

Modernidad, estado y familia en crisis en la novela latinoamericana (1880-1900)

Autor:

Posternak, Laura

Tutor:

Colombi, Beatriz

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN LITERATURAS ESPAÑOLA Y LATINOAMERICANA

**MODERNIDAD, ESTADO Y FAMILIA EN CRISIS EN LA
NOVELA LATINOAMERICANA (1880-1900)**

TESIS DE MAESTRÍA

Presentada por: Laura Posternak

Dirigida por: Dra. Beatriz Colombi

Buenos Aires, 2015

Agradecimientos

A Beatriz Colombi, por posibilitar el recorrido que deriva en esta Tesis, por sus generosas lecturas.

A los profesores de la Maestría que también me acompañaron en este camino y enriquecieron mi escritura con sus clases y propuestas.

A mis compañeros de ruta en la cursada y más allá de ella.

A Evis, por tantas jornadas de trabajo, tan silenciosas como compartidas. A mis padres, por su incondicional afecto, por su confianza.

A Daniel, por el amor, por ayudarme a transitar los momentos de incertidumbre. A Luna.

Índice

Capítulo introductorio	5
Familias en crisis y naciones modernas en la novela latinoamericana finisecular (1880-1900)	5
A modo de presentación	5
La familia, los devenires de un concepto.....	15
¿Lazos de familia, lazos para la construcción de una nación moderna? Una distorsión especular en las novelas latinoamericanas de fines del siglo XIX	22
Primera parte	32
Patrimonio y desvío. La reproducción (distorsiva) a contrapelo del progreso	32
Primer Capítulo	33
La deconstrucción del linaje en “la exposición retrospectiva”: Dom Casmurro	33
Del campo a la ciudad, de Río a Europa...los desplazamientos de la herencia o el itinerario de la desfamiliarización.....	39
Madres y niños...y agregados. Tras la muerte del padre: la medicina, la ley y las derivas imaginarias de la autoridad.....	45
La reproducción adulterada.....	48
El hogar-museo en la era de la puesta en escena.....	52
Segundo capítulo	57
Herencia, consumo y errancia: Sin Rumbo	57
Y todo, un mercado a recorrer: la ciudad y el (nuevo) campo (cultural).....	63
“¡Qué buena farsa para los otros!” el desmontaje escénico de las apariencias y el repliegue de la literatura.....	70
Entre lo familiar y lo extraño, procrear y recrear la diferencia.....	76

<u>Segunda parte</u>	<u>79</u>
<u>Orfandad e incesto. El callejón sin salida de la desintegración étnica</u>	<u>79</u>
<u>Tercer capítulo</u>	<u>80</u>
<u>Las hijas a cultivar, la herencia de la “desheredada raza”: Aves sin nido</u>	<u>80</u>
<u>La orfandad como un puente (trunco) hacia la nación moderna. Los conflictivos reconocimientos, las secretas filiaciones y el peligro del incesto</u>	<u>89</u>
<u>Alteraciones en los espacios de la Nación. Desplazamientos por la sierra y la ciudad</u>	
93	
<u>Lo familiar en tránsito (y en trance). Desencuentros entre la tradición y la modernidad</u>	
97	
<u>Cuarto capítulo</u>	<u>101</u>
<u>Las trampas de la ley. De la Real Casa Cuna a la “cuna” como baile: Cecilia Valdés</u>	<u>101</u>
<u>Desplazamientos, equívocos por fuera de la ley: la puesta en crisis del pacto identitario</u>	<u>108</u>
<u>Los espacios interiores, sus marcos-umbrales y la quimera de las genealogías</u>	<u>115</u>
<u>La Casa Cuna y la cuna como baile</u>	<u>119</u>
<u>A modo de conclusión</u>	<u>124</u>
<u>El hogar desplazado</u>	<u>125</u>
<u>Hermanados por la orfandad</u>	<u>127</u>
<u>La interrupción genealógica y la nación desdibujada</u>	<u>129</u>
<u>Bibliografía</u>	<u>132</u>

Capítulo introductorio

Familias en crisis y naciones modernas en la novela latinoamericana finisecular (1880-1900)

A modo de presentación

“A la historia de la familia se sucede, como teatro de acción y atmósfera, la historia de la patria. A mi progenie me sucedo yo; y creo que siguiendo mis huellas, como las de cualquier otro en aquel camino, puede el curioso detener su consideración en los acontecimientos que forman el paisaje común [...], pues que en mi vida tan destituida, tan contrariada, y, sin embargo, tan perseverante en la aspiración de un no sé qué elevado y noble, me parece ver retratarse esta pobre América del Sur [...].”

Domingo Faustino Sarmiento, *Recuerdos de provincia* (1850)

Este pasaje extraído de la autobiografía sarmientina nos permite observar una artificiosa construcción por la cual la familia y la patria se asocian consecutivamente con el yo que las escribe en un juego metonímico.¹ En esta configuración, la progenie *origina* una vida que adquiere proyección a nivel continental. *América del Sur soy yo*, podríamos leer entre las líneas de este fragmento en el que el “paisaje común” tanto tiene que ver con la destitución de una vida contrariada, como con la utopía implicada en “la aspiración de un no sé qué elevado y noble”. Así es que, por un lado, la historia familiar se conforma, en esta cita, como un sustrato sobre el que se construye la historia de la nación. Por el otro, como habilitante de un itinerario genealógico para el yo que enuncia y que, deslizamiento retórico de por medio, se construye representando un

¹ La relación entre la autobiografía y la nación en Sarmiento está planteada por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano (1997) [1983] en “Una vida ejemplar. La estrategia de *Recuerdos de provincia*”, donde leemos: “Se verá en seguida las razones ideológicas del vínculo entre autobiografía e historia en *Recuerdos*; la subjetividad romántica no hace sino potenciar una teoría de la historia nacional pensada a través de sus tipos fundamentales: un linaje de grandes hombres que culmina en el propio Sarmiento” (106/107).

continente utópico. La *sucesión*, la *continuidad*, resultan claves en esta construcción identitaria que se da entre el yo y el “común paisaje”.

Ahora bien, las narrativas que se inscriben en las complejas modernidades latinoamericanas, también nos permiten reflexionar sobre las asociaciones entre la familia y la nación. En este trabajo focalizamos en la novela finisecular, género en amplio desarrollo, en diálogo con los conflictos sociales del período. Específicamente, en el *corpus* seleccionado para esta tesis analizaremos las diversas *representaciones de familias en crisis* con la hipótesis central de que la sucesión generacional resulta una problemática plagada de desvíos y/o rupturas, y no una simple continuidad. Allí el universo familiar se representa lleno de peligros, en consonancia con las problemáticas concernientes a la formación o consolidación de los estados-naciones. Esto es, en relación discordante con los principios de cohesión nacional, en tensión con la idea histórica “cuya compulsión cultural se apoya en la unidad imposible de la nación como una fuerza simbólica” (Bhabha, 2010: 1) en los complejos contextos de modernización en América Latina. Pero, ¿de qué modos aparecen representadas las familias en las novelas latinoamericanas de finales del siglo XIX?, ¿qué imágenes nacionales proyectan estas representaciones?, ¿es posible vislumbrar y tejer una red que articule las problemáticas que proponen estas ficciones? Estas preguntas motivaron esta investigación, que toma cuerpo en el marco de un recorrido de lecturas por diversas novelas publicadas en las últimas décadas del siglo XIX en América Latina.

