deposita en su lector para que él mismo decida sobre el sentido de lo que se está narrando. No se trata de relatos contruidos desde la ironía, estrategia muy común en el autor que, por su carácter desmitificador, invalida cualquier certeza. No son pues, parodias de historias beatas o de santorales locales, ni de supersticiones inconsistentes. En realidad, son textos que o bien abren huecos sobre un paradigma

¹⁸² “La tropología es la comprensión teórica del discurso imaginativo, de todas las formas por las cuales los diversos tipos de figuraciones (tales como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la ironía) producen los tipos de imágenes y conexiones entre imágenes capaces de desempeñarse como señales de una realidad que sólo puede ser imaginada más que percibida directamente. Las conexiones discursivas entre las figuraciones (de personas, acontecimientos y procesos) en un discurso no son conexiones lógicas o implicadas deductivamente entre sí, sino metafóricas en un sentido general, es decir, basadas en las técnicas poéticas de la condensación, el desplazamiento, la representabilidad y la elaboración secundaria. Es por ello por lo que cualquier evaluación de un discurso específicamente histórico que ignore la dimensión tropológica fracasará inevitablemente en aprehender cómo es posible ‘comprender’ el pasado a pesar de la información errónea que pueda contener y de las contradicciones lógicas que puedan invalidar sus argumentos” (White *El texto* 45).

lógico explicativo, o bien fisuran la superficie racional de un orden, para dejar fluir las dudas sobre una modernidad cuyas instituciones aun no dan espacio a los valores republicanos. Los milagros y los fantasmas que pululan por las tradiciones dan fe de ese *Perú figurado* que el propio Palma decidió concretar, no desde la praxis política, sino con las armas de la imaginación y sin renunciar a la Historia en una poética del milagro. Me referiré primero a los sucesos milagrosos que suponen una ruptura a la lógica racional para luego recuperar un texto menor y poco trabajado del escritor. Se trata de *Palla-Huarcuna*, relato que se aleja del tono satírico y humorístico, para sumergir la representación de lo peruano en la noche sublime de su propia humillación. El fantasma que cierra el relato también concluye la lectura sobre Palma propuesta en este capítulo, puesto que concentra en sí mismo toda la materialidad invisible de ese *Perú figurado*: es una ruina que pide reivindicación en el presente si se quiere aspirar a una nación común en el futuro.

D. De sucesos milagrosos

El *milagro*, sustantivo derivado del verbo latino *mirari*, remite a un ‘mirar con admiración,’ percibir una ‘maravilla’ o ‘portento’ que encierra un aspecto inexplicable del hecho. Se trata de un acto realizado por un ser superior, alguien o algo que está por encima de las fuerzas humanas y de la capacidad lógica de entender las causas de tal acción. En el *Diccionario general etimológico* de Roque Barcia (1902), se especifican las diferentes acepciones de dicha palabra: si se aplica a la naturaleza, se trata de un *portento*; al arte, sería una *maravilla*; al dogma, se utiliza *milagro*; y al hombre o a la vida, se formula en tanto *prodigio*. Así, “Dios es el *milagro*; la creación, el *portento*; el

hombre, el *prodigio*; un Quijote, la *maravilla*” (755). El relato milagroso resuelve de manera singular un conflicto que no alcanza solución posible en el mundo prosaico y esto tiene relación, más que con la acción sobrenatural, con una necesidad del hombre por construir mitos.

Hacia 1835, David Friedrich Strauss postula el carácter mítico de los relatos milagrosos. Siguiendo esta línea de análisis crítico, Ernest Renan escribe en 1863 una *Vida de Jesús* que circula ampliamente en traducciones al español. En esta obra, Renan formula que “es el pueblo mismo el que, por esa invencible necesidad de ver en los grandes acontecimientos y en los grandes hombres algo de divino, crea, mucho después, las leyendas maravillosas” (38). Sin duda que el paradigma racionalista queda en suspenso ante la presencia milagrosa, pero detrás de ello también se están poniendo en duda las certezas construidas por la propia modernidad. Renan entendía que el relato sobrenatural supone una fe, mientras que la tarea del historiador es “desmenuzarse y separar con esmero la parte verídica que en él se halle mezclada con el error” (39). Así, considerando esa parte ‘verídica,’ los relatos milagrosos juegan en un espacio de poder para mostrar subversiones o inversiones al *status quo* del hombre común en la sociedad. Como asegura De Certeau, el milagro “invierte a menudo las relaciones de fuerza y [asegura] al mal nacido la victoria en un espacio maravilloso, utópico. Este espacio protege las armas del débil contra la realidad del orden construido” (*La invención* 28).

Algunas tradiciones de Palma se basan en sucesos milagrosos, entramados de tal manera que no pierden su aspecto inexplicable aun cuando se inserten en un discurso histórico real. Barthes afirma que nuestra civilización tiene un gusto por el ‘efecto de realismo’ que provocan diversos textos, como la novela realista, los diarios íntimos, las

crónicas, la literatura documental y testimonial, la fotografía y el *fait-divers* (los sucesos o anécdotas corrientes) entre otros (“El discurso” 176). Palma construye los relatos milagrosos sin sacrificar este efecto ‘real,’ valiéndose de sucesos intrascendentes o raros que atestiguan su gusto por pequeñas historias surgidas del rumor, el chisme o el chascarrillo, e incluso la superstición.¹⁸³

En parte, esta estrategia de escritura responde a la afición periodística que Palma refleja desde sus primeros textos. De allí que Aníbal González considere que “el populismo que a nivel textual se muestra en las tradiciones... reside en el vínculo entre las tradiciones y el periodismo” (460). Palma no sólo publicó muchos de sus textos en periódicos, sino que además fue en diversos momentos un escritor de columnas satíricas y humorísticas.¹⁸⁴ Incluir hechos intrascendentes y raros, a veces dramáticos, divertidos o absurdos en las tradiciones le permite jugar con las estrategias de los ‘sucesos’ (*fait-divers*) (González 469-76). Tiene razón González al afirmar que no se puede reducir el relato de Palma a esta estructura periodística (470). No obstante me interesa recuperar un aspecto singular de esta forma del ‘suceso’ por el tipo de relación que se establece en la

¹⁸³ Como sostiene Lamore, “la elección de temas muestra este carácter ligero: en la densa historia colonial del Perú, son las anécdotas divertidas, los cuentos picantes, historias de alcoba, todo lo que constituye la ‘pequeña historia’, lo que consigue el favor de Ricardo Palma, en la tradición fundamentalmente hispánica del chascarrillo” (72). Oviedo también refiere a esto tal vez desde un tono más naïve pero con buena intuición: la historia “era algo que se aprendía en la calle, haciendo lo que hacía la gente que no leía libros: interpretando el aire cargado –chismes, ingeniosidades, refranes, picardías, rumores licenciosos, historietas y astucias criollas— que exhala la ciudad” (“Palma” 36). Dario Puccini, al estudiar los ingredientes de la ‘cocina’ narrativa de Palma, incluye “el uso de la historia y de la crónica, el cuento oral, el chiste, el refrán, el diálogo, la digresión, la referencia o cita ajena, la repetición, las pausas y las autocensuras narrativas en esta obra” (170).

¹⁸⁴ En cuanto a su labor periodística, como detalla Aníbal González, “siendo adolescente, Palma editó la hoja satírica *El Diablo* (1848), y colaboró en *El Burro* (1852) y *La Zamacueca Política* (1859). En 1867 fue director de *La Campana* y en 1877 fundó *La Broma* [...] En 1851 fue Palma cronista y corrector de pruebas de *El Correo de Lima*. Las primeras versiones de algunas de sus tradiciones las publica Palma de 1859 a 1861 en *El liberal*, *El Diario*, *La República* y *La Revista de Lima*. Durante su exilio en Chile, Palma publicó también en la *Revista del Pacífico* y la *Revista de Sud América*. Entre los diversos periódicos del exterior con los que colaboró se encuentran *La Prensa* de Buenos Aires, *Las Novedades* de Nueva York, y *La Estrella de Panamá* (todos en los años de 1880. También, por supuesto, Palma colaboró en diversas ocasiones en *El Comercio de Lima*” (463).

lógica discursiva, la cual propicia la materia milagrosa que se está apuntando. En realidad, no hay sucesos sin asombro y esto siempre genera una perturbación.

Según Barthes, ante un suceso, siempre se busca la causa, la cual muchas veces “está incesantemente minada por fuerzas que escapan a su dominio; perturbada sin llegar por ello a desaparecer, permanece en cierto modo suspendida entre lo racional y lo desconocido, ofrecida a un *asombro* fundamental; distante de su efecto, la causa aparece fatalmente penetrada por una fuerza ajena; en los sucesos, toda causalidad es sospechosa de azar” (“Estructura” 231-32). Ante una causa inaprensible, sólo resta la explicación mágica, ‘milagrosa’ o, incluso, fortuita. De igual modo, lo azaroso puede formularse en la relación de coincidencia de los contenidos dispares de un suceso.¹⁸⁵ Causalidad y coincidencia serán las dos formas que estructuran el suceso: ambas terminarán por recubrir una zona ambigua en la que el hecho es vivido como un signo inmerso en un mundo de la significación; cuyo sentido, sin embargo, es difícil de aprehender en su totalidad.

Tres tradiciones milagreras servirán para explicar el cruce entre lo ficcional y lo histórico a partir de sucesos milagrosos. Se trata de “El virrey de los milagros” originalmente publicada en *El Correo del Perú* en 1874 (que finalmente formó parte de la Segunda Serie de Tradiciones en 1883) y “Después de Dios, Quirós” que apareció en *La Estrella de Chile* de Santiago en 1875 (luego incluida en la Tercera Serie de Tradiciones ese mismo año). Finalmente, se mencionarán algunos aspectos del famoso milagro de Fray Gómez (1887) para explorar el cruce entre la ficción y la realidad decimonónica y la articulación de una *poética del milagro*.

¹⁸⁵ Según Barthes, la relación de coincidencia en los contenidos de un suceso postula tanto lo aleatorio de una repetición –“mujer gana la lotería cada vez que juega”– como lo paradójico de hacer coincidir dos términos cualitativamente distantes –“pescadores islandeses pescan una vaca” (“Estructura” 232-33).

1. Los milagros del virrey y la retórica institucional

El relato “El virrey de los milagros” tiene una estructura organizada en partes que incluso en algunos momentos el narrador llama capítulos. Cada una de ellas está introducida por un título que busca llamar la atención del lector, ya que se formula como un suceso, como una información exótica o escandalosa. “Donde el autor echa su cuarto a espadas sobre historia e incurre en excomunión mayor” es el primer título y plantea en sus términos una relación de causalidad (TPC 248).¹⁸⁶ La causa-efecto entre participar en una conversación sobre historia (*echa su cuarto a espadas*) y la *excomunión mayor* parece exorbitante. ¿Qué ha dicho el autor sobre la ‘historia’ que le provoca tamaña condena?

El relato que sigue presenta la época del virrey milagrero, conde de Monterrey, y culmina brevemente con el milagro en cuestión: un Cristo con el índice extendido que exige al confesor absolver a un hombre pecador, con el resultado de que “el milagro está, no en que hablara el Cristo, que sobre eso podría haber su más y su menos, sino en que el dedo no volvió a tomar la posición primitiva” (TPC 249). El título plantea una acción simple y su consecuente condena fatal, y parecería que el milagro alcanza a justificarlo. Sin embargo, a lo largo de esta presentación biográfica del virrey donde el narrador se ha ocultado y dejado que la secuencia de hechos se narre por sí misma, hay una intervención directa del narrador para formular su particular posición hacia lo que está relatando:

No es que yo, humilde historietista y creyente a machamartillo, sea de los que dicen que ya Dios no se ocupa en hacer milagros y que el diablo nunca los ha hecho, sino que en estos tiempos se realizaron dos, tan de

¹⁸⁶ Si bien el título en la edición general que cito (TPC) reza “Donde el autor echa su cuarto a espadas sobre historia,” la edición crítica de Julio Ortega aclara en nota que el título original y completo de esta parte incluye “e incurre en excomunión mayor.” (véase *Tradiciones peruanas*, ed. Ortega, nota 2, 74).

capa de oro y estupendos, que no he podido resistir a la comezón de sacarlos a la plaza en pleno siglo XIX, para edificación de incrédulos, solaz de fieles y contentamiento universal. (TPC 248)

En primer lugar, la voz se reconoce como *humilde historietista*, un simple cronista de un hecho que no juzga la validez de los ‘milagros’ o del celo religioso, sino su carácter interesante para la audiencia. Asimismo, el tono coloquial de esta voz acerca al lector contemporáneo, ya atrapado por descubrir el por qué son sucesos tan interesantes que el propio narrador no puede *resistir a la comezón de sacarlos a la plaza en pleno siglo XIX*. Mientras la voz se autoriza desde una posición humilde pero a la vez conocedora de aquello que puede dejar una enseñanza y entretener al auditorio, el mismo movimiento parece autorizarlo para trabajar con libertad sus fuentes.

Tras situar a los personajes y el lugar de la acción, el narrador nos cuenta: “Por entonces –dice un cronista– sucedió aquel célebre milagro del Santo Cristo de la Columna, milagro que yo he de contar rápidamente y a mi manera” (TPC 249). La voz del cronista instala la veracidad del hecho milagroso al mismo tiempo que el yo afirma su libertad en la forma de narrarlo. Palma juega una y otra vez con la figura de su voz histórica, simulando una objetividad y transgrediéndola en su formulación del relato. Parecería como si la voz saltara constantemente de un discurso histórico a otro ficticio y no aceptara los límites que el primero debería seguir como garantía de verdad. Así es que constantemente se propone al lector la libertad creativa y la rigurosidad histórica, ambas entramadas en el relato.

Por esto, hacia el final del milagro de esta primera parte, el narrador nos aclara: “Pero no es este prodigio, que incidentalmente se me ha venido a la pluma, objeto de mi

tradición, sino los que en otros capítulos verá el lector; prodigios a que no osaré asignar año determinado, pues los cronistas que he consultado, aunque uniformes en lo sustancial de los hechos, no lo están en cuanto a las fechas” (TPC 249). Con estas palabras, Palma consigue descolocar al lector tanto de la historia como de la ficción. ¿Para qué aclara la discrepancia en torno a las fechas que los ‘cronistas’ presentan si él contará la historia *rápidamente y a ‘su’ manera*? ¿No resulta acaso irrelevante tanta exactitud si se tratara solamente de una ficción? Aquí radica una clave de la voz histórica de las tradiciones: el narrador, aun ante las fuentes, no renuncia a su rol de constructor de la trama narrativa. Su transgresión, entonces, es la marca de una escritura donde lo histórico no es un material cerrado sino abierto a la capacidad del intérprete para darle vida en un relato, e incluso a la libertad del lector para creerlo. Y a esto ha de atribuirse la posible *excomuni3n mayor* en la que incurre el narrador.

El hecho de que Palma acorte en subsiguientes versiones el título de esta parte merece también atención, ya que quita el *e incurre en excomuni3n mayor* en ediciones posteriores. La excomuni3n remite a un rechazo que Palma intuye ante su trabajo sobre las fuentes históricas y sus criterios para priorizar determinados sucesos que no son simplemente mencionados, sino más bien narrados. Tras el escándalo generado con el ensayo de *Monteagudo y Sánchez Carri3n* en 1877, es de notar que los cambios al texto original de 1874 se dan a partir de la primera edici3n de las tradiciones completas hecha por Carlos Prince en 1883. De esta manera, en el gesto de borrar parte del título, lo que se logra es no hacer evidente la controversia y posible condena. Al reducirlo a *Donde el autor echa un cuarto de espadas sobre historia*, el relato se limita a narrar la historia del virrey. Pero, precisamente en este borramiento, emerge con más fuerza la construcci3n

del discurso histórico donde el dato biográfico y el milagro alcanzan igual espacio narrativo.¹⁸⁷ Y aquí, el mismo milagro echa luces, puesto que el índice extendido del Cristo es lo que queda explicado en esa historia, es decir, el gesto es lo que pervive, no el hecho que una escultura haya hablado a un confesor. En el gesto de *echar un cuarto a espadas*, de intervenir en una discusión o controversia aportando la propia opinión, Palma está dejando el sello de su escritura de lo histórico.

Asimismo, en el título de la segunda parte, “*De cómo puesta en la balanza una cuartilla de papel de Alcoy resultó pesar mil duros de a ocho*” (TPC 249), la relación sobre la que se plantea el suceso milagroso es de coincidencia entre dos objetos, una hoja de papel simple y mil duros. No es extraño que el papel tenga un costo, lo exorbitante es que valga mil duros, ya que el papel de Alcoy era de consumo masivo pues se usaba para armar cigarrillos. ¿Cómo puede darse entonces que dicho papel ‘pese’ lo suficiente como para valer tanto?