En este trayecto, en el que indagamos los vínculos establecidos en las ficciones entre la familia y la nación, resultó ineludible el libro de Doris Sommer (2004) [1991], *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. Allí, la investigadora selecciona un corpus canónico de la narrativa continental y analiza lo que denomina las “novelas nacionales” de América Latina: ficciones escritas a lo largo del siglo XIX y las primeras décadas del XX, en las que observa una relación alegórica entre el discurso amoroso y el discurso nacional. En su trabajo, la autora señala la importancia de este género literario en la construcción imaginaria de las naciones en el continente. En los *romances* que analiza, las uniones amorosas trascienden diferencias étnicas y/o de clase al implicar la unión de sectores opuestos y/ o heterogéneos.² Desde

² La autora señala, del siguiente modo, lo que entiende por romance: “[...] una intersección entre nuestro uso contemporáneo del vocablo como historia de amor y el uso del siglo XIX, que distinguía al género como más alegórico que la novela” (22). Además de efectuar un juego con la doble significación del vocablo *romance* en inglés, como relato de ficción y como historia de amor.

esta perspectiva, los matrimonios proyectan familias que establecen una relación alegórica con las naciones, cuyas heterogeneidades se proyectan utópicamente conciliadas por vía de los afectos.

Si bien en el marco de nuestra investigación también efectuamos una lectura alegórica de las novelas, planteamos que la *alegoría* funciona, en las novelas que analizamos, como *representación invertida* de muchos de los discursos hegemónicos que se entablan como ordenadores de lo real social.³ En estas narrativas, las *configuraciones literarias de familias en crisis* se posicionan en tensión, por ejemplo, con el discurso jurídico y sus leyes que efectúan para la época la institucionalización estatal del registro civil de matrimonio y nacimiento.⁴ Corroen, en otros casos, las tesis genéticas del positivismo racista o disfuncionalizan el discurso médico provocando inflexiones y fisuras sobre las cuestiones concernientes a la herencia y la eugenesia. Asimismo, en más de una oportunidad, las novelas atentan contra las ideas en boga relativas a un progreso indefinido. Otra problemática crucial para los estados-modernos, planteada por estas narraciones, refiere a la identificación y la pertenencia a una comunidad (familiar, nacional). En las novelas observamos la configuración de identidades imprecisas que cuestionan el reconocimiento vinculado a las filiaciones y atentan contra los sistemas clasificatorios. Así es que, al articular una relación alegórica entre las representaciones de familias en crisis y las patrias en las que se inscriben, observamos que en estos relatos los matrimonios no permiten imaginar familias ni genealogías que generen y legitimen un discurso para las naciones. Una excepción podría ser el matrimonio Marín en *Aves sin nido* [1889], pero tal como lo señala Cornejo Polar (1994), conforman, en primera instancia, “una familia incompleta” (no tienen hijos biológicos). Luego, la adopción que efectúa esta pareja de las hijas del matrimonio indígena acarrea un secreto concerniente a la filiación de Margarita que pone en cuestión su identidad. Ocultamiento que conduce, como en un callejón sin

³ Respecto a la lectura alegórica de las ficciones es pertinente referirnos al planteo de Frederic Jameson (2011) [1986], en el que relaciona las que denomina “alegorías nacionales” con los textos del “tercer mundo” y nos anima a efectuar una correspondencia entre la nación y la alegoría (más allá de la tajante y polémica clasificación geoliteraria de la que aquí no nos ocuparemos).

⁴ Tal como lo señala Josefina Ludmer (2011) [1999] para el caso argentino: “Uno de los momentos cruciales de la constitución definitiva del estado en 1880 ocurre cuando se discuten las leyes de educación y de registro civil, en 1883 y 1884 [...] Alrededor de estas leyes, por las que el estado liberal se autodefinió tomando posesión del nacimiento, la educación, el matrimonio y la muerte de todos sus sujetos, los escritores de 1880 escribieron una red de cuentos autobiográficos de educación y de matrimonio” (30-31). Desde esta perspectiva, la autora de *El cuerpo del delito* observa como la ficción representa “el revés de las leyes estatales”, idea que ha sido inspiradora para nuestro análisis.

salida, a la problemática del incesto (tabú que emerge de diversos modos, recorriendo nuestro *corpus*).

En las novelas que seleccionamos, es notable, entonces, la prevalencia de la desintegración familiar, el desvío o la interrupción genealógica. Así es que la muerte, el adulterio, el incesto y la orfandad priman sobre el nacimiento, el matrimonio o la progenie. Desde esta perspectiva, en nuestro *corpus*, antes que parejas fundadoras que conciban una nación cohesiva, nos encontramos con las problemáticas que la filiación conlleva: la discontinuidad vinculada a la sucesión de descendientes resulta, de diversos modos, conflictiva y riesgosa. En consonancia con lo señalado, Edward Said (2004) [1983] enumera del siguiente modo a los integrantes de las narrativas de la modernidad finisecular del siglo XIX: “Parejas sin hijos, niños huérfanos, nacimientos abortados y hombres y mujeres incorregiblemente célibes pueblan con asombrosa insistencia el mundo del modernismo refinado, todos los cuales dan a entender las dificultades de la filiación” (31).⁵ De esta manera, el crítico advierte sobre las dificultades de la “reproducción biológica” y se pregunta por la posibilidad de crear otro tipo de vínculos que sustituyan a los familiares. Se refiere con esto a la “afiliación”, un modo de generar lazos mediados por una conciencia crítica. Si bien Said escribe en torno a la crisis familiar en la literatura europea y norteamericana de las últimas décadas del siglo XIX, nos resulta interesante el planteo para preguntarnos por la articulación de esta crisis filiatoria y la formación o consolidación de los estados nación en el contexto de las modernidades latinoamericanas.⁶ Sobre este horizonte, leemos en clave familiar y nacional estas novelas que narran identidades en crisis, la ruptura de un pacto identificador que exhibe la pérdida del reconocimiento.

Volviendo a los universos familiares fragmentados sobre los que focalizamos, *la problemática de las herencias* (biológicas vinculadas al positivismo y al naturalismo, patrimoniales, culturales, simbólicas, nacionales, literarias) conforman uno de los hilos que articulan a estas tramas. Un modo posible de pensar el acto de heredar, en el plano

⁵ Margarita Saona (2004), en *Novelas familiares. Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*, menciona lo señalado por Said en *El mundo, el texto y el crítico* para problematizar a “la familia como constitutiva de la nación (17, 18). Más adelante retomaremos algunos planteamientos de la autora, que han sido pertinentes para reflexionar sobre nuestra investigación.

⁶ “Desencuentros de la modernidad” (Ramos, 2009), “modernidad periférica” (Sarlo, 1999), “modernidades primitivas” (Garramuño, 2007), “culturas híbridas” (García Canclini, 1989), “idéas fora do lugar” (Schwarz, 1992), “heterogeneidad” (Cornejo Polar, 1994), “transculturación” (Rama, 2008), son algunos de los términos críticos que dan cuenta de la reflexión en torno al carácter de la modernidad latinoamericana.

del orden familiar, implicaría vincularlo a la reproducción de este modelo: casarse y concebir un heredero. De todos modos, observamos, en las novelas que estudiamos, las distorsiones y recorridos alternativos que esta procreación implica. ¿Qué legan, entonces, las herencias en estas narraciones?, ¿nombres y apellidos?, ¿identidades?, ¿posiciones de clase? En estas narraciones en las que la estructura familiar patrilineal queda cuestionada, las identificaciones y todo signo semiótico, que deberían distinguir o diferenciar, sufren desestabilizaciones. Asediadas, las herencias (las familiares, pero también las nacionales y las literarias) sufren desvíos mutaciones que las resignifican.⁷

Jacques Derrida (1998) [1993], en *Spectros de Marx*, señala que “Si la legibilidad de un legado fuera dada, natural, transparente, unívoca, si no apelara y al mismo tiempo desafiara a la interpretación, aquel nunca podría ser heredado” (48). Desde esta perspectiva, así como la unidad imposible de la herencia solo puede recibirse dislocando y escogiendo entre los fragmentos que la componen, proponemos una reconstrucción interpretativa de estos relatos en red. Leemos la literatura que configura nuestro corpus como resistente frente a los discursos hegemónicos de la modernidad en la que se inserta.⁸ En el mapa clasificador de lo socialmente aceptado y lo “anormal” (Foucault, 2000) referido a cuestiones tales como la herencia y la sexualidad, estas novelas colocan la institución familiar y su poder reproductivo, en tanto dispositivo de sujeción que otorga pertenencia y marcas que permitan la clasificación social, bajo sospecha.

Julio Ramos (2009) [1989], en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, cita la mayor parte del fragmento que utilizamos como epígrafe en este apartado para “contrastar la *familia rota* del fin de siglo con la función que la filiación y la familia habían cumplido en la literatura anterior al ochenta” (323).⁹ Allí señala que, en las últimas dos décadas del siglo, comienzan a proliferar textos que se apartan de la estructuración familiar de la literatura latinoamericana anterior a 1880. En este sentido, la representación de la heterogénea realidad social a través de la familia como un modelo de mundo ideal -que, además, en tanto proceso “biológico”, garantizaba una continuidad a través de la genealogía- queda cuestionada. Ramos cita, como ejemplo, el

⁷ Al pensar estas herencias mutantes, reflexionamos sobre los movimientos y las transformaciones que desestabilizan los orígenes, develando sus quimeras. Las interferencias, en nuestro análisis, exhiben la distorsión, adulteración o desvío inherente al acto reproductivo.

⁸ En este sentido, tenemos en cuenta el concepto de *biopolítica* (Foucault, 1984) que refiere a las técnicas de sujeción y de normalización de las que surge el individuo moderno.

⁹ Para observar el uso del tópico de la “*familia rota*”, leer el análisis que Ramos (2009, 320-321) realiza de la crónica de José Martí, “Coney Island” [1881].

caso de Andrés, en *Sin rumbo*, un sujeto “Reñido a muerte con la sociedad, cuyas puertas él mismo se había cerrado, [...] negando la posibilidad de la dicha en el hogar y mirando el matrimonio con horror” (324). Esta novela de Eugenio Cambaceres integra, de hecho, nuestro *corpus*, conformado por autores centrales de la narrativa latinoamericana.

En los capítulos de esta tesis focalizamos en el tipo de familia que se presenta en cada obra y sus modos de narrarla. Así como cada nación tiene un estilo de ser imaginada que depende de sus propias condiciones de enunciación (Anderson, 2007) [1983], cada novela construye sus procedimientos, sus estrategias textuales para narrar sus problemáticas genealogías. Nos interesa, en este punto, no solo lo que se enuncia sino cómo y desde dónde se lo hace, así como aquello que se calla, elide o murmura. De este modo, en el entramado que forman estas narrativas, prestamos tanta atención a los hilos conductores que las entretejen y permiten que las pensemos en conjunto, así como las diferencias que enriquecen a esta red posible de ser expandida a otros ejemplares.

En la “Primera parte”, que llamamos “Patrimonio y desvío. La reproducción (distorsiva) a contrapelo del progreso” presentamos los dos primeros capítulos.¹⁰ En el primero, “La deconstrucción del linaje en ‘la exposición retrospectiva’”, en el que analizamos *Dom Casmurro* [1899] de Machado de Assis. Una novela en la que leemos las memorias de un yo que se declara ausente entre fragmentos retrospectivos y que reproduce, distorsionando, su pretérito hogar. Publicada diez años después de la proclamación de la república brasilera –sucedida en 1889– esta narración relata desde un

¹⁰ Si bien, las cuatro novelas tejen una red que hace del conjunto un artefacto que se activa y se potencia en su lectura (ver los párrafos posteriores a las reseñas de los capítulos en los que desarrollamos los ejes y las problemáticas que articula a estas narrativas), los dos apartados obedecen a determinados cruces entre las dos primeras y las dos últimas novelas que nos interesa enfatizar. La “primera parte” que denominamos “Patrimonio y desvío. La reproducción (distorsiva) a contrapelo del progreso”, observamos que tanto Andrés, en *Sin rumbo*, como Casmurro, en, valga la redundancia, *Dom Casmurro*, trazan un itinerario de desvíos a través del patrimonio heredado. De este modo, al protagonizar estas ficciones *anti-progresistas*, configuran un itinerario que teje el envés del discurso del progreso. Asimismo configuran un discurso sobre la *teatralización de la vida* que habilita una mirada crítica sobre las instituciones de la época (nos interesa, en este punto, observar ciertos núcleos de resistencia que señalan, distancia crítica de por medio, por ejemplo, *el matrimonio como farsa*). “La Segunda parte”, “Orfandad e incesto. El callejón sin salida de la (des)integración étnica”, nos permite analizar un recorrido que tanto *Aves sin nido* como *Cecilia Valdés* plantean. La *orfandad*, ya sea como una figura textual que conlleva una estrategia homogeneizadora o una maniobra de apartamiento, esto es en pos de la inclusión o la excusión (y en este punto el factor étnico y de la “raza” en relación con los vínculos filiales es una problemática central) conlleva en ambas ficciones una confusión en torno a las identidades que conduce, en ambas novelas, hacia el *incesto*. De este modo, los lazos familiares se entretejen de un modo fatal.

presente de la enunciación un pasado que nos remite al Segundo Reinado (1840-1889). Así es que, en un movimiento de repliegue, Casmurro, protagonista y narrador en primera persona, recuerda y escribe desde un espacio de encierro y un tono reflexivo lo sucedido en un tiempo perdido. Su voz apela a la escritura para representar la disipación de su familia y recrear su irrecuperable hogar. En este sentido, en un doble movimiento, la escritura reproduce y adultera, reconstruye y distorsiona, una herencia familiar que se desarticula clausurando la posibilidad de su continuidad: Casmurro no tendrá herederos que lo sucedan. Para trabajar esta ficción, prestamos atención, entre otros, al trabajo de Roberto Schwarz (2003, 1990, 1992) para indagar en torno a la literatura machadiana y su punto de inflexión que se establece a partir de 1880. También tenemos presente el trabajo de John Gledson (1999) [1984] que focaliza en la dimensión realista de la novela y el modo en que nos permite reflexionar sobre la sociedad brasilera del siglo XIX y sus transformaciones. En consonancia, este autor señala que “el microcosmos familiar, visto como una metáfora de toda la clase dominante, también devela verdades sobre la composición política, ideológica y religiosa del Segundo Reinado” (13). En este sentido, advierte que la ficción de Machado muestra un orden social conservador en una tentativa fracasada y autodestructiva de perpetuar su poder. Teniendo en cuenta este marco, nos interesa observar cómo la herencia familiar y la nacional se entrelazan en esta novela que configura una de las familias anómalas de nuestro corpus. Asimismo, varios textos críticos sobre las denominadas “galerías del progreso” de finales del siglo XIX (Heloisa Barbuy, 1996; Jens Andermann, 2006; Lila Moritz Schwarcz, 2006; Maria Inez Turazzi, 2006) son centrales en nuestra lectura de la novela, al analizar las memorias de Casmurro y su casa-museo en tanto construcciones tramadas a contrapelo de estas exposiciones.¹¹ Desde esta perspectiva, en este relato problemáticamente realista en el que la fantasía puede operar como realidad (Antonio Cándido, 1991) y la verosímil convicción del protagonista (que no es más que la otra cara de su sospecha) desintegra, observamos una línea de fuga y ruptura en relación con la estructura patrilínea.