El relato explica el suceso en el que una viuda pobre y preocupada por la dote de sus hijas acude a un comerciante compasivo con una carta donde le solicita como limosna “lo que pese este papelito.” Ella simplemente quería casar a sus hijas bien pero, sin dinero, no podría realizar la boda ya que “el cura de la parroquia no era hombre de gastar

¹⁸⁷ La biografía del virrey se formula desde un narrador omnisciente en tercera persona que no participa directamente del relato: “El conde de Monterrey, cuya hija fue mujer del famoso conde-duque de Olivares, pasó del virreinato de México al del Perú, y entró en Lima el 18 de noviembre de 1604. Su salud hallábase tan quebrantada que poco o nada pudo atender al gobierno político del país;... Su caridad lo condujo a pobreza tal, que habiendo fallecido en 16 de marzo de 1606, no dejó prenda que valiera algunos roñosos maravedís, y fue sepultado, a costa de la Real Audiencia, en la iglesia de San Pedro poniéndose en su lápida esta inscripción: *Maluit mori quam foedari*” (TPC 248).

saliva leyendo la epístola de San Pablo *gratis et amore*.”¹⁸⁸ El comerciante toma el pedido en broma y lo coloca en una balanza, con la sorpresa de que “el platillo no se rindió... Por fin, el papelito se dio por vencido tan luego como en la balanza se hallaron depositadas onzas por el valor de mil pesos” (TPC 249-50).

Una peculiaridad de este microrelato es que la distancia real entre los objetos que presenta el título –papel barato y suma importante de dinero– también se da entre los personajes de la historia: la viuda que “vivía una vida perra y de miseria por estos mundos de Dios” frente al comerciante, rodeado de “varios amigos, gente toda de rumbo y de riñón bien cubierto” (TPC 249). Sin embargo, el ‘milagro’ suprime la distancia entre los personajes y trastoca el orden lógico de las cosas, dando lugar a un reordenamiento social, puesto que la mujer con el dinero recibido tiene la dote necesaria para casar bien a sus hijas y, con ello, satisfacer el rol que les espera en la sociedad. Sin embargo, más allá de que el acto de la mujer implique a su vez responder a los requerimientos de una sociedad patriarcal, el personaje femenino logra un agenciamiento que invierte la aparente superioridad del acaudalado comerciante y sus compañeros. “¡Cosa de brujería!” o “Aquello era caso de Inquisición” son dos expresiones que el narrador desliza burlescamente para desafiar una mirada limitadora de lo femenino y su rol en la sociedad, algo que se amplía en el último capítulo.

¹⁸⁸ Valiéndose de la ironía, Palma se permite opinar sobre el rol autoritario de la institución eclesial. En otro relato titulado “Entre Jesuitas, Agustonianos y Dominicanos” (1886), su pluma es mordaz ante el abuso de las excomuniones: “En aquellos tiempos las excomuniones andaban bobas y producían menos efecto que los polvos de Jalapa, purgativo a la moda. Excomulgaba la Inquisición, excomulgaban los obispos y cabildos, excomulgaban los curas, excomulgaban los superiores de orden monástica; en fin todo títere con hopalandas sacerdotales tenía derecho para declarar al prójimo fuera de la comunión católica-apostólica-romana, condenándolo al fuego eterno del infierno.... Parece que las excomuniones se les convertían en salud no quitaban el sueño ni apetito” (TPC 215). La enumeración iguala a todos los representantes de la institución y el comparar esta acción como menos efectiva que un purgante provoca la desmitificación de la acción misma.

“*De cómo las benditas ánimas del purgatorio fueron rufianas y encubridoras*” es el tercer título en esta tradición (TPC 250). El suceso milagroso se formula como una relación de causalidad bastante perturbadora para el lector. ¿Cómo es posible que las *benditas ánimas* tengan esos atributos negativos? La calificación que se les atribuye presenta, pues, una paradoja, que puede hacerse entendible desde el plano milagroso, pero que resulta inadmisibile en el terreno lógico. A tal punto el narrador es conciente de estar cerca de lo absurdo que comienza el relato autorizándose en la fuente histórica: “Esto sí, esto sí que no pasó en Lima, sino en Potosí. Y quien lo dude no tiene más que echarse a leer los *Anales de la villa imperial*, por Bartolomé Martínez Vela, que no me dejarán por mentiroso” (TPC 250).

El episodio narra la típica historia del marido engañado que quiere sorprender a su esposa con el amante. Como le han informado de la infidelidad, con el fin de atrapar al galán en el lecho junto a su mujer, llega de sorpresa a la casa y, al entrar en su habitación, se encuentra con varias señoras sentadas en la cama junto a la esposa. Estas mujeres no eran otras que las *ánimas benditas del purgatorio*, a quienes la mujer había invocado ante la inminente presencia de su esposo. Su presencia sirve de coartada para la mujer, quien “puso enmienda a sus veleidades amorosas” (TPC250). Así como el primer milagro de Cristo ante el confesor supone un límite sobrenatural de la institución eclesial, así como el milagro del papel de Alcoy implica la posibilidad de una mujer pobre de alcanzar su meta, el caso de la mujer infiel es más escandaloso. El milagro ocurre para confirmar su libertad y su capacidad de determinar con quién desea estar íntimamente. El suceso deja entrever, al mismo tiempo, a un sujeto femenino que posee armas suficientes para actuar según sus propios deseos, sin importar las instituciones ni su matrimonio. De hecho, la

devoción posterior de esta mujer hacia sus ‘protectoras’ se acrecienta, pero “para tenerlas propicias, si andando los tiempos volvía a encontrarse en atrenzos idénticos” (TPC 250).

Los tres sucesos milagrosos acaecidos en tiempos del conde de Monterrey, que ya de suyo registra varios milagros por cuenta propia, están apuntando hacia un orden institucional que puede ser transgredido.¹⁸⁹ Como afirma De Certeau, “ahí, donde la historiografía cuenta en pasado las estrategias de poderes instituidos, estas historias ‘maravillosas’ ofrecen a su público... una posibilidad de tácticas disponibles para el porvenir” (*La invención* 28). La sacralidad del confesor, la autoridad de la moneda y el sagrado vínculo matrimonial pueden subvertirse cuando fuerzas sobrenaturales o inexplicables operan sobre los individuos y sus deseos o necesidades. La institución eclesiástica –desde el confesor que puede o no liberar la carga pecadora del penitente, desde el matrimonio religioso que garantiza la inclusión social de la mujer y desde el precepto de la fidelidad conyugal– queda desmitificada. Son sólo prácticas impuestas socialmente ante las que el individuo puede ejercer su autodeterminación.

Este tono satírico, sin embargo, como señala González, no deja de hacerse desde una mirada “oblicua y cautelosa, pero, paradójicamente, adquiere una dimensión más profundamente crítica, pues ataca no sólo personajes y circunstancias de su tiempo, sino también al discurso histórico (con sus pretensiones de veracidad) y a la ideología conservadora que busca apoyarse en éste” (469). En realidad, las desmitificación de las prácticas derivadas de lo religioso y el desafío desde el propio milagro apuntan a subrayar

¹⁸⁹ Nótese que el narrador detalla los ‘milagros’ de la época del virrey de la siguiente manera: “Las crónicas se encuentran llenas de sucesos portentosos, tales como la conversión, en Cuzco, del libertino Selenque, que, como el capitán Montoya de la leyenda de Zorrilla, asistió, sin saberlo, a sus propios funerales; rarezas del terremoto de Arequipa, fenomenales efectos de los rayos, resurrección de muertos, arrepentimiento de un fraile, cuya barragana dejaba, como las mulas, las huellas del herraje; apariciones de almas de la otra vida, que venían a dar su paseíto por estos andurriales, y pongo punto a la lista, que, a seguirla, sería cuento de nunca acabar” (TPC 248). En el listado de ‘sucesos portentosos’ se acopian materiales muy diversos. De ellos, Palma elige tres historias donde la institución eclesial puede ser oblicuamente desafiada.

el carácter retórico del discurso institucional, cuya verdad es sólo un efecto discursivo mediado por una ideología conservadora, algo que Palma tuvo oportunidad de constatar y refutar más abiertamente ante la escritura histórica del Padre Cappa años después de publicado este relato.

2. El héroe y la voz popular

El trabajo de Palma sobre el material colonial y el uso del suceso milagroso adquieren una particular impronta en “Después de Dios, Quirós.” Cornejo Polar afirma que “con Palma, entonces, la Colonia se reconstruye como espacio de lectura y de esta manera, y al mismo tiempo, como espacio imaginario para una nueva escritura, pero una escritura que se legitima tanto en el código de la evocación virreinal cuanto en el de la actualidad republicana, y en ambos es portadora de signos y señas de una nacionalidad que ha suturado la herida causada por la independencia” (“Ajenidad” 656). Es claro que esta escritura trae al presente la colonia, sin embargo, no echa un velo dulcificador sobre las fisuras que permean aún el ámbito republicano, como se verá en la figura de Quirós.

Desde el título mismo de la tradición, con un sintagma no verbal rimado, Palma va a organizar el material histórico para construir un sujeto Quirós digno de ser igualado a Dios. Pero, ¿por quién? ¿Acaso *Quirós* llega a ser tan grande como *Dios*? ¿Quién es capaz de afirmar esto? ¿Sobre qué autoridad se formula dicha expresión? Por qué el narrador utiliza esta relación y qué implica dicha coincidencia supone posicionar al personaje histórico en un presente elocuente.

En el primer relato, titulado *Que trata de un milagro que le colgaron al apóstol Santiago Patrón de Potosí*, se cuenta la historia de un mestizo que poseía veinte mulas y

le son robadas, por lo que pide un milagro al apóstol Santiago. Sin embargo, en lugar de dejar la ofrenda en la iglesia, el mestizo decide caritativamente dársela a un “viejecito enclenque, envuelto en una capa vieja como él, pero sin manchas ni remiendos” a quien le pide que interceda ante el santo (TPC 374). Finalmente, resulta, como indica el narrador recién al final del relato, que ese *viejecito* era Quirós, quien le dice: “Hermano, tanto he pedido a Santiago apóstol, que ha hecho el milagro y con usura. Vuélvase a su casa y hallará en el corral, no veinte, sino cuarenta mulas del Tucumán. ¡Ea! A trabajar... y constancia, que Dios ayuda a los buenos” (TPC 375). La coincidencia *Dios-Quirós* parece igualar ambos términos por la acción benefactora de Quirós, cuyos ‘milagros’ son más efectivos que los logrados con la intercesión del propio apóstol Santiago ante Dios.

En el segundo relato, la coincidencia disminuye aun más la distancia entre los dos términos de la relación sintagmática *Dios-Quirós*, y más bien, se presenta a Quirós como un personaje digno, tanto por el peso simbólico de su nombre, como por sus cuantiosas acciones heroicas que provocan admiración y respeto. Valiéndose de la estrategia de la repetición, el narrador hará crecer la figura de Quirós, de modo que las infinitas obras magnánimas de Dios, conocidas por todos, se repiten análogamente en la persona de Quirós, que no todos conocen y por las que se justifica recuperar esta historia menor en las crónicas antiguas. Al mismo tiempo, para cumplir con su misión histórica, la voz no cae en una enumeración hiperbólica de hazañas. Más bien, progresivamente va construyendo en el lector al personaje prodigioso valiéndose del reconocimiento, tanto de un individuo poderoso como de un sujeto colectivo al que también se le otorga poder.

En el primer caso, el narrador hace una digresión para incluir una fuente histórica que atribuye hazañas al personaje Quirós de épocas muy pretéritas:

A propósito del apellido Quirós, recordamos haber leído en un genealogista que el primero que lo llevó fue un soldado griego llamado Constantino, el cual, en una batalla contra los moros, allá por los años 846, viendo en peligro de caer del caballo al rey don Ramiro voló en su socorro... y ayudando al rey a levantarse dióle sus armas y caballo. El monarca quiso que la memoria de la hazaña tomase el apellido de *Quirós*, dándole por divisa escudo de plata y dos llaves de azur en aspas, anguladas de cuatro rosas y cuatro flores de lis, un cordón en orla, y en una bordura este mote: *Después de Dios, la casa de Quirós*. (TPC 375)

Aunque extraño este desvío es sugestivo porque la intervención milagrosa del Quirós griego salva al rey Ramiro, acción que el Quirós de Potosí ejerce años después con el mestizo y sus mulas. A la vez, ¿acaso el acto de nombrar del rey don Ramiro no es igual al acto que realiza el narrador? En cierto sentido, este microrelato puede ser análogo al macrorelato construido por la voz narrativa en toda esta tradición. Ambos toman el significante *Quirós* y en él construyen una imagen que refleja las “excentricidades que hacen el más cumplido elogio de su carácter y persona” (TPC 376).

En el segundo caso, la operación discursiva es más sugestiva. El narrador se hace presente solamente en el título: “*Donde concluimos copiando un párrafo de un historiador*” (TPC 377), para dar lugar a una cita textual donde se confirma la estatura heroica del sujeto *Quirós*. El historiador citado concluye: “Fue muy llorado de los pobres que, atentos a su ejemplar caridad y virtudes, decían: *Después de Dios, Quirós*, estribillo que nunca morirá en Potosí, porque mejor que en láminas y bronces está grabado en los corazones” (TPC 377). El nombre se inserta en el refrán popular a partir del

reconocimiento que los *pobres* ejercen sobre la figura, acción que se completa al quedar *grabado*, ya no simplemente en un *escudo*, sino en los *corazones* de los *pobres*.¹⁹⁰

¿Cómo ha llegado la inscripción del escudo de armas de la casa de Quirós a ser un refrán popular en Potosí? Precisamente, se trata de la mediación del autor, quien se enmascara en las fuentes citadas y establece, en la trama narrativa, un puente entre ambas expresiones. A la vez, este demiurgo que conecta azarosamente referencias distantes entre sí, también se ocupa de señalar una diferencia. La materialidad del escudo tiene una jerarquía menor que la de los corazones. Del cuerpo de *bronce* se pasa al cuerpo humano, depositario más cabal o legítimo de la tradición, porque la respuesta del ‘corazón’ surge de la *ejemplar caridad y virtudes* de Quirós a través de numerosos actos, no sólo de un hecho heroico en el campo de batalla. En otras palabras, el refrán o la sabiduría popular no responde a catálogos de gestas pretéritas, objetos cerrados donde se puede conservar un origen, sino que son fruto de una *experiencia* donde el cuerpo –*corazón*– se ha involucrado. Esta salvedad no apunta a un simple sentimentalismo. Más bien, la filiación que Palma prioriza y autoriza desde la voz de un historiador está validando al lenguaje popular, en tanto transmisor de experiencias reales que configuran una forma de ‘decir’ mucho más sustancial que el simple relato de la épica histórica. Así como en ocasión del mestizo y sus mulas es Quirós quien ejecuta más cabalmente el milagro, en cuanto al

¹⁹⁰ Esta validación de lo popular como juicio que construye al personaje heroico se repite en varias tradiciones. El caso de “El Nazareno” (1856) es ilustrativo. Se trata de don Pedro de Arellano enviado a Lima para hacerse cargo de una compañía militar. Su presencia despierta el chisme y ‘la maledicencia’ ya que “dejó de visitar a la sociedad de buen tono que hasta entonces frecuentara y dióse perdidamente al trato de mujerzuelas y gente de mal vivir... Y nótese que no lo llamamos el único proveedor de la crónica popular porque existía otro personaje a quien llamaban el *Nazareno*, ser misterioso que, al contrario del capitán, representaba sobre la tierra la Providencia de los que sufren” (TPC 656-57). Obviamente, se trata de la misma persona, como se revelará al final, cuando el dinero de Arellano sea repartido entre los *pobres*, quienes descubrirán el secreto del Nazareno: “al salir del templo, más de una lágrima no había sido aun enjugada, y el dolor estaba pintado en todos los semblantes” (TPC 662). La leyenda del Nazareno es el resultado de la devoción popular que cultivó el personaje misterioso.

lenguaje, es el pueblo y sus corazones el sustrato que valida una expresión. El lenguaje, entonces, adquiere una vitalidad real cuando es confirmado desde este sujeto colectivo cuya autoridad supera la inscripción posible dejada por un rey antiguo.

A la vez, el pueblo hacedor del refrán es identificado como *los pobres*. Esta idea de pobreza no es ajena a la figura misma de Quirós. Valiéndose de fuentes citadas, el narrador abre esta tradición con un momento titulado “Donde se prueba, con la autoridad de la historia, que un rico de hoy es pobre de solemnidad al lado de nuestro protagonista.” ¿Dónde radica la riqueza de Quirós? Frente a un personaje que posee una riqueza en oro “en tanta suma que ignoraba el número de millones que tenía” (TPC 373), el narrador opta por resignificar el concepto riqueza/pobreza desde la figura del propio personaje.

Para ello, primero hace un contraste entre las arcas llenas de oro que posee Quirós y su manera de conducirse socialmente, rechazando cualquier privilegio y vistiendo sencillamente: “Vestía habitualmente en Potosí –dice un cronista– calzón y zamarra de bayeta, capa de paño burdo y toscos zapatos, no diferenciándose su traje del de los pobres y trabajadores” (TPC 374). Lo que recubre el cuerpo de Quirós no *difiere* de lo que usan los pobres. Pese a la evidente asimetría entre los dos sujetos, aquello que los protege en un nivel primario, también los iguala. Luego, esta imagen se amplía cuando otra fuente citada explica su actitud ante los pobres: “Lo que encargaba más a sus administradores era que a los indios les satisficiesen con puntualidad su trabajo y que en ninguna forma especulasen con ellos; porque de no tratarlos bien y medrar avariciosamente con su sudor, podría Dios castigarle quitándole lo que con tanta profusión le había dado” (TPC 377).