En el segundo capítulo, “Herencia, consumo y desvíos. La errancia fuera de la institución matrimonial”, trabajamos con *Sin Rumbo* [1885] de Eugenio Cambaceres.

¹¹ Utilizo el término “galerías del progreso” tal como aparecen denominadas estas exhibiciones en el libro editado por Beatriz González Stephan y Jens Andermann (2006): *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*.

Una novela que, en el marco de la consolidación del Estado-nación en Argentina, teje una trama que configura los enveses del discurso del progreso. En nuestro análisis resultan fundamentales, entre otros, los textos de Alejandra Laera (2004) y Gabriela Nouzeilles (2000). Lecturas que nos permiten reflexionar sobre la transformación que va de la dependencia narrativa del modelo familiar hacia una sexualidad que se sale de las normas eugenésicas para derivar en la adulteración. “Cuando la máquina reproductora de Cambaceres se pone en marcha, solo encontramos adulteraciones”, sostiene Laera (265). Nouzeilles focaliza en el uso, por parte de cierta literatura de la época, de técnicas de representación provenientes de la medicina, ciencia que configura, como ya lo señalamos, uno de los discursos hegemónicos de la modernidad. Ahora bien, nuestra lectura advierte un particular uso del naturalismo que corroe, simbólicamente, al saber médico. Desde esta perspectiva, observamos la inutilidad de la medicina para subsanar los casos clínicos que la novela narra y describe. Por un lado, Andrés pertenece y no pertenece a su círculo: se sale de la “norma”, trasgrede con sus prácticas los valores y discursos dominantes. Por el otro, el narrador en tercera persona se coloca en el límite del discurso médico, describe –haciendo uso del naturalismo– las señales que revelan la enfermedad, pero las causas y la sanación, si es que la hubiera, permanecen ocultas. Indaga sobre el patológico estado mental del personaje y nos informa de su caso con un formato que se acerca a un informe clínico, sin alcanzar su precisión. El matrimonio, por su parte, deviene también una institución burlada, cuya farsa queda develada. En este sentido, la novela puede leerse, también, como el reverso de la ley de registro civil que se discute en 1883, dos años antes de la publicación de la novela. Teniendo en cuenta esta sugerente tensión, Josefina Ludmer (2011) [1999] sostiene que “la literatura de la coalición muestra así la *relación íntima entre las prácticas hegemónicas y los discursos legales*” (31) y que será, justamente, la trasgresión de esas leyes liberales la que define a los sujetos de lo que denomina “la coalición estatal”. *Sin Rumbo* corta la continuidad de un mundo, ligado a la familia de elite adinerada, sin proyectar ningún otro alternativo. Así es que la fortuna heredada funciona como un motor dilapidador que le permite al protagonista consumir y consumirse hasta la ruina. En la novela de Cambaceres, el patrimonio estaría conectado –en pleno proceso de modernización–, al consumo, al vicio y a la pérdida, incluso del linaje. En consonancia, el apellido del protagonista está ausente de la trama. Desde esta

perspectiva, observamos la mutación del legado, consumido hasta su borramiento, en manos del presupuesto “sucesor”.

La “Segunda parte” de esta tesis, que titulamos “Orfandad e incesto. El callejón sin salida de la (des)integración”, está compuesta por los dos últimos capítulos, en el tercero, “Las hijas a cultivar, la herencia de la ‘desheredada raza””, analizamos *Aves sin nido* [1889] de Clorinda Matto de Turner. Consideramos crucial, en nuestra lectura, el modo en que la novela representa la ruptura y la rearticulación de los lazos familiares (que conduce, de todos modos, a la imposibilidad del proyectado matrimonio). Contamos, en este caso, con los trabajos de Cornejo Polar (1980, 1992, 1994) sobre la problemática heterogeneidad en la sociedad peruana, y sus configuraciones en la novela indigenista. Entre otros aportes fundamentales para trabajar esta novela, también tenemos en cuenta los de Ana Peluffo (1998) que revierte la acusación que cae sobre la novela respecto a su carga de sentimentalismo y señala que en esa estética radica la importancia del texto, ya que nos remiten a la visión que la escritora tiene de la novela como instrumento pedagógico. Subrayamos de su lectura la desestabilización de la figura del “ángel del hogar” que deviene un agente activo de cambio. En esta línea, Sonia Mattalía (2003) observa las vinculaciones de la novela con la emergencia de las ideas emancipadoras de la mujer, el específico posicionamiento de la letrada y su vinculación con la acción de denuncia y la resistencia que oponen las dos protagonistas femeninas. La autora señala, desde esta perspectiva, el modo en que Matto de Turner introduce la alianza de género en el proyecto modernizador. A su vez, de todos modos, el movimiento interétnico presente en la novela peruana, metaforizado en la adopción de las hijas de la pareja indígena por la pareja “blanca” de la nueva burguesía urbana, nos remite a la temática de la homogeneización en la formación de la ciudadanía (Máiz, 2007). Esta novela utiliza, también, las estrategias discursivas del costumbrismo para narrar, describir y denunciar los rasgos negativos de un pueblo serrano generando una dicotomía entre los “notables” opresores y abusivos y los indígenas, víctimas de esa situación. La educación junto a una formación familiar adecuada son señaladas por la voz narradora como herramientas para el desarrollo y la cohesión social inherente a la formación de las naciones modernas. Sin embargo, al escamoteado origen de Margarita, cuya escondida filiación y posterior adopción que implica un cambio de apellido (de Yupanqui a Marín), enrarece las cosas. La confusión identitaria, quiebra la anterior

clasificación social dicotómica, pero conduce a la genealogía nacional hacia el peligro del incesto.

En el cuarto capítulo, “Las trampas de la ley: De la Real Casa Cuna a la cuna como baile”, incluido también en la segunda parte, analizamos *Cecilia Valdés* [1882] de Cirilo Villaverde. Allí focalizamos en los movimientos desestabilizadores que se configuran en su trama y corroen las categorías raciales identificatorias. Al analizar esta novela, tenemos en cuenta trabajos como el de Julio Ramos (2006) para reflexionar sobre el lugar impreciso de la protagonista en el marco de los regímenes de la percepción racial y sus categorías de ordenamiento. En ese lineamiento, Ana María Mutis (2006) dirige su atención a “la imagen del mulato dentro de una categoría intermedia que en ocasiones se resiste a la codificación” (85). A su vez, Christina Civantos (2005) centra su lectura en un trío de tropos repetidos en la obra: la leche, el oro y la sangre para comprender las cuestiones concernientes a la formación de identidad que subyacen en la representación de la esclavitud, la raza y la nación. En este sentido, prosigue esta crítica, la circulación de la leche y de la sangre negra terminan en un círculo cerrado cuyo ejemplo central es el que deriva en el incesto que se da entre Cecilia y su medio hermano, Leonardo. En nuestra lectura, consideramos el incesto accidental como un peligro siempre latente en un sistema patriarcal donde los vínculos sexuales del padre por fuera del matrimonio son una regla, aunque no esté escrita. Respecto a la voz narradora, Doris Sommer (2005) advierte que el lector sabe desde un principio quién es el padre (ilegítimo) de la protagonista. Sin embargo, el narrador presenta (o más bien intenta ocultar) esta información como si fuese un secreto. En este sentido, señala que en *Cecilia* la “disfunción en la tradición del narrador omnisciente” (268) se relaciona con la conveniencia del narrador de “hacerse el tonto” en el marco de una anacrónica economía esclavista y de un gobierno colonial racista.

Ahora bien, nuestra perspectiva articula un entramado entre las novelas del *corpus* –cuyos hilos, a su vez, pretenden desbordar esta red para expandirse hacia otras tramas– en el marco de la conjunción de los ejes *modernidad, formación o consolidación de los estados-nación y representación de familias en crisis*.¹² En torno a

¹² Varias novelas contemporáneas al período que trabajamos y que aquí no se incluyen (a pesar de haber sido consideradas y/o analizadas en el trayecto de nuestra investigación), habilitan una lectura en diálogo y relación con nuestro *corpus*. Algunas de ellas son: *El Zarco* [1888] de Ignacio Manuel Altamirano, *Amistad funesta o Lucía Jerez* [1885] de José Martí, *De sobremesa, 1887-1896* [1925] de José Asunción Silva, *La gran aldea* [1884] de Lucio López.

esta constelación, nuestro análisis entrelaza las narrativas seleccionadas mediante tópicos que las vinculan: *herencia*, *identidad*, *filiación* serán puntos claves sobre los cuales explayaremos nuestras reflexiones. Asimismo, analizamos los diversos *hogares* como *espacios simbólicos de inclusiones y exclusiones* (de etnias y clases), pero también los *recorridos espaciales* (De Certau, 2000) por los mapas que configuran estas narrativas.¹³ Son notables los desplazamientos entre el espacio rural y el urbano, entre el campo y la ciudad. Estos ámbitos, al ser transitados, componen itinerarios que recorreremos críticamente teniendo en cuenta el marco de la modernidad en el que se inscriben. Así es que, prestamos atención a los particulares contextos, los diversos planteos estéticos (indigenismo, sentimentalismo, naturalismo, realismo) y los modos de procesar el conflicto, según el cual cada texto difiere en su forma de narrar la ruptura de determinados lazos en el interior de cada hogar. De esta manera, efectuamos un análisis comparativo e interpretativo de los textos, en el que atendemos a las particulares resoluciones formales, los modos de representación literaria y las diversas construcciones de las tramas.

Nuestro recorrido deriva en una lectura de la literatura que configura nuestro *corpus* como *política*, en la medida en que interrumpe los acuerdos de muchos de los discursos hegemónicos de la modernidad finisecular en la que se insertan. La institución familia se muestra en estos textos bajo sospecha y, de este modo, “el orden y el progreso”, “la paz y la administración” que proponen los incipientes estados modernos quedan, al menos, cuestionados. Acorde a esto, aportamos una mirada que relaciona las ficciones y permite analizar el género novela en la literatura latinoamericana finisecular, teniendo en cuenta los desajustes de las herencias, no solo familiares, sino también literarias.

La familia, los devenires de un concepto

“Desde Platón, cuya solución en la república era abolir a la familia junto con sus roles de género divisorios, y Aristóteles, para quien la distinción hombre público/mujer privada era útil en la medida en que fuera jerárquica, hasta, por ejemplo, los teóricos ingleses del

¹³ Ver Franco Moretti (1999) [1997] y su propuesta de “hacer un mapa de la literatura” al relacionar la geografía con la literatura.

contrato y el rechazo más radical pero aún incompleto de Rousseau a la familia como modelo natural de la sociedad, la filosofía política ha debido considerar qué tenía la familia de natural. Como resultado, la Naturaleza ha sido objeto de tantos debates que el concepto es expuesto continuamente como una construcción social”

Doris Sommer, “Un romance irresistible”

“Es importante determinar a cual familia pertenecemos...Nacidos de la misma madre, nuestros padres son de diferentes orígenes y sangre”

Simón Bolívar, *Pensamiento político de la emancipación*

En el marco de nuestra investigación, consideramos importante analizar el concepto de familia para reflexionar en torno a las que se deconstruyen en las novelas que trabajamos. Tal como lo señala el epígrafe de Sommer, las derivas de este término exhiben su construcción, su calidad de artefacto cultural. De este modo, las intenciones de definirlo implican una disputa por fijar su sentido que parece deslizarse sin cesar. A su vez, se trata de un significante que puede ser abordado desde diversas disciplinas y perspectivas. Al tener esto en cuenta, consideramos diversos enfoques, como la psicología, la antropología, la historia y la sociología, que se han ocupado de esta institución para revisar, cuestionar, historizar y desnaturalizar este término como “dado”. Si bien un desarrollo exhaustivo de las líneas conceptuales de estos campos respecto a sus saberes sobre la familia excede los límites de nuestra investigación, pretendemos aludir a determinadas nociones que resultan importantes en el marco de este trabajo. De este modo, pretendemos establecer las características convenidas que abogan por definir este término, así como reflexionar sobre su contingencia. Desde esta perspectiva, construimos un horizonte conceptual cuyos movimientos no pretendemos fijar. Sobre este fondo, nos interesan particularmente los planteos y cuestionamientos que los textos literarios, esto es, las novelas que analizamos, ofrecen al teorizar a la familia como un microcosmos que alegoriza la nación en la que se inscriben entablando una tensión con los discursos (médicos, legales, políticos) que sostienen su formación.

Podemos comenzar el recorrido por este complejo concepto de familia señalando algunos trabajos que se han ocupado de estudiar la institución familiar durante el siglo XIX. En *Las alianzas de familias y la formación del país en América Latina* Diana Balmori, Stuart F. Voss y Miles Wortman (1990) [1984] estudian el papel de dirección

y control que la institución familiar asumió en contextos de inestabilidad y de falta de orden, en la que los gobiernos se vieron incapacitados de manejar y normalizar las problemáticas de la existencia nacional. Desde esta perspectiva, estos autores analizan las interconexiones entre las “familias notables” y el proceso por el cual consiguieron armar sus redes. El período sobre el que se centran va de 1750 a 1880. En ese lapso –en el que analizan tres generaciones (los miembros de la primera generación, inmigrantes, principalmente españoles hasta la tercera que llega a la cumbre del poder)– observan que el grupo de familia surge, se hace preeminente y luego de llegar a su auge, empieza a declinar. Respecto a la relevancia que le otorgan a las alianzas entre estas “familias notables”, explican que: “A causa de la relativa ausencia de estructuras sociopolíticas en el siglo XIX y mediante sus propias adaptaciones creativas a esta situación, crearon una red que funcionaba como una organización social en sí” (13).¹⁴ Este estudio señala, entonces, cómo la unión familiar toma gran importancia entre la clase acomodada, ya que un matrimonio convenientemente isogámico garantiza la permanencia dentro de las redes que refuerzan el dominio social, económico y político. Así es que en momentos de debilidad gubernamental, ocupan el lugar de otras instituciones como los partidos políticos y los clubes. Ahora bien, es notable el modo en el que las familias presentes en las ficciones que estudiamos se distancian de las caracterizadas por los autores anteriormente citados. Las familias “notables” que se representan en novelas como *Sin Rumbo*, *Dom Casmurro* o *Cecilia Valdés* no logran expandir o mantener su poder ni linaje. En ellas no hay matrimonios “bien arreglados” que permitan reproducir su dominio, sino discontinuidades que llevan su genealogía a la extinción. Otro, también, es el caso de las familias representadas en *Aves sin nido*: frente a los “notables” del pueblo serrano, que configuran una red “tradicional” de poder, la novela configura una emergente y compleja familia, en cuyas problemáticas, vinculadas a la tensión entre “tradicición” y “modernidad”, ya nos detendremos más adelante. Pero volviendo al estudio antes citado, vale la pena mencionar el modo en que la familia allí es definida, esto es: “[...] como una unidad social basada en lazos de sangre y matrimonio. La