Nuevamente, el *Dios* que protege a los indios es el mismo que lo protege a él, de modo que más allá de su situación privilegiada, hay una igualación ante la justicia divina

que el personaje no oculta. Precisamente por esto, el narrador le atribuye una capacidad milagrosa que no se sustenta sobre una intervención sobrenatural, sino sobre una acción real que marca la humanidad del personaje. La solución que propondrá Palma a sus contemporáneos, donde la humanidad de Quirós puede espejar el republicanismo deseado, se traducirá en un plan de acción liberal que transmite en su artículo “Justicia y escuela” de 1904:¹⁹¹

¿Cuál debe ser la actitud del gobierno y de sus autoridades subalternas para con los indios? Ella es sencillamente clara y fácil. Basta con hacerles siempre justicia, sin moratorias ni humillaciones... Los factores eficaces para levantar la condición social de dos millones de seres que constituyen la masa de nuestra población de indios, están sintetizados en dos palabras: Justicia y escuela. (TPC 1451)

¹⁹¹ Palma publica “Justicia y escuelas” en *Cachivacherías*, una compilación de misceláneas. Desde su visión liberal de lo indígena, denuncia los abusos contra los indígenas y sostiene que “vino la república y quien hojee nuestras compilaciones de leyes patrias encontrará que abundan también las expedidas a favor y protección de la raza aborígen. Fatalmente, como en los tiempos de la dominación española, también nuestras leyes son letra muerta y el indio continúa siendo rico filón explotable para el jamonal acaudalado y para el cura simoníaco. Por desgracia no abundan autoridades que luchen para poner barreras al torrente de los depresivos abusos” (TPC 1450-51). Cabe mencionar que ese mismo año de 1904, Manuel González Prada en su texto “Nuestros indios” también propugna el valor de justicia y educación que articula Palma: “La República sigue las tradiciones del virreinato. Los presidentes en sus mensajes abogan por la redención de los oprimidos y se llaman ‘protectores de la raza indígena;’ los congresos elaboran leyes que dejan atrás a la *Declaración de los derechos del hombre*; los ministros de Gobierno expiden decretos, pasan notas a los prefectos, nombran delegaciones investigadoras, todo ‘con el noble propósito de asegurar las garantías de la clase desheredada;’ pero mensajes, leyes, decretos, notas y delegaciones se reducen a jeremiadas hipócritas, a palabras sin eco, a expedientes manoseados. Las autoridades que desde Lima imparten órdenes conminatorias a los departamentos saben que no serán obedecidas; los prefectos que reciben las conminaciones de la capital saben también que ningún mal les resulta de no cumplirlas” (*Pensamiento* 128). Y en relación a la tarea educativa, afirma: “Siempre que el indio se instruye en colegios o se educa por el simple roce con personas civilizadas, adquiere el mismo grado de moral y cultura que el descendiente de español” (*Pensamiento* 133). Zulma Palermo percibe en este gesto pradista el principio básico y republicano de la educación del soberano con el que coincide también Palma: “Si bien se abría así a la posibilidad de que este grupo pudiera ser incorporado a la sociedad, la condición para ello era su asimilación a los valores de la cultura letrada liberadora de la *barbarie* que lo caracterizaba, el fin de su pertenencia a una tradición opuesta a los valores de la *civilización* y que, por lo tanto, requería ser anulada” (“El rol” 605).

En consecuencia, la pobreza ejemplar de Antonio López de Quirós apela directamente, no tanto al sujeto popular que se construye, sino al lector de la tradición, ése que encuentra valor en títulos nobiliarios y descubre que Quirós no tuvo ninguno porque “no le dio la regalada gana de pensar en candideces;” o ese otro con el que “don Antonio tenía que habérselas con uno de los llamados hoy *pobres de levita* y que entonces se llamarían *pobres de capa larga*” (TPC 375-76). Para el lector que cree en la *candidez* de un título o en la inmunidad de usar *levita*, la tradición invierte sus privilegios, puesto que la *pobreza* es la marca más elocuente de lo real: de un cuerpo que tiene corazón, no de un objeto hecho de bronce.

Sobre el arte de narrar, De Certeau plantea que “el recitante cuenta con la marcha alegre de sus fábulas. Hace con ellas todas las faenas y jugarretas, al ejercerlas de esta forma como un arte de pensar” (*La invención* 91). Palma propone con esta historia una reflexión sobre el presente para sus contemporáneos, donde la pobreza no es el atributo del grupo sin privilegios, sino un valor que reformula el sentido de lo privilegiado. En el presente, la fortuna de Quirós queda anclada en la anécdota histórica, pero su *pobreza* es parte del refranero popular y sigue viva. El milagro, pues, lo realiza ese pueblo de pobres que hace latir una memoria, en parte utópica, ya que recupera en su lenguaje una historia que ayuda, en palabras de De Certeau, a “*creer* en lo posible y en esperarlo, vigilante, al acecho” (*La invención* 96).

Al inicio del comentario sobre este relato, Cornejo Polar planteaba que esta propuesta de nación en Palma se basa en heridas abiertas durante la independencia que son por él mismo suturadas en relatos aparentemente desproblematizados. En realidad, pienso que Palma, más que zanjear las diferencias recuperando lo colonial en el presente,

se vale de ello para hablar más libremente de esas heridas que tras la independencia se han ahondado. La simplificación que Cornejo Polar le atribuye resulta sesgada, si se considera que el trabajo histórico de Palma desacraliza el proceder de los historiadores, “recurriendo a un tono coloquial, cargado incluso de humor, haciendo ficción pero según el modo cómo se escribe la historia” (Costa 208). En este sentido, la escritura de lo popular o de los indígenas, como se verá luego en el último relato, no se reduce a textualizar con dulzura a esos sujetos homogéneos en un presente de pluralidades irreconciliables.

Así, la preocupación de Quirós por ser justo con el indio, más que ‘decir’ algo de una práctica pasada que puede leerse ‘dulcificada,’ dispara su crítica hacia ese presente que comparte con Clorinda Matto de Turner o el propio González Prada. Claro que, como afirma Haya de la Torre, “entre Palma que se burlaba y Prada que azotaba, los hijos de ese pasado y de aquellas castas doblemente zaheridas prefirieron el alfilerazo al látigo” (citado en Mariátegui 247). No obstante el hecho de que a Palma se lo hayan apropiado la crítica colonialista y los conservadores, su escritura hace presente voces en disidencia. De allí que, como concluye Mariátegui, “una historia de la literatura peruana que tenga en cuenta las raíces sociales y políticas de ésta, cancelará la convención contra la cual hoy sólo una vanguardia protesta. Se verá entonces que Palma está menos lejos de González Prada de lo que hasta ahora parece” (247-48).

3. *Alacrancito de Fray Gómez*: narrar en tanto poética del milagro

Una de las tradiciones más conocidas y citadas de Palma es la historia del alacrán que Fray Gómez convierte en joya para ayudar a un hombre necesitado. Tanto Enrique

Anderson Imbert como Mario Castro Arenas han destacado este relato como “el poético milagro de *El alacrán de fray Gómez*” (citado en Grana 137). El texto apareció publicado en 1887 en *El Ateneo de Lima* y luego pasó a formar parte de la Séptima Serie en 1889. Según Tauzin Castellanos, “a partir de *Ropa apolillada* [1891] se acentúa de hecho la intención burlona de Palma: los milagros se convertirán en temas recurrentes de las últimas series, como si el escritor explotara una nueva veta descubierta tardíamente pero con un afán de chanza” (*Las Tradiciones* 154). La crítica confirma que, para 1875, Palma ya había leído las crónicas agustinianas del padre Antonio de Calancha y relatos posteriores muestran su intención de parodiarlo (*Las Tradiciones* 155). Pese a su contemporaneidad con estas tendencias satíricas, “El alacrán de fray Gómez” no es una parodia de la crónica religiosa. Más allá del desafío directo a la autoridad institucional (al poner en duda la veracidad de la versión franciscana en torno a los milagros y del lienzo pintado al óleo que los representa), el relato postula la práctica poética –la *ficción*– como único espacio que posibilita el milagro.

En realidad, Palma inicia el relato con la excusa de explicar una expresión popular: “esto vale tanto como el alacrán de Fray Gómez” (TPC 209). No es una simple frase pues el mismo narrador confiesa que la usa como piropo para agasajar a su hija. El mote “alacrancito de fray Gómez” para Angélica supone una valoración emocional y familiar en el trasfondo del relato que excede la simple referencia a una crónica religiosa. Como explica Benjamin en referencia al narrador, “sus propias huellas se encuentran siempre en lo narrado, sea por haberlo vivido él mismo, sea por haberlo experimentado como receptor de una historia” (*El narrador* 197). La frase familiar, entonces, hace suyo el relato que la explicita y, en tanto experiencia del propio narrador, se extiende a sus

lectores para compartir una vivencia. Al mismo tiempo, esta apropiación que Palma hace del refrán para nombrar a su hija, también se duplicará en esa reactualización de la historia cronística a través de un *poético milagro*. Su relato entonces muestra que la ficción es la hacedora de milagros en un mundo que se abre a la modernidad finisecular desde una ciencia y un progreso que no dan espacio a lo mágico y lo misterioso.

En su estructura de tres partes (que no llevan subtítulos), el texto presenta primero este dicho popular, luego detalla lo que figura en las crónicas religiosas y finalmente da su versión del milagro que genera la frase antedicha. Cabe señalar un dato curioso: la historia del alacrán no figura en esas crónicas citadas. Como explica María Cecilia Grana, “el hecho maravilloso fundamental, la transformación del alacrán en joya, fue atribuido por la historia a un fraile canario –Pedro de San Joseph de Betancourt– que vivió en Guatemala casi un siglo después del paso de fray Gómez por Perú” (139).¹⁹²

De esto, se concluye que el relato de Palma puede tener una base en la fuente histórica (en la que sí existe el milagro) pero con un desplazamiento enunciativo (del fraile canario a fray Gómez) que lo transforma en una historia diferente, capaz de justificar el uso popular de la frase en el Perú (no en Guatemala). Ahora bien, si para validar la frase que le es tan cara, Palma ha de inventar una historia, ¿por qué es necesario incluir en la tradición las fuentes de la crónica religiosa? ¿Acaso su presencia no subraya aún más lo ficticio del alacrán milagroso? Creo que esta inserción no responde estilísticamente al *parrafillo histórico* presente en gran parte de las tradiciones, una suerte de digresión que contextualiza históricamente al personaje o a la acción que la

¹⁹² Grana explica que la fuente del relato que utiliza Palma es la *Crónica de la Religiosísima Provincia de los Doce Apóstoles del Perú* (1651) de fray Diego de Cordova y Salina (138-39).

tradicción relata.¹⁹³ Parecería más bien que Palma, imitando el gesto de la *Refutación* y que se ha visto también en los otros dos relatos analizados, deconstruye la retórica tradicional de lo milagroso e invierte la autoridad que los acredita.

Así, ante la fuente histórica que narra cómo el fraile salva a un jinete ‘descalabrado’ tras caer de un caballo, la voz narrativa postula un dilema sobre las versiones que circulan en torno a si fray Gómez “echó a correr camino de su convento y se encerró en su celda” o “si para escapar de sus aplaudidores, se elevó en los aires y voló desde el puente hasta la torre del convento” (TPC 210). La huída es el rasgo común, pero la crónica franciscana postula la elevación y vuelo del fraile. El narrador interpela directamente al lector: “Yo ni lo niego ni lo afirmo. Puede que sí y puede que no. Tratándose de maravillas, no gasto tinta en defenderlas ni en refutarlas” (TPC 210). Si bien no defiende ni refuta, el narrador otorga al lector un agenciamiento directo y abre un espacio para que también sean posibles otras narraciones. Interpelando al lector desde el inicio, Palma da voz primero a lo popular y luego a la autoridad religiosa para, finalmente, desde la trama narrativa, construirse a sí mismo como el demiurgo que descrea de lo institucional y valida lo popular. De alguna manera, Palma realiza el milagro de darle sentido al lenguaje del pueblo puesto que le construye con fragmentos de la Historia una posible historia que lo valide.

Esta capacidad demiúrgica del narrador, este combinar trozos para configurar un sentido postula una posición estética que ya se ha revisado al hablar del *gesto* y la *obra* en Palma. Así, vuelve a ser significativa la eliminación de texto tras la primera publicación (como ocurrió con el título en el primer cuento analizado). Entre la parte que

¹⁹³ Véase el capítulo dos (“El párrafo histórico”) del estudio de Tauzin Castellanos, *Las Tradiciones Peruanas de Ricardo Palma. Claves de una coherencia*.

incluye a la crónica franciscana y el relato del milagro del alacrán, originalmente se hallaba un párrafo reflexivo que, a partir de la inclusión del texto en la Séptima Serie en 1889, será borrado.¹⁹⁴ En dicho texto, Palma se plantea: “Aquí viénense a la pluma dos preguntas sueltas. ¿Por qué no hay milagros? ¿Por qué no hay santos?” Para responder a sus preguntas, el narrador cita comentarios de Pérez Galdós, quien opina que la santidad pasó de moda porque se trataba de un oficio, igual que cualquier otro, pues “el ser santo era casi una carrera, como ahora ser banquero, ministro, contratista de obras públicas, diputado o cosa parecida.” Luego el narrador aclara que erróneamente los “herejes periodistas estampan en letras de molde esta barbaridad solemne: ‘Los verdaderos santos del siglo XIX son los hombres de ciencia y de trabajo... Para milagros nos basta y sobra con los de Fulton y Franklin, Daguerre y Erickson, Armstrong y el doctor Pasteur’” (*Tradiciones Peruanas*, ed. Ortega, 265). Cabe mencionar que el hecho de borrar este párrafo entre la primera edición de 1887 y la de 1889 también puede tener relación con la controversia presentada al inicio de este capítulo entre Palma y González Prada. Precisamente la ciencia ha de constituir la nueva musa estética para los pradistas, con lo que Palma prefirió no seguir enfrentándose después de las polémicas en 1888.

Ante la visión del milagrero como un simple trabajador o un hombre de ciencia, Palma no encuentra respuesta a sus preguntas, ya que ambas reducen lo milagroso a una capacidad productiva del hombre, a un hacer ordinario o científico. El milagro pierde la dimensión mística o mágica y entra en el circuito productivo del mercado, pasando a ser un objeto con el que se domina a la naturaleza. Sin embargo, Palma percibe en el milagro una ‘ruina’ de otra relación en la que el hombre, más que dominar lo que lo rodea, es

¹⁹⁴ Este texto figura como nota en la edición crítica de las *Tradiciones peruanas* de Julio Ortega (véase nota 4, 265).

capaz de producirle un sentido creativamente a través del refrán popular. Así, el milagro no pierde un misticismo que lo hace ir más allá de un simple ‘hacer.’ el milagro pasa a ser lenguaje vivo gracias a la recuperación de su dimensión trascendente desde la libertad imaginativa, tanto del pueblo como del escritor de tradiciones. En otras palabras, la pérdida de los milagros que la ciencia o el quehacer diario atestigua está contrarrestada por una imaginación que recupera en las ficciones los restos de una realidad donde se construye un sentido (no científico ni práctico) al presente. La respuesta poética de Palma a sus preguntas consistirá, precisamente en el relato del alacrán milagroso.

Al detenerse en el relato del alacrán milagroso, hay una nota que merece considerarse puesto que el relato ficcional trasluce también una mirada crítica sobre las prácticas sociales y económicas del siglo XIX, lugar de enunciación real del relato. Grana puntualiza un aspecto singular del cuento: el uso del acuerdo entre partes a partir de la alhaja es un rasgo donde se cruza lo mágico/popular y la idea liberal del contrato (145). Cuando el pobre buhonero se presenta a pedir dinero a Fray Gómez, éste le entrega la alhaja diciéndole que se la devuelva en seis meses; cuando luego el hombre acude al usurero, “extendiéronse y firmáronse los documentos o papeletas de estilo” (TPC 212). Es de remarcar incluso que al inicio, el narrador se dirige a Prieto (director de la revista) para cumplir un acuerdo: “el sastre paga deudas con puntadas, y yo no tengo otra manera de satisfacer la literaria que con usted he contraído que dedicándole estos cuatro palotes” (TPC 210).

El contrato supone un compromiso de las partes con el que tanto el hombre pobre como el escritor de tradiciones cumplen sin faltar a su palabra. Ambos pagan con el fruto de su trabajo, uno con el relato, el otro “que con este capitalito fuéle tan prósperamente

en su comercio, que a la terminación del plazo pudo desempeñar la prenda, y envuelta en el mismo papel en que la recibiera, se la devolvió a fray Gómez” (TPC 212). En sí, el milagro/relato es lo que ha dado de comer al hombre pobre/escritor. Si se toma en consideración que el valor de la alhaja y del texto deviene del trabajo que el buhonero y el escritor realizaron, es interesante el sentido que adquiere la joya a los ojos del usurero, como se verá a continuación.

Desde la presentación misma del lugar donde se realiza el milagro, es decir desde la celda donde está fray Gómez, la descripción apunta a contrastar el ‘valor’ que un objeto cualquiera puede poseer. El narrador muestra un espacio exageradamente sencillo: la cama no tiene colchón, hay una piedra como almohada, las paredes están desnudas. Por contraste, aquí surge accidentalmente un objeto sumamente valioso:

Y paseando los ojos por las desnudas y blanqueadas paredes de la celda, vió un alacrán que caminaba tranquilamente sobre el marco de la ventana. Fray Gómez arrancó una página de un libro viejo, dirigióse a la ventana, cogió con delicadeza a la sabandija, la envolvió en el papel, y tornándose hacia el castellano viejo le dijo: –Tome, buen hombre, y empeñe esta alhajita. (TPC 212)

La metamorfosis del alacrán en alhaja ocurre en cuanto fray Gómez lo verbaliza y hace que el papel sea el portador de lo valioso, algo que coincide con la noción de contrato que se formuló más arriba. En el papel queda asentado un acuerdo entre las partes. El valor que adquiere el animal al quedar encerrado en el papel es, precisamente de alhaja, y el usurero entonces puede ver claramente que en ese papel hay un objeto valioso: al desenvolverlo encuentra una joya de oro y rubíes. A la vez, el buhonero sólo

quiere obtener una suma de dinero que a futuro pueda devolver para cumplir su propio acuerdo con fray Gómez. De allí que pide solamente quinientos duros, suma irrisoria que representa lo que puede trabajar y conseguir en el plazo previsto para desempeñarla. Así, el valor que posee el alacrán para este hombre equivale al monto necesario para llevar a cabo su propósito comercial. Sin embargo, el usurero “vio la alhaja con codicia y ofreció al necesitado adelantarle dos mil duros por ella” (TPC 212). La mirada del usurero difiere de la del hombre, ya que la joya no representa lo que el hombre trabaja sino un precio arbitrario producido según las reglas de la usura/mercado. La pieza adquiere un valor de cambio que el hombre pobre rechaza, gesto que le permite cubrir su deuda y progresar a futuro.

El juego de los valores y esta posibilidad de que un objeto adquiriera un valor arbitrario según reglas ajenas a él es un elemento que inserta al relato dentro de la problemática del capitalismo peruano, tan exaltado por los beneficios del guano en los años 40 con su consecuente desilusión y empobrecimiento que se agudizaron desde los 80 con la Guerra del Pacífico. Así como en *Monteagudo y Sánchez Carrión* Palma cuestiona el fetichismo de la figura heroica, este relato bien podría desafiar el engaño que pretende el usurero con la joya, en tanto mercancía sobrevaluada. Pero, en realidad, creo que Palma es más agudo y la joya, en última instancia, no es otra cosa que la evidencia misma del milagro. ¿Qué valor tiene, entonces, el milagro en un mundo desmitificado o donde los objetos pierden sus valores reales para caer en las demandas del consumo y el mercado?

No creo que Palma consiga una respuesta definitiva a estas preguntas. En su párrafo reflexivo eliminado no parece hallarla tampoco.¹⁹⁵ Sin embargo, hay un elemento que amerita mencionarse. En la primera parte del relato, ante los actos milagrosos, fray Gómez recibe popular ovación e, incluso, los espectadores “en su entusiasmo intentaron llevar en triunfo al lego” (TPC 210). En ocasión del alacrán, la alhaja despierta la codicia del usurero porque le provoca *asombro*. En los tres relatos milagrosos que se han analizado, el asombro aparece como una marca distintiva. Hay una perpejidad que atraviesa los textos donde, más que respuestas, se instalan imágenes difusas que cuestionan el sentido de lo popular, de la autoridad institucional y de las leyes del mundo moderno capitalista.

Cuando Lyotard reflexiona sobre el concepto de la historia en Kant, formula que el sentido de la historia “no tiene lugar solamente en el escenario histórico, en los hechos elevados y en las felonías de los agentes o actores que lo ilustran, sino también en el sentimiento de los oscuros y lejanos espectadores (la sala de la historia) que los contemplan, los oyen, y que distinguen en medio del ruido y del furor de las *res gestae* lo que es justo y lo que no es” (68). Palma se asume como un espectador de esa historia y da lugar a que otras miradas espectadoras, mediadas por él, también formen el tejido del relato histórico. Renan hace una apreciación similar al evaluar el peso de los milagros en la historia de Cristo. Así como niega la acción sobrenatural de un hombre, atribuye al colectivo el poder de construir las historias fabulosas; incluso “aunque Jesús se hubiera obstinado constantemente en no hacer prodigios, la muchedumbre los habría creado para

¹⁹⁵ Al no contentarse con los comentarios de Pérez Galdós ni de los periodistas, concluye: “Y como no he de encontrar alma caritativa que absuelva satisfactoriamente, y en sentido místico, mis dos preguntas, un si es no es impertinentes [sic], déjolas de mano y prosigo con la tradición” (*Tradiciones peruanas*, ed. Ortega, 265).

reputárselos: el milagro mayor de todos habría sido el que no hubiera hecho ninguno; eso habría sido la completa derogación de las leyes de la historia y de la psicología popular” (186). Palma sigue esas leyes de la historia y de lo popular, recuperando en este gesto el ámbito de lo literario para que los milagros sean posibles.

Cuando fray Gómez recibe de regreso el papel con la joya, “tomó el alacrán, lo puso sobre el alféizar de la ventana, le echó una bendición y dijo: –Animalito de Dios, sigue tu camino. – Y el alacrán echó a andar libremente por las paredes de la celda” (TPC 212). De la imagen ya citada donde fray Gómez ve al alacrán y lo coge, sigue la imagen del animal continuando su camino. Toda la historia de la joya, la visita al usurero, los seis meses del empeño, todos los hechos entre la acción de recogerlo y volver a ponerlo en la pared de la celda quedan mágicamente suspendidos. Si el alacrán sigue caminando, entonces la lógica indica que es un animal y nunca fue joya. Pero esta lógica de certezas y causalidades es lo que el propio narrador *coge con delicadeza, envuelve en papel y transforma en un poético milagro*. El espacio de la escritura valida lo milagroso, hace posible que el tiempo real se interrumpa para el alacrán pero no para los otros personajes.

Hay un tiempo que detiene el transcurrir prosaico de las cosas y es el tiempo del misterio del relato. Sin narración, entonces, no hay posibilidad de que ocurra la magia, es decir no se abre la realidad a sus vaivenes azarosos, inciertos o inentendibles. El hecho de que el narrador se cuestione sobre la falta de milagros implica, pues, que hay una ausencia de espacios escriturarios donde las certezas queden suspendidas y fluyan las tensiones y contradicciones de una realidad compleja. El milagro poético hecho narración, entonces, es la respuesta más subversiva a la pregunta que Palma mismo se hace y, también, a las afirmaciones categóricas que sobre su escritura se han hecho. El

milagro es la constatación de tiempos simultáneos en una misma realidad, es la utopía de vencer los límites que el sistema impone al buhonero, es la fantasía que el usurero percibe al poner un valor fantasmagórico a la alhaja. Todo esto se condensa así entre el espacio de dos tiempos verbales pretéritos: fray Gómez *cogió* y el alacrán *echó a andar*. Sin embargo, el segundo es un verbo incoativo que marca el inicio de una acción. La suspensión del tiempo real que habilita el milagro permite, entonces, que el alacrán adquiera su *libertad* para comenzar a moverse sin obstáculos.

Si bien otros relatos milagrosos tienen el tono satírico ya mencionado, el milagro del alacrán hace de lo poético un credo y postula la posibilidad del asombro y del entusiasmo para leer el mundo decimonónico. De Certeau se pregunta sobre el debilitamiento de la creencia en las sociedades modernas, la cual servía para sostener una autoridad y suplir la insuficiencia de su aparato técnico o administrativo. Al caer las creencias, no acaban los sistemas de control, pero sí quedan vacíos de credibilidad, por lo que “disponen cada vez de más fuerzas pero de menos autoridad” (*La invención* 195). Palma recupera una creencia que no se ajusta a un sistema moderno y, por lo tanto, no posee un aparato técnico o administrativo que ejerza la autoridad sobre ella. Más allá de su cercanía con la Academia Española, en el ámbito de la escritura, la creencia es sólo del pueblo, a quien le pertenecen los refranes o las historias que él narrativiza. Así, lo literario es un ámbito milagroso, es un espacio válido para volver a *creer* en la posibilidad del hombre común, del buhonero pobre o del simple trabajador de tener un rol activo dentro de la construcción del espacio compartido de una nación peruana.

Al mismo tiempo, ese dicho popular que enmarca el relato valida un lenguaje capaz de sustentar los proyectos simbólicos. La expresión cariñosa con que Palma inicia

este relato, ese refrán –*alacrancito de fray Gómez*– cuyo valor se recupera desde la historia, postula en qué medida lo poético late en el lenguaje popular. Benjamin afirma que los refranes “son escombros que ocupan el lugar de viejos relatos y en los cuales, como la hiedra en un muro, se yergue con un gesto una moraleja” (*El narrador* 211). Tomar la referencia de la crónica y mediarla desde la propia voz es, en definitiva, hacer de un simple dato histórico una vivencia por la que los lectores puedan compartir una experiencia que, en su mismo acto narrativo, convoca al oyente a participar de su sentido final.¹⁹⁶ Este es, pues, el fin último del relato del alacrán milagroso: una apuesta por *crear* en la poesía guardada en el imaginario popular cuyas huellas son recolectadas por el artesano tradicionalista para componer una trama que instala la maravilla como horizonte de representación. Este *poético milagro* imprime, pues, una milagrosa poética, una forma de ‘hacer’ una memoria común donde, tal vez por la magia misma del narrar, “quien oye un relato participa de la comunidad de los narradores; incluso el que lee participa de esa sociedad” (Benjamin *El narrador* 204). Y, desde esta comunidad, se puede entonces pensar un relato de la nación donde la voz del pueblo sea protagonista.

E. Palla-Huarcuna: un fantasma recorre el Perú

El *gesto* y las *obras* que Palma entreteje al construir su *Perú figurado* tienen, como se ha visto en los relatos milagrosos, mayormente a la plebe como protagonista.

Flores Galindo plantea que las clases populares presentes en los relatos configuran una

¹⁹⁶ Benjamin explicita este procedimiento de mediación al afirmar que la narración “es una forma artesanal de la comunicación. No hace hincapié en transmitir el puro ‘en sí’ del asunto, como lo pretende una información o un informe. Hunde, más bien, el tema en la vida misma del informante, para luego volver a extraerlo de ella. De ahí que en la narración permanezcan las trazas del narrador, como en el barro del ceramista quedan las huellas de sus manos. Es inclinación del narrador iniciar la exposición de su historia relatando las circunstancias en que tomó conocimiento, él mismo de los que va a narrar, cuando no es que se lo atribuye directamente a una propia experiencia” (*El narrador* 196).

“suma de destinos particulares, en sentido estricto, [que] no llegó a constituir una clase social, sino un conjunto tan heterogéneo como disgregado. Las formas artísticas que adoptaron sus intérpretes tuvieron un carácter similar: décimas de Castillo, pinturas de Lozano, acuarelas de Fierro y tradiciones de Palma” (144). La idea de las tradiciones como relatos dispersos y fragmentados compuestos por documentos, recuerdos o refranes populares es una marca de esa polifonía inicial que la monstruosa hidra articula en las tramas de los relatos.¹⁹⁷

Dentro de este marco, si bien la presencia indígena en las tradiciones es escasa, me interesa concluir con el primer relato de la Primera Serie de Tradiciones, *Palla-Huarcuna* que aparece inicialmente en la *Revista de Lima* el 1 de marzo de 1860 para luego incorporarse a la serie en 1872.¹⁹⁸ Tauzin Castellanos señala un detalle poco advertido: esta historia encabeza el primer tomo de las tradiciones y seguirá en ese lugar en todas las ediciones subsecuentes, incluso al publicar los tomos de obras completas (*Las Tradiciones* 26-27). Es interesante dicha mención, porque como ha trabajado Flor María Rodríguez-Arenas, en el proceso de publicar las series, las obras completas y nuevas ediciones, Palma hizo muchas modificaciones, reubicando los textos en otros

¹⁹⁷ Fernando Unzueta apunta esta polifonía palmiana al explicar: “en sus obras se percibe la presencia del intertexto historiográfico de manera mucho más clara que en las novelas históricas. Sus piezas son definitivamente polifónicas; a pesar de la ironía y parodias del autor, respetan las ‘voces’ de los textos-fuertes, sean estos documentos historiográficos o narraciones de la tradición ‘popular’” (515).

¹⁹⁸ En torno al pequeño grupo de 7 tradiciones de temática indígena en un corpus de más de 500 relatos, véase “Palma: el Perú figurado” de Jorge Frisancho donde explora la presencia de Tupac Amaru en cuatro relatos. Igual referencia hace Cornejo Polar en su capítulo dos de *Escribir en el aire*.

lugares, cambiándolos de serie e, incluso, reescribiéndolos.¹⁹⁹ Él mismo lo admite en el prólogo a la edición completa de su obra en 1883, donde afirma:

El autor, antes de compaginarlas en libros, adoptó el sistema de publicar en los periódicos tradiciones, a medida que iban saliendo de su pluma. Así se daba tiempo para escuchar la voz de críticos imparciales y rectificar errores en que, por ignorancia ó descuido, pudo incurrir. A pesar de eso, no es poco lo que há tenido que corregir en esta nueva edición. (citado en *Tradiciones peruanas. Primera Serie* 33).

Asimismo, Merlin Compton al estudiar los primeros textos de Palma, concluye que esta obra de temática indígena calificada como ‘muy romántica’ “es un retroceso si buscamos un estilo ligero y agudo” (451). ¿Por qué dejó en tan privilegiado lugar este texto de menor calidad narrativa que otras tradiciones? ¿Qué posee el relato que no amerita reescritura? ¿En qué medida lo indígena que narrativiza responde a esa imagen de lo peruano dulcificado o desproblematizado tan insistentemente apuntado por la crítica hacia el autor?

Palla-Huarcuna es un relato diferente ya que, desde su brevedad y fragmentación, no responde al estilo satírico o al lenguaje popular propio de las otras tradiciones donde cada parte se articula sólidamente en la trama del relato.²⁰⁰ Aquí, las transiciones son

¹⁹⁹ Véase en detalle la “Historia editorial y literaria” de Rodríguez-Arenas. En torno a la reescritura de las tradiciones, un punto de partida es el estudio “Las *Tradiciones* y la génesis del género” junto con la cronología de Merlin Compton. Alberto Escobar hace un detallado estudio de la evolución entre la obra juvenil “Mauro Cordato” (1853) y la versión reescrita en la tradición “El mejor amigo... un perro” de 1877 (véase “Tensión, lenguaje y estructura de las tradiciones peruanas”). Acerca de la cronología y cambios que se dan, el trabajo exhaustivo de Julio Díaz Falconi es notable (véase “Cronología de las Tradiciones Peruanas”).

²⁰⁰ Nicolás Matayoshi considera que la leyenda de la palla es transmitida por Sebastián Lorente a Palma, ya que “probablemente el maestro Lorente las había escuchado en los años que había radicado en la ciudad de Huancayo... Esto explica la descripción precisa de los escenarios que hace Ricardo Palma y que no conoció directamente” (191).

abruptas, no hay división de partes (o capítulos) con título propio; e incluso, en una primera lectura del texto, resulta difícil seguir la secuencia lógica entre los párrafos, muchos de los cuales poseen una sola línea. Sin embargo, creo que la presencia constante de este texto como punto de entrada para acceder a las tradiciones tiene más relación con el *gesto* y la *obra* que se viene formulando en esta lectura sobre las tradiciones palmianas. Alejándose de lo que luego será su estilo, Palma se pliega sobre el imperio inca para reflexionar sobre su presente inmediato y la construcción de una *patria* peruana, algo con lo que se involucra directamente cuando escribe el texto y, tras dejar la praxis política, seguirá siendo su preocupación hasta el final.²⁰¹ *Palla-Huarcuna* es, entonces, un relato alegórico donde Palma expresa las tensiones de una identidad peruana que no ha quedado resuelta en el ámbito político y, menos aún, en el simbólico.

El relato se construye en tres momentos: primero, la exaltación del imperio inca de Tupac-Yupanqui sobre el que se augura luego la ruina ante la llegada del conquistador; en segundo lugar, la historia de la palla cautiva que, tras intentar escapar con su amado, es ahorcada junto a una piedra; finalmente, la explicación de un lugar actual conocido como *Palla-Huarcuna* donde acecha un fantasma en una roca cuya forma es la de “una india con un collar en el cuello y el turbante de plumas sobre la cabeza.”