¹⁴ Respecto a las relaciones entre la familia y el Estado, los autores citan a André Bourgière, Introduction to *Family and Society*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, p. vii: “Parece que cuando el Estado deja de tener suficiente poder para actuar y proteger a su pueblo, la familia se expande, asume el control de todo aspecto de la vida del individuo y se convierte en un bastión. En el momento en que el Estado se hace más fuerte, la familia se encoge y afloja los lazos afectivos que habían impuesto al individuo, que entonces está más dispuesto a integrarse en la sociedad global” (38)

familia se extiende verticalmente en el tiempo por lazos sanguíneos (padres e hijos) y lateralmente por lazos sanguíneos y matrimoniales (esposa, hermanos, hermanas, primos, primas, cuñados y cuñadas)” (14). Ahora bien, los “lazos de sangre” son un tema de conflicto en las novelas que trabajamos. Al presentarse, en muchas ocasiones, por “fuera de la ley”, aquella línea vertical -que, según la anterior cita, se extiende en el tiempo- deviene, en las ficciones, una línea de fuga. De este modo, las desviaciones rompen con lo lineal de las genealogías, las cuales devienen rizomáticas (Deleuze y Guattari, 1997). A su vez, al cuestionar la idea de linaje, estas narrativas desestabilizan la certeza de una identidad predeterminada, consolidada en la familia. En “La familia en el siglo XIX”, Hernán Asdrúbal Silva (1994) amplía la anterior definición en los siguientes términos:

[...] debemos entender esencialmente a la misma como una unidad social, asentada sobre lazos de sangre y de matrimonio. De tal manera, la familia se proyecta en el tiempo, básicamente, a través de la relación padres e hijos (incluyendo las adopciones) y lateralmente por otros vínculos sanguíneos y de parentesco matrimonial; sin embargo, no sin razones de peso, hay quienes extienden el contexto familiar a personas enlazadas por otros motivos (compadres, padrinos, esclavos, criados, personal de servicio, etc) (48)

En las novelas que analizamos las filiaciones -discontinuas, descarriadas, ocultas o bajo sospecha- develan las quimeras de las genealogías. Edward Said (2004) [1983], como ya lo señalamos en el anterior apartado, se refiere a la representación de la crisis familiar de las últimas décadas del siglo XIX, y si bien alude a la literatura europea y norteamericana, nos interesa su reflexión en torno a la filiación y su diferencia respecto a la afiliación. Mientras vincula el primer término a lo “dado”, el segundo implicaría conciencia crítica y trabajo intelectual. Respecto a la estructura genealógica, el crítico señala que “... pocas cosas son tan problemáticas y tan universalmente arriesgadas como lo que de otro modo podríamos haber supuesto que es la mera continuidad natural entre una generación y la siguiente” (30). En consonancia, en las ficciones que trabajamos observamos una conflictiva y riesgosa discontinuidad vinculada a la sucesión de descendientes. En nuestro *corpus* de novelas la crisis filiativa es notable y la posibilidad afiliativa es, en principio, un vacío, una ausencia plausible de devenir alternativa. Las “personas enlazadas” por vínculos no biológicos, también son un tema

de interés en nuestro análisis. Figuras como la esclava-nodriza en *Cecilia Valdés* o el “agregado” en *Dom Casmurro*, se posicionan (al pertenecer y no pertenecer a la familia) en un umbral que nos permite reflexionar tanto sobre la inestabilidad de lo homogéneo y lo lineal de las genealogías, así como en torno a las complejas comunidades en las que se inscriben.¹⁵

Joan Bestard (1998), al proponerse relacionar el concepto de parentesco con el de modernidad, nos permite reflexionar sobre las derivas de un término que concierne a lo familiar en un proceso de modernización que acarrea cambio y movimiento respecto al horizonte de lo conocido. Retomamos su concepto de parentesco como una relación basada en los principios de “pertenencia”, “diferencia” y “asimetría” para observar cómo estas variables entran en juego en las novelas de nuestro *corpus*.

Otra arista en torno a la cual reflexionamos es, como se desprende de los argumentos que sostenemos, la anfibia posición del dispositivo familiar, encuadrado entre lo público y lo privado, entre lo social y lo íntimo. Verena Stolcke (1992) [1974], en *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*, vislumbra una intersección entre las prácticas matrimoniales, las relaciones de clase y el racismo. El parentesco y la familia nuclear como medios de reproducción social permitirían, en este sentido, ejercer prácticas de inclusión y exclusión en pos del mantenimiento del sistema de jerarquías establecido. En esta línea, la autora señala que:

La prohibición del matrimonio interracial introducida en Cuba a comienzos del siglo XIX ejemplifica el carácter esencialmente jurídico-político de la dicotomía entre la esfera pública y la esfera privada defendida por la filosofía política liberal. Lejos de constituir hechos naturales, los sistemas matrimoniales, la estructura familiar y las relaciones de parentesco eran constructos sociopolíticos que respondían a los intereses políticos del gobierno colonial acompañados del racismo profundamente arraigado en la sociedad esclavista (13).

Su perspectiva señala dos tipos de herencias filiales en pos de la perpetuación del sistema esclavista: la transmisión genética de la “pureza racial” y la perpetuación de los privilegios económicos y legales que constituyen el rango social. El amor y la

¹⁵ Como contracara de la “pertenencia” a un espacio doméstico y las marcas que permiten la clasificación social, consideramos la falsificación como un problema central en el fin de siglo XIX. Respecto al agregado, representa una particular figura que simula ser un médico homeópata para entrar a la casa familiar. La profesión fingida es, de hecho, la llave que le abre las puertas del hogar.

sexualidad en tensión con la ley conforman, de este modo, un engranaje en relación directa con la reproducción de la sociedad. Siguiendo esta línea, podemos sostener que en sociedades jerárquicas y desiguales, desde el punto de vista del sector dominante, el matrimonio ideal es el isogámico, es decir el que conlleva uniones entre iguales, ya sea con relación a la clase y/o a la raza. De todos modos, en las novelas que estudiamos – inscriptas en contextos que conllevan procesos de cambio–, la institución familiar fracasa y los “lazos de sangre”, como ya lo señalamos, quedan cuestionados. Entre la descendencia de hijos ilegítimos y/o no reconocidos –ya sea en forma legal o en el sentido de que su identidad no puede conocerse– y la imposibilidad de reproducir un heredero que le de continuidad a la estirpe, estas novelas revelan el fracaso de la prole, o, en todo caso, relatan sus descarriamientos hasta el punto de alcanzar, en algunos casos, el incesto o su extinción.