Tanto la historia colectiva del imperio inca como la individual de la palla cautiva

²⁰¹ Considerando que este texto fue escrito en la década de 1850, cabe mencionar algunos aspectos históricos significativos ya que entre 1856 y 1858 tiene lugar la guerra civil en el Perú. Posteriormente, Palma apoya a Vivanco y luego a José Gálvez contra las medidas conservadoras del mariscal Castilla, lo que resulta en su destierro a Chile en diciembre de 1860. Porras Barrenechea, al revisar su biografía, apunta que “la lucha entre las supervivencias y las nuevas formas democráticas y republicanas será el dilema fundamental de la época en que le tocará vivir a Palma y sus compañeros románticos. El mensaje de su generación sería la afirmación de los principios democráticos esenciales. Su credo, la constitución de 1856. Su caudillo, José Gálvez... No hay que olvidar tampoco que el programa político de Vivanco en 1850, llevado probablemente por el afán eleccionario, fue francamente avanzado y liberal, en contradicción con sus actitudes anteriores y posteriores” (“Palma romántico” 26). Todo esto apunta a una complejidad mayor a la hora de definir una filiación política unitaria en la figura de Palma. Unzueta explicita que Palma se muestra hostil entre 1858-1859 a un congreso conservador si bien, en 1867, también lo será al ‘Congreso Constituyente’ de mayoría liberal (510-11).

confluyen en la imagen final: “los naturales del país, en su sencilla superstición, la juzgan el genio maléfico de su comarca, creyendo que nadie puede atreverse a pasar de noche por *Palla-huarcuna* sin ser devorado por el fantasma de piedra” (TPC 10). En un sentido, el relato puede ser una explicación del nombre atribuido a ese lugar.²⁰² Sin desmedro de ello, también puede considerarse una estructura dialéctica, donde la historia inca refleja invertidamente a la de la palla, movimiento cuyo resultado o síntesis se expresa en una figura fantasmagórica que recorre la noche del Perú decimonónico.

La visión triunfal del imperio de Tupac-Yupanqui se inicia con la pregunta retórica *adónde marcha el hijo del Sol con tan numeroso séquito*. La imagen de la figura heroica cede luego espacio al augurio que anticipa su caída. No hay un relato pormenorizado de hazañas o guerras, sino dos imágenes formuladas desde lo sublime: el máximo esplendor y su trágico ocaso.

¿Adónde marcha el hijo del Sol con tan numeroso séquito?

Tupac-Yupanqui, *el rico en todas las virtudes*, como lo llaman los *haravicus* del Cuzo, va recorriendo en paseo triunfal su vasto imperio, y por dondequiera que pasa se elevan unánimes gritos de bendición. El pueblo aplaude a su soberano, porque él le da prosperidad y dicha...

El cóndor de alas gigantescas, herido traidoramente y sin fuerzas ya para cruzar el azul del cielo, ha caído sobre el pico más alto de los Andes, tiñendo la nieve con su sangre. El gran sacerdote, al verlo moribundo, ha dicho que se acerca la ruina del imperio de Manco, y que otras gentes

²⁰² Tauzín Castellanos plantea que se trata de una leyenda etiológica donde la leyenda antigua y el presente se combinan (*Las Tradiciones* 29). Matayoshi describe la piedra de *Palla-huarcuna*: “Se trataba de un peñón desprendido de la pared de la montaña con la silueta pétrea de una dama que luce en la frente una especie de penacho, era la hierática centinela del valle que sobrevive su soledad de siglos” (189).

vendrán, en piraguas de alto bordo, a imponerle su religión y sus leyes.

(TPC 9)

En lugar de dar espacio a la narración, Palma elige presentar a Tupac-Yupanqui haciendo una crónica de dos instantes en lo que se despliega una tensión latente que construye al personaje indígena: se trata de la gloria del conquistador y la ruina del conquistado. Así como el milagro del alacrán reside en ese instante que media entre un fray Gómez que coge al animal de la pared y éste que echa a andar, el fantasma de la noche peruana emerge en esa tensión original donde el inca *va en paseo triunfal* hasta caer *sobre el pico más alto de los Andes*. Entre estas dos acciones, pueden insertarse muchos relatos, si bien en el marco de esta tradición, un instante sigue al otro y, al igual que el Bolívar del Chimborazo, Tupac-Yupanqui alcanza la cumbre para caer luego en el abismo.

Así, el esplendor del imperio de Tupac-Yupanqui emerge como una representación poética sublime de su grandeza personal en la misma línea que Longino postula la sublimidad heroica, en tanto “eco de la grandeza de ánimo” (I: 160).²⁰³ El epíteto perifrástico de las grandes gestas antiguas se aplica al *hijo del Sol* para resaltar sus *virtudes*. En el comienzo del tratado *Sobre lo sublime*, Longino plantea que “el lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis... Pero si la acción de persuadir depende la mayoría de las veces de nosotros, las cualidades de lo sublime, sin embargo, que proporcionan un poder y una fuerza invencible al discurso,

²⁰³ El tratado de Longino es inicialmente traducido en 1674 por Nicolás Boileau y Despréauz. Su traducción circularía ampliamente por Europa y daría frutos singulares en Inglaterra y Alemania poco menos de un siglo después. Incluso llega a la América aún colonial de la mano del jesuita mexicano Francisco Javier Alegre, quien a mediados del siglo XVIII no sólo traduce el *Arte poética* de Boileau en 1776 (en Roma, tras la expulsión), sino que también en las notas que acompañan su texto, incluye numerosas referencias a lo sublime que señalan su conocimiento del texto longiniano durante su actividad académica en Nueva España. Alegre afirma que “el entusiasmo poético no es trastorno, sino elevación de la fantasía” (citado en nota 43 en Antony Higgins, 143).

dominan por entero al oyente” (I: 149). De esta manera, lo poéticamente sublime apunta a un arrebató estético, antes que a una comprensión racional fruto de la persuasión.

Precisamente los poetas antiguos (*haravicus*) poetizan esta imagen desde el arrebató, desde el reconocimiento del pueblo, que se expresa en *gritos de bendición* y con *aplausos* por la estatura heroica del inca.²⁰⁴ Una vez más, el héroe surge de esa ‘sala de la historia’ en términos de Lyotard, donde la gesta se valida desde el sujeto colectivo, no desde la autoridad de un historiador.

Por otro lado, el narrador enfrenta esta imagen triunfal con el augurio de su propia caída en boca del *gran sacerdote*. Ver en el presagio la *ruina del imperio de Manco* es, al mismo tiempo, construir en un sentido benjaminiano una ruina histórica de Tupac-Yupanqui, donde confluyen tanto su triunfalismo como su ocaso en una materialidad textual que pervive en el presente fantasmal del relato. Estratégicamente, el narrador juega con los espejos invertidos al contraponer el *paseo triunfal* del inca sobre su vasto imperio y la sublime caída del cóndor sobre el pico más alto de los Andes. Igualmente, el triunfo de Tupac-Yupanqui sobre la tribu *pachis* (de donde vendrá la cautiva) se suma a la serie de inversiones: el conquistador de los *pachis* será el conquistado por las *gentes en piraguas de alto bordo* que impondrán *su religión y sus leyes*. La dinámica conquistador/conquistado son marcas de una turbación que permea toda la historia peruana desde estas dos imágenes de éxtasis y caída: son expresión de la fortaleza y fragilidad que coexiste en el origen mítico de lo peruano. Esto dará una nueva torsión al referir la historia de la cautiva.

²⁰⁴ Cabe mencionarse que, en junio de 1712, Joseph Addison publicará en *The Spectator* su columna “On the Pleasures of the Imagination” donde reflexionará sobre el rol de la imaginación y del sujeto ante la grandeza de un objeto percibido. El placer del sujeto deviene de la experiencia emocional, antes que de una reflexión racional, porque hay objetos “apt to raise a secret ferment in the mind of the reader, and to work, with violence, upon his passions” (287).

La muchacha palla “de labios de rosa” participa de la ceremonia triunfal tras la captura de su pueblo y tiene que “ahogar las lágrimas y entonar alabanzas al conquistador,” si bien en su “acento hay la amargura de la cautiva” (TPC 9). Este acento no es casual ya que trasluce una voluntad no sometida que, al llegar la noche, intentará escapar junto con su enamorado del cautiverio. El resultado de esta transgresión es fatal: “Tupac-Yupanqui ordena la muerte para la esclava infiel.” Sin embargo, ese tono de amargura inicial se transforma en alegría: “ella escucha alegre la sentencia, porque anhela reunirse con el dueño de su espíritu, y porque sabe que no es la tierra la patria del amor eterno” (TPC 10). La muerte supone entonces una liberación y una salida al cautiverio del protagonista femenino, a la vez que marca el irremediable destino de quien, siendo conquistado, no reconoce la autoridad de su conquistador para disponer libremente de él como un bien útil para sus fines. El rechazo a formar parte del séquito del inca, a ser considerada un botín de guerra, está más en sintonía con una visión moderna y una suerte de agenciamiento que Palma postula para sus contemporáneos. Por ello la presencia del fantasma final, como testimonio de este triunfo trágico ante la autoridad del conquistador, es una imagen que necesita estar constantemente en el presente peruano que todavía en 1860 y aún luego no ha resuelto la dinámica conquistador/conquistado.

La imagen espectral que los habitantes de Huancayo reconocen en la roca es, pues, una ruina en tanto una presencia que permanece en el lugar a pesar del tiempo transcurrido. El fantasma de la palla cautiva, que se expande incluso como fantasma del pasado triunfal y desgraciado de los descendientes de Manco, se transforma en una presencia fugaz que emerge y ‘devora’ a quienes se les presenta. ¿Qué postula este fantasma nocturno? Tal vez su clave radique en lo que la historia de Tupac-Yupanqui y la

palla tengan en común. Es interesante que Tausin Castellanos haga mención a una unidad entre ambos relatos desde lo cromático.²⁰⁵ Mientras Tupac-Yupanqui aparece como el “guerrero del *llautu* rojo” cuyo “cuerpo se ha bañado en la sangre los enemigos,” la cautiva tiene un “collar de *guairuros*” que luego incluso quedará marcado en la roca. El rojo que lleva el inca en su cabeza, ese *llautu* en tanto marca de su rol superior, se engrandece aún más con el rojo de la sangre de los vencidos. Al mismo tiempo, la palla lleva un collar de semillas de hayruro, un antiguo amuleto para la suerte hecho con semillas de color rojo. El rojo, entonces, establece una filiación entre ambas historias donde los vencidos no dejan de ser reconocidos en su virtud, más allá del trágico final de la muchacha y del imperio de Manco. Esta virtud y coraje que los identifica los hace poseedores de un valor transmisible para las generaciones republicanas que han hecho del rojo un símbolo nacional en los estandartes y en la bandera peruana independiente.

En este sentido, es válido recordar el incaísmo literario surgido tras la independencia (1821-1824) que buscaba los orígenes de la naciente república en el imperio inca.²⁰⁶ Si bien este idealismo literario no prospera, la filiación de la nación peruana con su origen incaico parece ser una línea que no es completamente indiferente a Palma, especialmente cuando toda su obra siempre tiene como puerta de acceso el relato de la palla. ¿De qué manera entonces se articula este pasado inca con el presente republicano? Hay dos momentos en el texto donde el narrador interpela con vocativos a

²⁰⁵ La mención cromática es planteada por Tausin Castellanos como una estrategia para construir la unidad de los relatos desde el detalle. El desarrollo de esta idea figura en su más reciente libro, *Ricardo Palma o la estética de la tradición* publicado en Lima en 2009, si bien no he podido dar con esta obra directamente (ya que no figura en los catálogos internacionales hasta el momento). Sin embargo, tuve acceso a un informe de la autora publicado electrónicamente por el *Archivo Hal-SHS* del Instituto de Ciencias Humanas de la Universidad de Lyon, que constituye el texto presentado en la Academia Peruana de la lengua el 27 de agosto de 2009 (Comunicación personal con la autora, 26 de septiembre de 2010).

²⁰⁶ Cornejo Polar estudia esta línea en “A la victoria de Junín” de José Joaquín de Olmedo donde la figura de Huaina Cápac se usa para “unir la república al incario mediante la figuración de la independencia como acto de vindicta histórica y de reconquista de la soberanía perdida” (*La formación* 34).

su lector y, en el acto de hablarle, también está apelando a una reivindicación de los valores incas ya descritos. En ambos casos, se trata de una intervención directa dirigida a mujeres que en apariencia son contemporáneas al esplendor de Tupac-Yupanqui:

¡Mujer! Abandona la *rueca* y conduce de la mano a tus pequeñuelos para que aprendan, en los soldados del Inca, a combatir por la patria... Pero entre tanto, ¡oh hija de Mama-Occho!, trae a tus hijos para que no olviden el arrojo de sus padres, cuando en la vida de la patria suene la hora de la conquista. (TPC 9)

La *patria* que surge de estos llamados remite, tanto a una entidad abstracta por la que hay que *combatir*, como a una entidad real cuya vida está en peligro en *la hora de la conquista*. Lo inca es una fuente de experiencias de la que pueden abreviar las generaciones futuras, tanto para alcanzar sus ideales como para defender lo propio ante el enemigo. Esta doble valencia abstracta/concreta que posee la *patria* es, una vez más, la marca de una dualidad primaria que define tanto a Tupac-Yupanqui como a la palla: el ser conquistador/conquistado a un mismo tiempo.

Esa *patria* real e ideal se construye como tal a partir del fluir constante de las dos fuerzas que la habitan, lo colonial y lo anticolonial, ambas expresiones de una dinámica no superada por las luchas independentistas ni la modernidad finisecular. De allí que el fantasma que acecha la noche entre los cerros de Izcuchaca y Huaynanpuquio es el espectro de una dualidad constitutiva de la identidad peruana: un ser conquistador y conquistado (como Tupac-Yupanqui), un ser cautivo y libre (como la palla). El fantasma precisamente ‘devora’ al que pasa a su lado puesto que articula la coexistencia de estos polos opuestos.

El sacrificio de la palla y del imperio que floreció con Tupac-Yupanqui son realidades que no pueden pasar inadvertidas en la construcción simbólica de lo nacional. Tal vez Palma no ahonde en esta línea a lo largo de todas sus obras e, incluso, esto quede simplemente como un gesto menor frente al silencio o borramiento de lo indígena en las texturas palmianas. Sin embargo, en tanto puerta de acceso a la obra, *Palla-Huarcuna* no pasa desapercibida. Desde el uso de palabras en quechua a la afirmación de una presencia que aun pervive ruinoso cerca de Huancayo, el relato asume la materialidad de esa misma roca con forma humana: es un testimonio de la fuerza y fragilidad que amerita recordarse.

¿Adónde marcha el hijo del Sol con tan numeroso séquito? es un llamado nostálgico por algo perdido donde tal vez queden restos de un origen capaz de construir un presente republicano más sólido y unificado. La forma alegórica de este relato exige, como Benjamin apunta, una redención para los sujetos caídos y pide a la nación peruana que se los incorpore, no tanto como vencidos, sino con las *virtudes* triunfales con que brillaron antaño y pueden iluminar el futuro. Así como las tradiciones nacionalizan la colonia y la transforman en la historia que sostiene al Perú decimonónico, *Palla-Huarcuna* puede ser otro posible origen, otro posible relato en sí mismo marginal dentro de las Tradiciones, ya que el humor y la sátira no tienen cabida ante un mundo “pisoteado por el extranjero,” donde el anciano es feliz porque sus ojos “no verán el día de la humillación para los tuyos” (TPC 9). Es este mundo que necesita volver a brillar, porque la piedra de Palla-huarcana muestra su pervivencia.

Palla-Huarcuna habla de un origen signado con el ultraje y la ignominia, y permanece como un fantasma de la noche peruana. La *obra* y el *gesto* palmiano pueden enmascararse detrás de la sonrisa satírica y hay pocos momentos en que el velo se levanta

y el narrador/poeta hace de su escritura una praxis política, tal vez fugaz o breve, pero contundente para, desde lo incaico, advertir sobre la necesidad de una rebeldía que no haga de los sujetos peruanos meros artefactos de uso a un poder de turno que los domina. Según Raúl Porras Barrenechea, en las tradiciones, Palma se muestra como un “criollo auténtico, indisciplinado, enemigo de la autoridad, irreverente en cuestiones religiosas, opositor por temperamento, malévolo y gracioso” (“Palma satírico” 12). Su indisciplina bien puede trazarse desde esa rebeldía presente en el pasado incaico, pues la transgresión de la palla, su opción por morir antes que sucumbir al enemigo, replica las transgresiones de los incas y sus luchas por desafiar el orden colonial.

En un Perú que el 5 de julio de 1854 declara la abolición del tributo indígena y luego lo reinstaura en su ‘Contribución General’ el 26 de junio de 1855, que el 3 de diciembre de 1854 decide abolir la esclavitud y luego autorizar la importación de esclavos de Colombia, las tensiones de la dinámica conquistador/conquistado son patentes.²⁰⁷ Como señala Carlos Contreras, “cada gran convulsión política, como fueron la instauración del orden constitucional en Cádiz y, luego, la independencia del Perú, cobró entre sus víctimas el discutido tributo, lo que comprueba su naturaleza polémica y las enormes implicancias que tenía para la legitimidad del poder” (86-87). Las contradicciones dejan al desnudo una red compleja de intereses individuales que poco

²⁰⁷ El caso del tributo es indicativo de los vaivenes políticos y de la situación de la población más desprotegida. Abolido por las Cortes de Cádiz y luego por San Martín en 1821, esta práctica fiscal no acaba de desterrarse hasta la presidencia de Piérola en 1895. De diversas maneras, ya sea como contribución, tasa o donativo, las poblaciones rurales de mayoría indígena debieron pagar este impuesto que no gravaba a los pobladores urbanos, propietarios y terratenientes. Contreras explica que “la política de ingresos fiscales del Perú tras la independencia mantuvo así cierta dualidad étnica o rural/urbana: los indígenas, descendientes de la raza conquistada, que vivían predominantemente en el campo, pagaban los tributos directos; mientras los criollos, descendientes de la raza conquistadora y habitantes sobre todo de las ciudades, pagaban los indirectos, por medio del mecanismo de los impuestos de aduana” (85). Con el auge de la exportación del guano, el ingreso aduanero supera al aporte indígena lo cual es ocasión para que Castilla, buscando la adhesión de la masa rural, “declaró abolida la contribución de indígenas y castas ‘por estar bañado [el tributo] en la sangre y las lágrimas de quienes lo pagan.’ La abolición de 1854 era la tercera en lo que iba del siglo” (86).

hacen por el colectivo peruano. Palma elige lo literario para hablar de estas tensiones, para escribir lo nacional y crear una comunidad imaginada; la cual, según Fernando Unzueta, es marca de una identidad peruana: “Si tenemos en cuenta la actividad intelectual y bibliófila de Palma, debemos destacar que él, mediante su papel como bibliotecario, sus publicaciones, prólogos y comentarios literarios, colaboraciones periodísticas, labor historiográfica y, sobre todo, su obra literaria, es uno de los principales forjadores de la configuración discursiva de la peruanidad” (507).