Tenemos en cuenta, también, el trabajo de Claude Lévi Strauss (1976) [1956], quien al caracterizar el modo en el que los miembros del grupo familiar están unidos, en *Polémica sobre el origen y universalidad de la familia*, destaca los lazos legales y la red de derechos y prohibiciones sexuales (17). Desde esta perspectiva, el matrimonio funciona como un “dispositivo legal” que permite establecer alianzas inter-familiares.¹⁶ El antropólogo señala que “uno de los rasgos casi universales del matrimonio es que no se origina en los individuos, sino en los grupos interesados (familias, linajes, clanes, etc.), y que, además une a los grupos antes y por encima de los individuos” (22). En este sentido, el matrimonio como una “fábrica social homogénea y bien combinada” (38), aseguraría un proceso de “mezcla” deseado. A su vez, el incesto, cuya prohibición –tal como lo señala– establece una dependencia inter-familiar que obliga a la creación de nuevas familias, es un punto clave. La configuración de la procreación en un encuadre de tabúes y obligaciones le permite a Lévi-Strauss hallar un pasaje de la naturaleza a la cultura (37).

En *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Ana Amado y Nora Domínguez (2004) señalan la preponderancia no solo de la antropología, sino también

¹⁶ “El peso de la ley” resulta fundamental en el análisis que llevamos a cabo. Roberto González Echevarría (2007) se refiere a la relación entre el amor y el derecho como una dialéctica que da lugar a la novelística moderna, en la que “...el conflicto se plantea en términos de la contienda entre eros y ley, porque naturalmente la evolución de la sociedad sufre sus más intensos roces en lo tocante a su reproducción, a su renovación” (272).

del psicoanálisis entre las disciplinas que se disputan el saber sobre la familia.¹⁷ Destacan, de esta última, su teoría sobre la sexualidad y el complejo de Edipo, y señalan que: “La eficacia de la formulación edípica se centró especialmente en que la misma hace intervenir una instancia prohibitiva, la del tabú del incesto, que cierra la puerta a la satisfacción naturalmente buscada en el circuito familiar y une de modo inseparable el deseo y la ley” (26).¹⁸ En este punto, esta reflexión psicoanalítica queda articulada con la teoría general de la cultura de Lévi-Strauss en la que la prohibición del incesto opera como la ley que establece el pasaje de la biología a la norma.

El incesto, precisamente, es un tema notable en nuestra lectura. En más de una trama el engaño, el secreto o la sospecha configuran escenarios en los que este tabú funciona como un peligro latente. Relacionamos este hecho con las encrucijadas de un sistema patriarcal en donde los vínculos sexuales del padre por fuera del matrimonio conforman una regla. En consonancia, la bastardía y la ilegitimidad de la descendencia reaparecen de diversos modos (que van de la duda a la evidencia) en las ficciones que analizamos, cuestión que nos lleva a preguntarnos sobre sus posibles relaciones con los proyectos de organización nacional en los que estas narrativas se inscriben. Desde esta perspectiva, tópicos centrales de las consignas filiatorias, como lo son el nombre propio o la posibilidad de reconocimiento, devienen problemáticas que desestabilizan las identidades tornándolas imprecisas. Pensemos, por ejemplo, en Ezequiel, “el hijo del hombre”, en *Dom Casmurro*, personaje que aparece representado con rasgos o gestos que lo des-identifican y cuyo nombre (que nada tiene de propio) enfatiza aún más la problemática de su identidad al repetir el del amigo de Casmurro (el supuesto padre legítimo), de quien este desconfía, al pensarlo como el verdadero padre. Veremos, a lo largo de los capítulos como la ilegitimidad y el adulterio que desequilibran el sistema filiatorio reaparece de diversas formas en las otras novelas alterando la ley paterna, cuyas derivas analizamos.

¹⁷Margarita Saona (2004), en *Novelas familiares. Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*, se refiere a “la creación imaginaria de una historia familiar” como un mecanismo que, tal como lo explicaba Sigmund Freud en “La novela familiar del neurótico”, se repetía entre sus parientes. Se trata de la construcción de un discurso sobre el lugar que se ocupa en la familia. La autora señala el vínculo que Freud establece entre estas fantasías y la ficción literaria, y el uso por parte de la crítica literaria en los últimos años de la noción freudiana de “romance familiar”. Asimismo, señala que la relación entre la fantasía familiar y un contexto mayor que la contiene (como podría ser la nación), ya aparece sugerida en el ensayo freudiano (ver notas 3 y 4, p. 26).

¹⁸ Las autoras indican como referencia a esta cita a Jean Laplanche y Jean-Bertand Pontalis (1994): *Diccionario de psicoanálisis*; Barcelona, Labor.

Louis Althusser (1988) [1969] se refiere a la familia como una institución y un aparato de control ideológico que reproduce -tanto en un sentido biológico como simbólico- individuos y un orden social regido y controlado por un Estado. Nos resulta interesante esta definición, ya que, en las ficciones que analizamos, observamos la representación de la familia como una estructura endeble que corroe esta maquinaria a la que alude Althusser.

Para concluir este apartado, podemos señalar que nuestra intención es sostener una mirada crítica que nos permita observar los asedios a los modelos familiares (así como sucede con los modelos literarios) que estas narrativas establecen al intervenirlos, fisurarlos, distorsionarlos, adulterarlos. Desde este modo, la categoría de *género*, como herramienta para reflexionar en torno al poder y su representación, nos permite analizar el derrumbe del modelo patriarcal que estas novelas configuran.

¿Lazos de familia, lazos para la construcción de una nación moderna? Una distorsión especular en las novelas latinoamericanas de fines del siglo XIX

Respecto a la compleja conexión entre los lazos familiares, los nacionales y la ficción, ya señalamos que, si bien observamos una relación alegórica entre las familias y las naciones que las contienen, este vínculo se representa a contrapelo de los discursos hegemónicos que sostienen a las construcciones nacionales. Asimismo, ya indagamos en torno a la familia como un constructo cultural. En este apartado, nos preguntamos por el otro término en juego, esto es, la nación. En una conferencia dictada en la Soborna en 1882, Ernest Renan (2010) ensaya lo que podemos considerar un punto de partida para otras reflexiones en torno al surgimiento de la nación moderna. En principio, destacamos en su texto, contemporáneo a las novelas que en esta investigación analizamos, una concepción que liga la emergencia de la nación con un acto de omisión. Habría, desde su perspectiva, una sustracción, una pérdida necesariamente ligada a la construcción de una nación:

El olvido –incluso diría el error histórico- es un factor fundamental en la creación de una nación, razón por la cual el progreso en los estudios históricos suele constituir un peligro para el principio de la nacionalidad. De hecho, la investigación histórica saca a la luz los actos de violencia que

estuvieron en el origen de todas las formaciones políticas, aun aquellos que han tenido consecuencias completamente beneficiosas. La unidad se logra siempre mediante la brutalidad (...) (25)

Este “*minus* en el origen”, que tal como lo señala Homi Bhabha (2010) [1983] “constituye el comienzo de la narrativa de la nación” (409) nos resulta una categoría muy pertinente en nuestro análisis de las novelas. La etimología de la palabra “nación” nos permite articular un desplazamiento que va de la falta ligada al olvido de los orígenes históricos al de los orígenes filiatorios. Asimismo las acepciones del término “origen” componen un sugerente campo semántico para nuestro análisis: “principio”, “nacimiento”, “patria”, “ascendencia” (RAE). Desde esta perspectiva, “nacer”, en las novelas de nuestro *corpus*, acarrea más de un recorrido alternativo que cuestiona la seguridad de la procedencia, la linealidad de las genealogías. Estas inciertas filiaciones son cruciales para observar –en el marco de las proyecciones nacionales–, las quimeras del origen.¹⁹ Relacionamos estas asediadas ascendencias con la formación de identidades imprecisas, confusas, inestables, que en el marco de nuestro trabajo articulamos con la compleja construcción de las identidades nacionales. Retomamos, entonces, la afirmación de Renán que sostiene que “[...] la esencia de una nación es que todos los individuos tengan muchas cosas en común y, también, que hayan olvidado muchas otras” (26) para reflexionar tanto en torno a “lo común” y el concepto de “comunidad”, como a las omisiones, vacíos, silencios y sustracciones que deconstruyen las historias familiares y nacionales en las novelas que analizamos.²⁰ En otras palabras, los linajes tramados de desórdenes que los importunan y de incógnitas o secretos que los amenazan nos revelan los olvidos y las quimeras que sostienen a la nación en tanto “comunidad imaginada”. Así es que la construida unidad adjunta a la consolidación de los estados, el “cemento social”, revela sus grietas.