Según Jorge Cornejo Polar, “probablemente más allá de lo que el propio Palma pudo vislumbrar, la forma literaria ‘tradicción palmiana’ venía a ser, luego del ‘yaraví melgariano’ (aunque se trata evidentemente de modos creativos diferentes), la segunda especie *auténticamente originaria del Perú mestizo*, una suerte de espontánea superación de la consabida dependencia cultural en relación con Europa y una significativa afirmación de identidad peruana” (148-49). Desde la *obra* de Palma hay sobrados testimonios de esta copiosa labor. Pero, desde su *gesto*, desde esas *falsificaciones* que arman una *figura* de lo peruano, también hay un sentido de incompletion que no se resuelve, sino que se narra permanentemente en relatos poéticamente milagrosos.

Postular que el fantasma de *Palla-Huarcuna* recorre la noche peruana no es anecdótico o casual. Tampoco pretende generar una filiación directa con el manifiesto que Karl Marx y Engels publicaron en Londres en 1848. Pero sí es cierto que el fantasma de esta palla cautiva y libre ha de ser el estandarte pradista y del indigenismo posterior en su tarea reivindicatoria de lo peruano. *Palla-Huarcuna* habilita una lectura alegórica de los conflictos de fuerza que sostienen la historia peruana y permiten al lector vivenciar el drama de un proyecto republicano inconcluso. Así como los relatos milagrosos miran al

presente social, económico, político e incluso literario de la nación peruana, *Palla-Huarcuna* instala el horizonte mítico como su espejo. En este gesto el tradicionalista tampoco renuncia a esa postulación utópica de los milagros, ya que late en el fantasma el reclamo por una sociedad menos clasista sin que la dominación de unos por otros sea lo cotidiano. La opresión de la palla y del imperio de Manco Capac es un desafío directo a un Perú que no acierta a dignificar a todos sus habitantes.

Palla-Huarcuna es el gesto que Palma elige para que sus lectores entren al mundo de las tradiciones. El investigador peruano Nicolás Matayoshi, en busca de compilar tradiciones orales, visitó en 1970 la región donde está la piedra y recogió de un campesino la leyenda oral de la palla. Grande fue su sorpresa al preguntarle cómo sabía la historia: “el campesino, sin disimular su orgullo, me dijo que la había leído en las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma” (190). La literatura se transforma en tradición oral y los instantes que el autor recupera de la expresión popular logran milagrosamente vivir en la memoria colectiva.

Palla-Huarcuna es, así, patrimonio cultural peruano. En tanto espectro, habla de un pasado aun no suturado y manifiesta esa disconformidad que Palma mismo no logró agenciar en la acción política y decidió testimoniar en su escritura. La duda, la transgresión y la desmitificación son marcas de una praxis literaria que funciona como un acicate permanente para reflexionar sobre la configuración simbólica de la nación peruana. Palma no da una respuesta ni apunta un sentido único. Queda a sus lectores la tarea de forjar el sentido. El fantasma de Palla-huarcuna recorre la noche peruana para que no se ceje en la tarea de buscarlo.

Incomodidad II (cierre y apertura)

Umbral, marginal, periferia: Son todas formas de intentar designar ese lugar desplazado donde Bolívar, Gorriti y Palma se posicionan para textualizar una América que se moderniza y progresa aun a costa de quienes habitan su territorio.

Delirio, niebla, milagro: Son las formulaciones discursivas –o poéticas– que los relatos breves trabajados postulan en una representación de lo real que pretende disipar las dicotomías de una Ilustración, la cual mitifica el conocimiento empírico y con ello inhibe la libre circulación de las tensiones que anidan en lo real.

Fantasmas, locos, prodigios: Son los protagonistas de una escritura que instala lo imaginario en la configuración político/social de un territorio compuesto por multiplicidades no reductibles a un único modelo. Ellos rebotan sobre lo real para visibilizar lo deforme o informe de las producciones simbólicas de los agentes letrados.

Toda la especulación teórica formulada para validar lo sublime como una experiencia que cuestiona la razón lógica me ha hecho poner en diálogo sistemas de pensamiento dispares que, no por ello, dejan de ser contemporáneos en su diálogo. Desde la apertura kantiana de lo sublime, en tanto lo no entendible, hasta la inclusión benjaminiana de ello en la experiencia, he llegado a la forma alegórica como expresión engañosa de una imagen que desafía su sentido lato. El pliegue deleuziano ha dado las coordenadas para situar la experiencia de lo sublime y repensar los posibles sentidos que la imagen encierra en la interioridad del sujeto que experimenta una perturbación, una extrañeza o una rareza.

Estas líneas teóricas se insertan en un marco de lectura sobre la forma en que la Ilustración y la modernidad sirvieron a los efectos de construir las naciones modernas americanas tras la ruptura con el poder ibérico a inicios del siglo XIX. No sólo trazan una lectura de la modernidad americana decimonónica, sino que se inscriben en un umbral de interpretación de las vacilaciones que lo literario atestigua al dar espacio a los fantasmas y monstruos de esos proyectos modernos.

Leer lo raro, lo extraño y lo perturbador en la narrativa breve del siglo XIX me exigió entonces identificar un *locus*, explorar diversas poéticas y dar protagonismo a sujetos atravesados por las marcas de lo irreal. Insertos en esa actitud moderna que Foucault mencionara en el capítulo primero donde la imaginación permite a lo real convivir con su irrealidad, Bolívar, Gorriti y Palma proponen un ejercicio literario sobre lo real a partir de relatos breves cuya audacia reside en imaginar otra forma posible de ser que encierra el hoy y no parece tener lugar en las narrativas canónicas.

En este gesto, sin dejar de ser parte de la ciudad letrada, estas voces se inventan a sí mismas una *letra* disidente, disonante y discontinua que sólo puede tener cabida en el discurso estético. Más allá de que disputen ideológicamente la configuración simbólica de las naciones americanas, el valor central de sus narrativas radica en que son literatura, puesto que este ámbito poético es el que habilita transfigurar lo real del presente en Bolívar, aceptar la ficcionalidad de la propia voz en Palma y desmitificar el heroísmo civilizado en Gorriti.²⁰⁸

²⁰⁸ Foucault concluye su lectura de la actitud moderna en Baudelaire aclarando: “Finalmente añadiré sólo una palabra. Baudelaire no concibe que esta heroización irónica del presente, este juego de la libertad con lo real para su transfiguración, esta elaboración ascética de sí, puedan tener lugar en la sociedad misma o en el cuerpo político. No se pueden producir más que en un lugar diferente al que Baudelaire denomina el arte” (“¿Qué es?” 344-45).

Asimismo, los *pliegues sublimes* recorridos se expresan en una forma alegórica ajena o distante a las ficciones fundacionales. Si bien la literatura nacional sirvió a los fines de una configuración social y política de las naciones americanas, la mirada alegórica trabajada en este estudio permite dialogar con una imagen del pasado que “amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido en ella” (como formula Benjamin en su tesis V de la historia), riesgo que, por ejemplo Palma desarticula ubicando a su palla como sutil puerta de acceso a su obra (“Sobre el concepto de la historia” 50).

El Chimborazo, el paisaje edénico del Naranjo y el Cedro o la roca de Palla Huarcuna son relatos imaginarios que muestran las grietas de un proyecto moderno que no reconoce la locura de sus propias mitificaciones, que se niega a establecer un diálogo de pares con todos los habitantes de lo real y que fracasa en superar la violencia inicial configuradora de su presente. Ese proyecto de un progreso donde el conquistador moderno sigue trazando sus huellas sobre un territorio no hollado es una alegoría nacional ante la cual los pliegues sublimes escapan para pensar imaginariamente un futuro diferente.

De allí que, en tanto literatura, sean sólo fugas, momentos apenas concentrados en experiencias sublimes, en representaciones llevadas a los límites que colocan a los personajes al borde de un abismo donde los significantes se vacían y recuperan dentro del marco propuesto por el relato, sin pretender formar parte de una agenda política republicana o liberal ni configurarse en alternativa discursiva. Las fugas estéticas de Bolívar, Gorriti y Palma responden a una realidad concreta, difícil de asir como un todo y difícil de entender en las polaridades que la habitan.

Al presentar las tres líneas de análisis que he seguido al leer los textos –lo extraño, lo raro y lo perturbador–, he mencionado al inicio que las mismas no actúan de forma independiente, sino que concurren en el presente de cada texto como múltiples vértices, todos los cuales aportan al sentido del relato. Considero que este rasgo inclusivo es central a la propuesta estética de estos cuentos, no sólo porque refleje la articulación de los pliegues deleuzianos, sino porque afirma la riqueza posible en la lectura de correspondencias que no agotan el misterio del texto ni resuelven el estatus de la vacilación que la imagen despierta en el lector. De esta manera, la poética del delirio, de las nieblas y de los milagros son formas de leer una realidad desde su devenir, un fluir que deja huellas cifradas para su lector. En esto radica su valor estético y ético y, desde este lugar, los pliegues sublimes dialogan con las dinámicas sociales y políticas de su tiempo, pero también con esa contemporaneidad que rodea al lector de hoy.

El delirio de Simón Bolívar en el Chimborazo está hablando de lo *extraño* cuando el narrador se aventura en ese territorio no hollado que reclama para sí mismo, construyendo un nuevo mapa americano inclusivo que termina siendo utópico; está hablando de una *rareza* compleja que, anclándose en el no-tiempo de la videncia, pretende inaugurar un nuevo tiempo histórico americano en parte fallido; está hablando de una *perturbación* cuando el diálogo del narrador con el fantasma sólo se refleja en la realidad como una posibilidad delirante. La utopía, el falso mesianismo y la locura de “Mi delirio” se pliegan sobre los textos de Bolívar y sobre 1822 para interpelar al lector, para hacerlo vacilar en el orden presente que lo rodea.

Las nieblas de Juana Manuela Gorriti juegan con lo *perturbador* ya que sus protagonistas femeninas agencian una praxis política que la generación del 37 no les

delegaba; juegan con lo *raro* de un presente que para construirse como *patria* exige al personaje travestido el reconocer en *cada árbol, cada hoja, cada recodo* los dolorosos recuerdos que lo configuran en el hoy; juegan con lo *extraño* cuando fugarse del espacio es la única opción posible para quienes han quedado excluidos de los proyectos que configuran los territorios. El agenciamiento femenino, la recuperación de la memoria en el presente y el ser siempre extranjero de *Sueños y realidades* se pliega sobre los letrados rioplatenses y las voces femeninas que lo construyen para hacer al lector vacilar sobre los proyectos nacionales y sobre quiénes están autorizados a formar parte legítima de ellos ayer y hoy.

Los milagros de Ricardo Palma proponen una *perturbación* al reducir el hecho histórico a lo que el pueblo atesora en su memoria popular; proponen lo *extraño* al validar la expresión popular como voz autorizada para construir un sentido sobre lo real; proponen lo *raro*, el excepcional gesto heroico de una palla cautiva o de un inca destronado, como matriz fundante de una identidad interpelada desde sus fantasmas. La memoria colectiva, la expresión popular y las marcas de una violencia primera inscrita en la sangre de los peruanos son líneas en algunas *Tradiciones* que se pliegan sobre un presente republicano para provocar vacilaciones sobre lo que se impone como creencia y para abrir la mirada hacia los misterios poéticos escondidos en las tradiciones compartidas.

Bolívar, Gorriti y Palma hacen del discurso estético un espacio para pensar lo real desde la vacilación, desde las dudas y grietas más que desde las certezas o afirmaciones comprobables. Por ello, al plegarse sobre otros textos propios o de sus contemporáneos, ellos hacen un gesto político, propician que lo narrado se instale en la dinámica del

desacuerdo (en el sentido formulado por Rancière). No se trata de la falta de conocimiento sobre lo que se está diciendo ni de un malentendido. Se trata de romper con los consensos, de disputar el significado de las palabras y lo que ellas representan, de cuestionar los principios sobre los que se funda una autoridad del decir y del hacer, de neutralizar las dicotomías entre lo real y lo irreal, lo imaginario y lo verdadero, lo letrado y lo popular, lo político y lo estético. Se trata de un escándalo que tensa los vínculos de una sociedad y de sus políticos o agentes culturales porque hace decir verdades a un loco delirante, mal oxigenado en el pico de un volcán; autoriza la denuncia de una indígena torturada al no revelar el misterio de sus ancestros; y reinstala los argumentos lascasianos en torno a la humanidad de los indígenas en boca de un héroe popular parecido a Robin Hood.

Los relatos desde estas poéticas propician otro ámbito, donde las voces que no tiene espacio en las ficciones canónicas, ahora adquieren un territorio desde el cual están habilitadas para ‘hablar.’ Así transgreden el orden de esa ciudad letrada que se leyó desde la imagen propuesta por Ángel Rama, porque se comprueba que los habitantes de la ciudad real también poseen una letra que queda mediada por el agente letrado por la pura contingencia de un orden social, sin que ello la invalide en sí misma. Como ya se mencionó antes, Rancière propone usar el nombre de política para una actividad que “rompe la configuración sensible, donde se definen las partes y sus partes o su ausencia, por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte” (45).

Bolívar, Gorriti y Palma escriben y polemizan, ‘hacen política’ al posicionar el conflictivo lugar de esa *parte* vacilante o marginal que *no tiene parte* en la escritura de la

modernidad americana. Su escritura es política porque, en palabras de Rancière, “desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (45).

Finalmente, no puedo obviar esas partes que no tienen parte en mi propia escritura y que abren diálogos futuros en la lectura que aquí presento. Me refiero a dos aspectos que posicionan lo hecho como bisagra, entre la estética del Barroco colonial (e incluso el Neobarroco) y las producciones del género fantástico contemporáneo. En primer lugar, la recuperación de la alegoría benjaminiana que he hecho para leer a Bolívar, Gorriti y Palma implica también un posicionamiento respecto del Barroco y de su presencia en el siglo XIX. Como Benjamin explica, la alegoría es la forma singular del barroco para expresar lo imperfecto de la naturaleza, por lo que supone un vínculo particular con ella. Mientras el Renacimiento apuesta por una naturaleza transfigurada que luego el Romanticismo intenta reactivar, Benjamin percibe que el Barroco se afinca en las cosas caducas, dolorosas e irredimibles (*El origen* 398).

Pienso que los textos trabajados apuntan esta decadencia dolorosa de una naturaleza iluminada por la luz ilustrada y liberal. Precisamente los relatos de Gorriti no dejan de afincarse en esas cosas caídas y muertas que ya no esperan redención, sino que, desde esta oscuridad, aspiran a ser simplemente reconocidas. Cuando Irleamar Chiampi estudia la reapropiación del barroco en los años setenta-ochenta del siglo XX, concluye:

El barroco, encrucijada de signos y temporalidades, la razón estética del duelo y la melancolía, del lujo y el placer, de la convulsión erótica y el

patetismo alegórico, reaparece para atestiguar la crisis/fin de la modernidad y la condición misma de un continente que no pudo incorporar el proyecto del Iluminismo. (17)

¿Acaso el llamado de Palma a ese pasado glorioso de Tupac Yupanqui destruido o la voz que ya no tiene palabras en la novia del muerto de Gorriti no inscriben esa *estética del duelo y la melancolía*? ¿No es el diálogo del Chimborazo una expresión incómoda del *patetismo alegórico*? ¿Es posible que estos relatos también atestigüen las resquebrajaduras de esa modernidad que se está queriendo incorporar en el continente?

El barroco colonial latinoamericano supuso el encuentro entre la cultura española y las culturas del suelo americano, resultado híbrido donde la otredad latinoamericana logra incorporar su sensibilidad, color, forma y voz, tanto en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz como en las cariátides de figura india sobre la portada de San Lorenzo de Potosí, Bolivia, atribuidas al legendario mestizo Kondori.²⁰⁹ Para José Lezama Lima, “el barroco como estilo ha logrado ya en la América del siglo XVIII, el pacto de familia del indio Kondori y el triunfo prodigioso del Aleijadinho, que prepara la rebelión del próximo siglo, es la prueba de que se está maduro ya para una ruptura” (104).

Esta ruptura se hizo acción a partir de 1810 en el orden político. Sin embargo, la caída colonial no significó un cambio que validara la presencia de los otros dentro de la realidad americana; y la voz letrada, como ya se planteó, hubo de construir un vínculo complejo con los otros difíciles de asimilar. El Barroco como marca de una ruptura no es ajeno a los quiebres representacionales que los letrados decimonónicos formulan en estas narrativas de lo extraño, lo raro y lo perturbador. Su propuesta de la alegoría como forma

²⁰⁹ Sólo hago dos menciones del extenso listado de ejemplos que Lezama Lima ofrece en su capítulo “La curiosidad barroca” (véase *La expresión americana*).

desestabilizadora coincide con la estética de la fuga en Bolívar, Gorriti y Palma, lo cual abriría un interesante campo de investigación en torno a la pervivencia de esta mirada barroca en el siglo XIX.

En segundo lugar, cuando se trata de estas experiencias raras, extrañas o perturbadoras, el siglo XX también ha elaborado su propia propuesta de lectura partiendo del inicial trabajo de Tzvetan Todorov sobre el género fantástico en los años 60. Todorov insiste en la clave de la vacilación para clasificar un texto dentro del género fantástico, por lo que rechaza la posibilidad de que la alegoría sea fantástica, ya que, según él, ésta remite a un significado claramente recuperable. Más allá de que el crítico se valga de una concepción clásica de lo alegórico, su visión de lo fantástico surge desde una mirada contemporánea, donde el psicoanálisis freudiano y el cuestionamiento marxista y nietzscheano sobre lo real abren el paradigma rígido de la Razón ilustrada. Sin embargo, tanto Kant como la alegoría barroca o el pliegue expresan el desafío a esa razón absoluta que Freud, Nietzsche o Marx articularon posteriormente hacia fines del siglo XIX.

Si me sitúo una vez más en las golondrinas del *Papel Periódico*, lo fantástico, entonces, no deviene exclusivamente de un mundo donde la razón ha sido destronada, sino que surge precisamente cuando ella reina, como se vio inicialmente. La presencia de lo fantástico en el XIX. Más que responder a teorías contemporáneas, atestigua las convulsiones y crisis de una racionalidad rígida que se cuestiona a sí misma, al lenguaje y a su capacidad de representar el mundo. En territorio americano, lo fantástico abre el lenguaje a la expresión popular con Palma o a los relatos fantasmagóricos de Gorriti para dejar huellas de las fisuras que el discurso hegemónico del liberalismo o del positivismo posee en su forma de representar la realidad. De allí que lo fantástico en el siglo XIX

también lleve el sello de la vacilación y lo haga en una forma alegórica que expresa la fragilidad e imperfección de lo que una razón dominante representa. Por ello, lo sublime permite a lo fantástico echar raíces en la vacilación misma de lo racional y, al mismo tiempo, lo alegórico expresa una máscara que desafía el sentido ordinario de las cosas abriendo grietas para posibles redefiniciones.

Bolívar, Gorriti y Palma proponen recorrer los márgenes del siglo XIX y, en este gesto, inscriben sus fisuras. Pero el margen tiene una positividad creativa ya que en él se apuntan las cosas que no se pueden olvidar, sobre las que se vuelve una y otra vez para seguir pensando. En este sentido, el margen propicia un pensamiento incómodo que no conforta y está siempre en búsqueda de un espacio que lo habilite, plegándose sobre el texto y sobre el pensamiento que se formula. Bolívar, Gorriti y Palma escriben este margen en la literatura del siglo XIX proponiendo una representación hecha de fragmentos, omisiones, borraduras y silencios. Ellos echan lo real fuera del discurso aceptado y lo pueblan de todo aquello que fue dejado en sus márgenes: los locos, los fantasmas, las supersticiones, los milagros, los delirios, en fin, todo aquello que forma el hilo vital de lo literario entendido como el espacio de los posibles de lo real, más que del discurrir prosaico de una realidad razonablemente moderna.

Bibliografía citada

- Adán, Martín [Rafael de la Fuente Benavides]. *De lo barroco en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marco, 1968. Print.
- Addison, Joseph. "The Pleasures of Imagination." *The Spectator* 418, 30 Jun. 1712. *Critical Theory since Plato*. Ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1992. 286-88. Print.
- Agamben, Giorgio. *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004. Print.
- . *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2006. Print.
- . *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford UP, 1998. Print.
- . *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. 2ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007. Print.
- Aguirre Lavayén, Joaquín. *En las nieves rosadas del Ande*. Santa Cruz de la Sierra: Editora El País, 1991. Print.
- Alberdi, Juan Bautista. "Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina." *Política y sociedad en Argentina*. Ed. Oscar Terán. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005. Print.
- . *El Gigante Amapolas*. 1842. *Obras Completas*. Vol.2. Buenos Aires: La Tribuna Nacional, 1886. 105-28. Print.
- Alonso, Carlos. "Civilización y barbarie." *Hispania*. 72.2 (1989): 256-63. *JSTOR*. Web. 2 Oct. 2010.

- . "Rama y sus retoños: Figuring the Nineteenth Century in Spanish America." *Revista de Estudios Hispánicos* 28.2 (1994): 283-92. Print.
- Amante, Adriana. "Los contornos del exilio." *Literatura e Estudios Culturais*. Eds. María Antonieta Pereira y Eliana Lourenço de L. Reiz. Belo Horizonte: Editora Universidade Federal De Minas Gerais, 2000. 145-57. Print.
- Andermann, Jens. *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000. Print.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 1991. Print.
- Andrés-Lasheras, Jesús, ed. *Simón Rodríguez. Cartas*. Caracas: Miguel Ángel García e Hijo, 2001. Print.
- Annino, Antonio. "Soberanías en lucha." *Guerra Inventando la nación* 152-84. Print.
- Arciniega, Rosa. "El 'volterianismo' de Ricardo Palma." *Cuadernos* 33.1 (1958): 25-28. Print.
- Area, Lelia. *Una biblioteca para leer la Nación. Lecturas de la figura Juan Manuel de Rosas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006. Print.
- Armas Asin, Fernando. *Liberales, protestantes y masones. Modernidad y tolerancia religiosa. Perú, siglo XIX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú, 1998. Print.
- Ascasubi, Hilario. *Paulino Lucero o los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de las Repúblicas Argentina y Oriental del Uruguay (1839 a 1851)*. 2 ed. Buenos Aires: Casa Editora Jacobo Peuser, 1900. Print.

- Bajtín, Mijaíl M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1995. Print.
- . *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*. Trad. Tatiana Bubnova. México DF: Alfaguara, 2000. Print.
- Barcia, Roque. *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*. Vol. 3. Barcelona: Seix-Editor, 1902. Print.
- Barrenechea, Ana María. “Función estética y significación histórica de las campañas pastoras en el Facundo.” *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 15.1-2 (1961): 309-24. *JSTOR*. Web. 10 Jun. 2010.
- Barthes, Roland. “El discurso de la historia.” *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987. 163-77. Print.
- . “Estructura del ‘suceso’.” *Ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. 259-72. Print.
- . *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 2009. Print.
- Basadre, Jorge. *Historia de la República, 1822-1899*. Lima: Librería e Imprenta Gil, 1939. Print.
- Batticuore, Graciela. “Fervores patrios. Juana Manuela Gorriti.” *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol.2 [*La lucha de los lenguajes*]. Dir. Julio Schwartzman. Buenos Aires: Emecé, 2003 .589-612. Print.
- . “La novela de la historia.” *Iglesia El ajuar* 13-27. Print.
- . *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999. Print.

- . *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa, 2005. Print.
- Benjamin, Walter. "Doctrina de lo semejante." 1933. *Obras*. Lib. 2, Vol. 1. Madrid: Abada Editores, 2007. 208-13. Print.
- . "El narrador." *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986. 189-211. Print.
- . "Sobre el concepto de historia." *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Trad. Pablo Oyarzún. Santiago: ARCIS/LOM, 1996. Print.
- . "Sobre el programa de la filosofía venidera." 1918. *Obras*. Lib. 2, Vol. 1. Madrid: Abada Editores, 2007. 162-72. Print.
- . *El origen del Trauerspiel alemán*. 1925. *Obras*. Lib. 1, Vol. 1. Madrid: Abada Editores, 2007. 217-459. Print.
- Berg, Mary. "Viajeras y exiliadas en la narrativa de Juana Manuela Gorriti." Fletcher *Mujeres* 69-79. Print.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989. Print.
- Beverley, John. "Nuevas vacilaciones sobre el barroco." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 18.24 (1988): 215-27. JSTOR. Web. 15 Dic. 2009.
- Bhabha, Homi. "Narrando la nación." Fernández Bravo *La invención* 211-19. Print.
- Blanco-Fombona, Rufino. *El pensamiento vivo de Bolívar*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1942. Print.
- Bodei, Remo. *La forma de lo bello*. Madrid: Visor, 1998. Print.

- Bolívar, Simón. "Mi delirio sobre el Chimborazo." *Papeles de Bolívar*. Ed. Vicente Lecuna. Caracas: Litografía del Comercio, 1917. 233-34. Print.
- . *Doctrina del Libertador*. 2 ed. Prol. Agustín Mijares. Ed. Manuel Pérez Vila. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. Print.
- Brunner, José Joaquín. "Modernidad: Centro y periferia. Claves de lectura." *Estudios Públicos* 83(2001): 241-63. PDF file.
- Bueno, Salvador, ed. *Costumbristas cubanos del siglo XIX*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. Print.
- . *Cuentos cubanos del siglo XIX. Antología*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975. Print.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. New York: Columbia UP, 1958. Print.
- Burns, E. Bradford. "Ideology in Nineteenth-Century Latin American Historiography." *The Hispanic American Historical Review* 58.3 (1978): 409-31. JSTOR. Web. 5 Ene. 2009.
- Bushnell, David. "The Last Dictatorship: Betrayal or Consummation?" *The Hispanic American Historical Review* 63.1 (1983): 65-105. JSTOR. Web. 15 Ene. 2009.
- Campa, Román de la. "El desafío inesperado de *La ciudad letrada*." *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburgh: U of Pittsburgh, 1997. 29-53. Print.
- Carrera Damas, Germán. "Mitología política e ideologías alternativas: el bolivarianismo-militarismo." *Mitos políticos en las sociedades andinas. Orígenes, invenciones y ficciones*. Eds. Germán Carrera Damas, Carole Leal Curiel, Georges Lommé y

- Frédéric Martínez. Caracas: Editorial Equinoccio-Universidad Simón Bolívar, 2006. 391-420. Print.
- . "Simón Bolívar, el culto heroico y la nación." *The Hispanic American Historical Review* 63.1 (1983): 107-45.
- . "The Hidden Legacy of Simón Bolívar." 2000. *Simón Bolívar: Essays on the Life and Legacy of the Liberator*. Eds. David Bushnell and Lester D. Langley. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, 2008. 159-75. Print.
- Chiampi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2000. Print.
- Chiamonte, José Carlos. "Modificaciones del pacto imperial." Guerra *Inventando la nación* 85-113. Print.
- . *Nación y Estado en Iberoamérica. El lenguaje político en tiempos de las independencias*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2004. Print.
- Chibán, Alicia, Eulalia Figueroa y Elena Altuna. *Discursos bolivarianos: Autoimágenes e itinerario político*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 1997. Print.
- Clifford, James. "Introduction: Partial Truths." *Clifford Writing Culture* 1-26. Print.
- . "On Ethnographic Allegory." *Clifford Writing Culture* 98-121. Print.
- , and George E. Marcus, eds. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: U of California P, 1986. Print.
- Colom González, Francisco, ed. *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Madrid: Iberoamerica-Vervuert, 2005. Print.
- Compton, Merlin. "Las Tradiciones y la escritura del género." Palma *Tradiciones* Ed. Julio Ortega, 441-58. Print.

- . “Las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. Bibliografía y lista cronológica tentativas.” *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú* 28-29 (1983): 99-129. *Biblioteca Virtual. Biblioteca Nacional del Perú*. Web. 30 Sept. 2010.
- Contreras, Carlos. “El impuesto de la contribución personal en el Perú del siglo XIX.” *Histórica* 29.2 (2005): 67-106. Web. 20 Sept. 2010.
- Cornejo Polar, Antonio. “Ajenidad y apropiación nacional de las letras coloniales.” *Conquista y contraconquista: la escritura del nuevo mundo*. Eds. Julio Ortega y José Amor y Vázquez. México, D.F.: El Colegio de México, 1994. 651-57. Print.
- . *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994. Print.
- . *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones/CEP, 1998. Print.
- Cornejo Polar, Jorge. “Palma entre el costumbrismo y la novela.” *Estudios de literatura peruana*. Lima: Universidad de Lima, 1998. 141-53. Print.
- Costa, Ricardo L. y Danuta T. Mozejko. “Entre búsqueda y distanciamiento. El uso del discurso histórico en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma.” *América: Cahiers du CRICCAL* 1 (2007): 201-09. Web. 15 Sept. 2010.
- De Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. Trad. Jorge López Moctezuma. México DF: Universidad Iberoamericana, 1993. Print.
- . *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Ed. Luce Giard. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2000. Print.
- . *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Universidad Iberoamericana, 1995. Print.

- De Vigny, Alfred. *Reflexiones sobre la verdad en el arte. Prefacio (1827) a Cinq-Mars (1826)*. Trad. María J. Pérez Winter de Tamburini. Resistencia, Chaco: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, 1981. Print.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989. Print.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo*. Madrid: Trotta, 2006. Print.
- Díaz Falconi, Julio. "Cronología de las Tradiciones Peruanas." *Revista de la Casa Museo Ricardo Palma* 2 (2001): 29-68. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 5 Agosto 2010.
- Durán Luzio, Juan. "Ricardo Palma: cronista de una sociedad barroca." *Revista Iberoamericana* 53 (1987): 581-93. Print.
- Eagleton, Terry. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2006. Print.
- Echeverría, Esteban. *Obras completas de Esteban Echeverría*. Ed. Juan María Gutiérrez. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora, 1972. Print.
- Escobar, Alberto. "Tensión, lenguaje y estructura. Las tradiciones peruanas." *Patio de letras*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1971. 77-165. Print.
- Fernández Bravo, Álvaro, comp. *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000. Print.
- Fletcher, Lea, comp. *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1994. Print.
- Flores, Ángel, ed. *Orígenes del cuento hispanoamericano. Ricardo Palma y sus Tradiciones*. México: Premia Editora, 1982. Print.
- Flores Galindo, Alberto. *La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830*. Lima: Editorial Horizonte, 1991. Print.

- Foucault, Michel. “¿Qué es la Ilustración?” *Estética* 335-52. Print.
- . “Espacios diferentes.” *Estética* 431-41. Print.
- . *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Print.
- . *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999. Print.
- Frisancho, Jorge. “La literatura y la cuestión nacional en el Perú. Un planteamiento del problema.” *Diálogo I. Literatura*. (1989): 47-59. Print.
- . “Palma: el Perú figurado.” *Ciberayllu*. (2 Ene. 1997): 1-2. Web. 3 Mayo 2010.
- García Morente, Manuel. “La estética de Kant.” 1911. *Obras completas*. Eds. Juan Miguel Palacios Rovira y Rogelio Rovira. Vol 1. Madrid: Fundación Caja de Madrid y Anthopos Editorial, 1996. 3-45. Print.
- Ghirardi, Olsen A. “Juan Bautista Alberdi y *El Iniciador* de Montevideo.” *Cuadernos de historia* 13 (2003): 15-46. Print.
- Glave, Luis Miguel. “Letras de mujer.” *Fractal* 3.1 (1996): 93-125. Web. 2 Marzo 2010.
- Gómez, Miguel. “Poder, alegoría y nación en el neoclasicismo hispanoamericano.” *Hispanic Review* 73.1 (2005): 41-63. *Project MUSE*. Web. 10 Dic. 2009.
- González Prada, Manuel. *Páginas libres. Horas de lucha*. Ed. Luis Alberto Sánchez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976. Print.
- . *Pensamiento y librepensamiento*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004. Print.
- González Stephan, Beatriz. *Fundaciones: Canon, historia y cultura nacional. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. 2ed. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2002. Print.

- , Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui, comps. *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Avila Editores, 1994. Print.
- González, Aníbal. "Las Tradiciones entre la historia y el periodismo." Palma *Tradiciones* Ed. Julio Ortega, 459-77. Print.
- Gorriti, Juana Manuela. *Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo íntimo. Buenos Aires-Lima: 1882-1891*. Ed. Graciela Batticuore. Lima: Universidad San Martín de Porres, 2004. Print.
- . *Juana Manuela Gorriti y Lo íntimo*. Ed. Alicia Martorell. Salta: Fundación del Banco del Noroeste, 1992. Print.
- . *Sueños y realidades. Obras completas de la Señora Doña Juana Manuela Gorriti*. 2 vols. Ed. Vicente G. Quesada. Buenos Aires: Imprenta de Mayo de C. Casavalle, 1865. Print.
- . *Veladas literarias de Lima, 1876-1877*. Vol. 1. Buenos Aires: Imprenta Europea, 1892. Print.
- Grana, María Cecilia. "Dialéctica entre folklore y literatura. Una 'tradición' en un contexto de cambio: *El alacrán de Fray Gómez* de Ricardo Palma." *Quaderni di lingue e letteratura* 8.1 (1983): 137-51. Print.
- "Grito del Pueblo." *Muera Rosas. Periódico Semanal* 1 (Dic 23, 1841): 1. Web. 2 Feb. 2010.
- Guerra Cunningham, Lucía. "Cercos culturales en la representación del Yo en la escritura de la mujer latinoamericana." *AIH-Actas XII* (1995): 275-82. Web. 15 Jun. 2010.

- . "Visión marginal de la historia en la narrativa de Juana Manuela Gorriti." *Ideologies and Literature New Series* 2.2 (1987), 59-76. Print.
- Guerra, François Xavier. "El ocaso de la monarquía hispánica: revolución y desintegración." Guerra *Inventando la nación* 117-51. Print.
- . "Forms of Communication, Political Spaces, and Cultural Identities in the Creation of Spanish American Nations." *Beyond Imagined Communities. Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*. Eds. Sara Castro-Klarén and John Charles Chasteen. Washington, DC: Woodrow Wilson Center Press, 2003. 3-32. Print.
- . "Las mutaciones de la identidad en la América Hispánica." Guerra *Inventando la nación* 185-220. Print.
- , y Antonio Annino von Dusek, eds. *Inventando la nación: Iberoamérica siglo XIX*. México: FCE, 2003. Print.
- Halperín Donghi, Tulio. "Facundo y el historicismo romántico. Civilización y Barbarie." *La nación* 11 septiembre 1965. Print.
- . *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992. Print.
- Herder, Johann Gottfried von. "Genio nacional y medio ambiente." Fernández Bravo *La invención* 27-52. Print.
- Heredia, José María. *José María Heredia. Obra Poética*. Ed. Ángel Augier. La Habana: Letras Cubanas, 1993. Print.

- Higgins, Antony. "The Post-Colonial Sublime." *Colonialism, past and present. Reading and Writing about Colonial Latin America*. Eds. Alvaro Félix Bolaños y Gustavo Verdesio. Albany: State University of New York, 2002. 119-50. Print.
- Hobsbawm, Eric. Introduction. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge UP, 2003. Print.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*. Trad. Juan José Sánchez. Valladolid: Editorial Trotta, 1998. Print.
- Humboldt, Alexander von. *Personal Narrative of Travels to the Equinoctial Regions of America during the years 1799-1804*. 3 vols. Trans. Thomasina Ross. London: George Bell & Sons, 1908. Print.
- . "A. G. de Humboldt." Lima, 25 de noviembre de 1802. Carta 35 de *Cartas Americanas*. Caracas: Blioteca Ayacuho, 1989. 80-87. Print.
- . *Aspects of Nature in Different Lands and Different Climates; with Scientific Elucidations*. Trans. Mrs. Sabine. Philadelphia: Lea and Blanchard, 1850. Print.
- . *Researches Concerning the Institutions and Monuments of the Ancient Inhabitants of America with Descriptions and View of Some of the Most Striking Scenes in the Cordilleras!* Trans. Helen Maria Williams. London: Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, J. Murray & H. Colbrum, 1814. Print.
- Iglesia, Cristina. "Mejor se duerme en la pampa. Deseo y naturaleza en *Una excursión a los indios ranqueles*." *La violencia del azar. Ensayos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. 87-98. Print.
- . Prólogo. Iglesia *El ajuar* 5-10. Print.

- , comp. *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*. Buenos Aires: Feminaria Editoria, 1993. Print.
- Kaempfer, Álvaro. "Lastarria, Bello y Sarmiento en 1844: genocidio, historiografía y proyecto nacional." *Revista de Crítica Latinoamericana* 32.63-64 (2006): 9-24. Web. 24 Feb 2010.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Ed. Ansgar Klein. Buenos Aires: Losada, 2005. Print.
- . *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Ed. Francisco Larroyo. México: Porrúa, 1973. Print.
- Kristal, Efraín. "The Degree Zero of Spanish American Cultural History and the Role of Native Populations in the Formation of Pre-Independence National Pasts." *Poetics Today* 15.4 (1994): 587-603. Web. 8 Ago. 2009.
- Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 1999. Print.
- La Revista de Buenos Aires. Historia americana, literatura y derecho*. Vol. 4. Dir. Miguel Navarro Viola y Vicente G. Quesada. Buenos Aires: Imprenta de Mayo, 1864. Print.
- Laclau, Ernesto. "Why do Empty Signifiers Matter to Politics?" *Emmancipations*. London: Verso, 1996. 36-46. Print.
- Lamas, Andrés. "Introducción." *El iniciador* 1.1 (abril 1838): 1-2. Web. 1 Mar. 2010.
- Lamore, Jean. "Ironía y humor." Flores *Orígenes del cuento* 72-80. Print.
- Larrazábal, Felipe. *La vida y correspondencia general del Libertador Simón Bolívar*. Vol. 2. New York: Imprenta de el Espejo, 1878. Print.

Lasarte Vacárcel, Javier. “‘Tú no eres él’: Diversidad de las representaciones del otro.”

González Stephan *Esplendores* 221-41. Print.

--- . “El XIX estrecho: leer los proyectos fundacionales.” Schmidt-Welle 47-77. Print.

Le Goff, Jacques. *Pensar la historia. Modernidad, presente y progreso*. Barcelona:

Paidós, 2005. Print.

Lecuna, Vicente. *Catálogo de errores y calumnias en la historia de Bolívar*. Vol. 2. New

York: The Colonial Press Inc., 1957. Print.

Lezama Lima, José. *La expresión de lo americano*. México: FCE, 1993. Print.

“Literatura.” *El iniciador* 3.1 (Mayo 1838): 49-52. Web. 1 Mar. 2010.

Lindstrom, Naomi. *Early Spanish American Narrative*. Austin: U of Texas P, 2004. Print.

Lojo, María Rosa. “La frontera en la narrativa argentina.” *Hispanamérica* 75. 25(1996):

125-36. Print.

Lomné, Georges. “El ‘espejo roto’ de la Colombia bolivariana.” *Guerra Inventando la*

nación 475-500. Print.

Longino. *Sobre lo sublime*. Trad. José García López. Madrid: Gredos, 1979. Print.

Ludmer, Josefina. “Tretas del débil.” *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras*

latinoamericanas. Eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Puerto Rico:

Ediciones Huracán, 1980. 47-54. Print.

Lynch, John. *Simón Bolívar. A life*. Verlag: Yale UP, 2006. Print.

Liotard, Jean-François. *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*. Barcelona:

Gedisa, 1994. Print.

Mansilla, Lucio V. *Una excursión a los indios ranqueles*. Ed. Saúl Sosnowski. Caracas:

Biblioteca Ayacucho, 1984. Print.

- Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1979. Print.
- Mármol, José. *Amalia*. 2 Vols. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1877. Print.
- . *Manuela Rosas. Rasgos biográficos*. (1850) 3ed. Montevideo: Imprenta Uruguayana, 1851. Print.
- Masiello, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997. Print.
- Masur, Gerhard. *Simón Bolívar*. Caracas: Grijalbo, 1987. Print.
- Matayoshi, Nicolás. "Palla Huarcuna y Catalina Huanca. Oralidad y verdad histórica." *Agua. Revista de Cultura Andina* 3 (2007): 189-214.
- McLynn, F.J. "Consequences for Argentina of the War of Triple Alliance 1865-1870." *The Americas* 41.1 (1984): 81-98. Web. 15 Jun. 2010.
- Meneses, Carlos. "Palma visto por Rubén Darío." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1999): 999-1004. Web. 1 Oct. 2010.
- Mizraje, María Gabriela. "Juana Manuela Gorriti: cuentas pendientes." Fletcher *Mujeres* 47-60. Print.
- . *Argentinas. De Rosas a Perón*. Buenos Aires: Biblos, 1999. Print.
- Molina, Hebe Beatriz. *La narrativa dialógica de Juana Manuela Gorriti*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 1999. Print.
- Montaldo, Graciela. "Entre la masa: dinámica de sujetos en el siglo XIX." Schmidt-Welle 165-224. Print.
- Moraña, Mabel. "Barroco y transculturación." Moraña *Crítica impura* 19-36. Print.

- . “De *La ciudad letrada* al imaginario nacionalista: contribuciones de Ángel Rama a la invención de América.” González Stephan *Esplendores* 41-52. Print.
- . “Ilustración y delirio en la construcción nacional, o las fronteras de la ‘Ciudad letrada’.” *Latin American Literary Review* 25.50 (1997): 31-45. [Artículo republicado en *Crítica impura*.] Print.
- . *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericanos*. Madrid: Iberoamericana-Vervuete, 2004. Print.
- Myers, Jorge, ed. *Historia de los intelectuales en América Latina*. Vol. 1. Dir. Carlos Altamirano. Madrid: Katz Editores, 2008. Print.
- . “El letrado patriota: los hombres de letras hispanoamericanos en la encrucijada del colapso del imperio español en América.” Myers *Historia* 121-44. Print.
- . “Los intelectuales latinoamericanos desde la colonia hasta inicios del siglo XX.” Myers *Historia* 29-50. Print.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Segunda consideración intempestiva*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006. Print.
- Núñez, Estuardo. Prólogo. *Tradiciones hispanoamericanas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. IX-XLI. Print.
- O’Leary, Daniel Florencio. *Memorias del general O’Leary*. Vol. 1. Trad. Simón Bolívar O’Leary. Caracas: Imprenta de “El Monitor,” 1883. Print.
- Ortega, Julio. “Las *Tradiciones peruanas* y el proceso cultural del siglo XIX hispanoamericano.” Palma, *Tradiciones* Ed. Julio Ortega, 409-38. Print.
- Oviedo, José Miguel. “Palma y su ‘nueva’ manera de narrar.” Flores *Orígenes del cuento* 33-46. Print.

- . *Genio y figura de Ricardo Palma*. Buenos Aires: EUDEBA, 1965. Print.
- Palermo, Zulma. "El rol del discurso crítico literario en el proyecto andino de nación." Colom González 597-620. Print.
- Palma, Angélica. *Ricardo Palma*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1933. Print.
- Palma, Ricardo. *Mis últimas tradiciones peruanas y Cachivacherías*. Buenos Aires: Casa Maucci, 1906. Print.
- . *Tradiciones en salsa verde y otros textos*. Ed. Alberto Rodríguez Carucci. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007. Print.
- . *Tradiciones peruanas completas*. Ed. Edith Palma. Madrid: Aguilar, 1968. Print.
- . *Tradiciones peruanas*. Ed. Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas. Madrid: ALLCA XX, 1996. Print.
- . *Tradiciones peruanas. Primera serie*. Ed. Pedro Díaz Ortiz. Lima: Talleres Grafimag S.R.L., 2008.
- Parra Pérez, Caracciolo. *Historia de la primera república de Venezuela*. 1939. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992. Print.
- Peluffo, Ana. "Las trampas del naturalismo en *Blanca Sol*: Prostitutas y costureras en el paisaje urbano de Mercedes Cabello de Carbonera." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 27.55 (2002): 37-56. JSTOR. Web. 12 Dic. 2009.
- Picón-Salas, Mariano. "Rousseau in Venezuela." *Philosophy and Phenomenological Research* 4.2 (1943): 201-208. JSTOR. Web. 15 Dic. 2008.
- Piglia, Ricardo. "Echeverría y el lugar de la ficción." *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. 8-10. Print.
- . "Notas sobre el Facundo." *Punto de vista* 3.8 (1980): 15-18. Print.

- . *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001. Print.
- . *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000. Print.
- Pino Iturrieta, Elías. *El divino Bolívar. Ensayo sobre una religión republicana*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2003. Print.
- . *Nueva lectura de la Carta de Jamaica*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1999. Print.
- Porras Barrenechea, Raúl. "Palma romántico." *Tres ensayos sobre Ricardo Palma*. Lima: Librería Mejía Baca, 1954. 16-42. Print.
- . "Palma satírico." *Tres ensayos sobre Ricardo Palma*. Lima: Librería Mejía Baca, 1954. 7-15. Print.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992. Print.
- . "Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 19.38 (1993): 51-62. JSTOR. Web. 1 Ene. 2008.
- . "Women, Literature, and National Brotherhood." *Women, Culture and Politics in Latin America*. Ed. Seminar on Feminism and Culture in Latin America. Berkeley: U of California P, 1990. 48-73. Print.
- Puccini, Darío. "La doble oralidad y otras claves de lectura de Ricardo Palma." *Spanish American Literature: From Romanticism to Modernismo in Latin America*. Eds. David William Foster and Daniel Altamiranda. New York: Routledge, 1997. 169-74. Print.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984. Print.

- Ramos, Julio. "Entre otros: *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla." *Paradojas de la letra*. Caracas: Ediciones eXcultura, 1996. 73-96. Print.
- . *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003. Print.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Trad. Horacion Pons. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996. Print.
- Renan, Ernst. *Vida de Jesús*. Madrid: Clásicos Bergua, 1999. Print.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI, 1996. Print.
- Rippy, Fred and E. R. Brann. "Alexander von Humboldt and Simón Bolívar." *The American Historical Review* 52.4 (1947): 697-703. JSTOR. Web. 15 Ago. 2008.
- Roas, David. *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006. Print.
- Rodríguez-Arenas, Flor María. "Historia editorial y literaria." Palma *Tradiciones* Ed. Julio Ortega, 381-408. Print.
- Roig, Arturo. *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. Print.
- Román, Claudia A. "Caricatura y política en *El Grito Argentino* (1839) y *¡Muera Rosas!* (1841-1842)." *Resonancias románticas: ensayos sobre historia de la cultura argentina 1820-1890*. Eds. Graciela Batticuore, Klaus Gallo y Jorge Myers. Buenos Aires: EUDEBA, 2005. 48-69. Print.
- Rotker, Susana. *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1999. Print.

- Santiago, Silviano. "El entrelugar del discurso latinoamericano." *Absurdo Brasil*. Ed. Adriana Amante y Florencia Garramuño. Buenos Aires: Biblos, 2000. 61-77. Print.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo. Civilización y barbarie*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1997. Print.
- Schelchkov, Andrey. *La utopía social conservadora en Bolivia: el gobierno de Manuel Isidoro Belzú (1848-1855)*. Moscú: Academia de Ciencias de Rusia-Instituto de Historia Universal, 2007. Print.
- Schmidt-Welle, Friedhelm. *Ficciones y silencios fundacionales. Literaturas y culturas poscoloniales en América Latina (siglo XIX)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2003. Print.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. "The Character in the Veil: Imagery of the Surface in the Gothic Novel." *PMLA* 96.2 (1981): 255-70. *JSTOR*. Web. 15 Ago. 2008.
- Silvestri, Graciela y Fernando Aliata. *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001. Print.
- Sommer, Doris. "Allegory and Dialectics: A Match Made in Romance." *Boundary 2*, 18.1 (1991): 60-82. *JSTOR*. Web. 20 Dic. 2008.
- . *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkely, CA: University of California Press, 1993. Print.
- Spagnuolo, Marta. "Manuela Rosas y lo adverso según Mármol." *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 71. 287-288 (2007): 673-708. Web. 20 Feb. 2010.

- Tauzin Castellanos, Isabelle. "Ricardo Palma o la estética del detalle." *Archivo Hal-SHS*. Instituto de Ciencias Humanas de la Universidad de Lyon. 27 Ago. 2009. Web. 2 Sept. 2010.
- . *Las Tradiciones Peruanas de Ricardo Palma. Claves de una coherencia*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 1999. Print.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premiá, 1987. Print.
- "Tradición." *Diccionario de Autoridades*. [*Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua.*] 1739 ed. Web. 20 Sept. 2010.
- "Tradición." *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. 11 ed. 1869. Web. 20 Sept. 2010.
- Unzueta, Fernando. "Las Tradiciones y la cuestión nacional." Palma, *Tradiciones* Ed. Julio Ortega, 503-19. Print.
- Uribe, María Teresa. "La elusiva y difícil construcción de la identidad nacional en la Gran Colombia." Colom González 225-49. Print.
- Valero Juan, Eva María. "El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la 'tradición.'" *Anales de Literatura Española* 18 (2005): 351-66. Web. 20 Sep. 2010.
- Vidal, Hernán. "La noción de otredad en el marco de las culturas nacionales en América Latina." *Hermenéuticas de lo popular*. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1992. 43-71. Print.

- Villalobos-Ruminott, Sergio, ed. *Hegemonía y antagonismo: el imposible fin de lo político. (Conferencias de Ernesto Laclau en Chile, 1977)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002. Print.
- Viñas, David. *Literatura argentina y política. I. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2005. Print.
- Vitier, Cintio, Fina García-Marruz y Roberto Friol, eds *La literatura en el Papel Periódico de la Havana. 1790-1805*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1990. Print.
- Voltaire. *Merope. Tragedia francesa*. Madrid: Imprenta Burgos, 1815. Print.
- Wasserman, Fabio. *Entre Clio y la Polis. Conocimiento histórico y representaciones del pasado en el Río de la Plata. (1830-1860)* Buenos Aires: Editorial Teseo, 2008. Print.
- . *Formas de identidad política y representaciones de la nación en el discurso de la generación de 1837*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1998. Print.
- White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992. Print.
- . *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós, 2003. Print.
- Zucotti, Liliana. "Gorriti, Manso: De las *Veladas literarias* a 'Las conferencias de maestra'." Fletcher *Mujeres* 96-107. Print.