Benedict Anderson (2007) [1983] observa la importancia de la novela y el periódico como formas de la imaginación que proporcionaron los medios técnicos

¹⁹ Para problematizar el concepto del “origen” resulta interesante, y pertinente en esta línea, el texto de Foucault: *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Allí se cuestiona su solemnidad y se conjura su quimera (el origen no sería el lugar de la verdad), para reflexionar sobre los azares de los comienzos.

²⁰ Respecto al concepto de “comunidad”, nos interesa, particularmente, problematizar lo que puede considerarse como lo *dado* del ser-en-común: sangre, filiación, esencia, origen... (Nancy, 2012: 11) y preguntamos qué papel cumple la ficción en la representación o configuración de esa problemática. Roberto Esposito (2012) [1998], al trazar un recorrido etimológico por el término argumenta que lo común no implica pertenencia, por el contrario, sería lo impropio lo que caracteriza a lo común. Volveremos sobre esta cuestión más adelante.

necesarios –adecuados para representar la experiencia de lo simultáneo inherente a la concepción moderna del tiempo– en pos de la representación de la nación en tanto “comunidad imaginada” (46, 47). Señala, a su vez, que una nación emerge al delimitarse sus fronteras, consolidarse un poder central soberano y esbozarse una identidad colectiva. Así es que espacio, autoridad e identidad configuran el relato que hace posible imaginar la comunidad. Teniendo en cuenta estos núcleos narrativos, observamos las familias narradas en las novelas que estudiamos como microcosmos que alegorizan las naciones entablando una tensión con los discursos que las sostienen. En ellas, la porosidad de los hogares, las derivas de la ley del padre, las interrupciones genealógicas, los desvíos de los vínculos filiales y el cuestionamiento en torno a las identidades que se tornan imprecisas son algunos de los puntos que nos permiten leer estas narraciones que componen nuestro *corpus* como resistentes frente a los discursos hegemónicos que sostienen las bases de los estados modernos.

En la red de pensamiento que habilita el libro de Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, al pensar en la nación como un “artefacto cultural”, intervienen, luego, las consideraciones de Homi Bhabha (2010) quien se refiere a la nación como una idea histórica “cuya compulsión cultural se apoya en la unidad imposible de la nación como una fuerza simbólica” (1). El autor de “Narrando la nación” provee un espacio para reflexionar sobre este constructo, cuya “indeterminación conceptual” y su “desplazamiento entre vocabularios” producen un efecto “sobre narrativas y discursos que significan un sentido sobre la ‘nacionalidad’” (2). Nos interesa, particularmente, cómo su mirada se detiene en los modos de narrar desde los “márgenes de la modernidad”, desde sus umbrales, podríamos decir, también. Posicionamiento que abriría el paso a una intervención sobre determinadas ideas (“justificaciones”, escribe Bhabha) de la modernidad -como el “progreso” o la “homogeneidad”- que reducen a conceptos racionales las tendencias “normalizadoras” dentro de las culturas, en pos del interés nacional. Esta idea nos resulta muy productiva para pensar en las novelas de nuestro *corpus* como relatos de una modernidad fronteriza, periférica o marginal que intervienen sobre diversos pilares que sostienen el discurso de la nacionalidad. En “DisemiNación”, Homi Bhabha se refiere a la última fase de la nación moderna (desde mediados del siglo XIX) como uno de los períodos más duraderos de migración masiva. Como consecuencia, señala que:

La nación llena el vacío dejado en el desarraigo de comunidades y familias, y convierte esa pérdida en el lenguaje de la metáfora. Metáfora, como lo sugiere la etimología de la palabra, que transfiere el significado del hogar y la pertenencia al ‘paso intermedio’ (...) a esas distancias y esas diferencias culturales que abarcan la comunidad imaginada del pueblo-nación (386)

Desde esta perspectiva, el hogar, la pertenencia y la comunidad se entrelazan tramando un lenguaje metafórico, cuyos significantes están en un continuo deslizamiento. Así es que en las narraciones que analizamos, los hogares que entablan inclusiones y exclusiones tornan permeables las fronteras entre lo privado y lo público, entre su encierro y el movimiento. En este sentido, estos espacios devienen intersticiales. Sus hendiduras y fisuras son relatadas por:

Las contranarrativas de la nación, que continuamente evocan y borran sus fronteras totalizadoras –tanto reales como conceptuales-, alteran esas maniobras ideológicas mediante las cuales se dota a las ‘comunidades imaginadas’ de identidades esencialistas. Pues la unidad política de la nación consiste en un desplazamiento continuo de su espacio moderno irredimiblemente plural, delimitado por naciones diferentes, incluso hostiles, hacia un espacio de significación arcaico y mítico, que paradójicamente representa la territorialidad moderna de la nación, en la temporalidad patriótica y atávica del Tradicionalismo (396)

Homi Bhabha desenmascara, de este modo, la unidad política de la nación y señala sus inconsistencias. Desde esta perspectiva, consideramos que la realidad contradictoria de la nación habilita otras narrativas (diversas a las que relatan la nación como un signo moderno en el que las diferencias se construyen homogeneizadas) de la cultura y su diferencia. En consonancia, en el interior de las familias representadas en nuestro corpus emerge lo *otro*. Así es que el hogar se presenta, en consonancia con las naciones modernas, como un *umbral entre lo familiar y lo extraño*.

Retomando, entonces, la discusión y perspectivas teóricas sobre el término “comunidad” (Esposito, 2012; Nancy, 2012; Agamben, 1996), que cuestionan ideas como las de “homogeneidad” y “unidad”, destacamos, en función de nuestro análisis, el trabajo de Roberto Esposito (2012), que traza un recorrido etimológico que señala como “el *munus* que la *communitas* comparte no es una propiedad o pertenencia” (30). Su pregunta: ¿qué es aquello que une a los sujetos de la comunidad?, lo lleva a señalar un “deber” que les expropia su propiedad inicial; esto es, su subjetividad. De este modo,

considera que lo impropio o lo otro caracteriza a lo común. En consonancia, nuestra lectura del corpus permite cuestionar la categoría de identidad, en pos de una reflexión sobre la pertenencia, en tanto constructo. Desde esta perspectiva, observamos cómo las configuraciones literarias de familias en crisis, distorsionan el dominio de la identificación que se atribuyen los Estados modernos. Volviendo, entonces, a la relación que entablamos entre las configuraciones literarias de familias en crisis y los modernos estados nacionales en formación o consolidación, podemos decir que allí se instala un cuestionamiento. Si la nación moderna implica la construcción de una unidad a partir de la diferencia, las configuraciones literarias de familias en crisis restablecen la diferencia como una problemática irreductible que emerge de entre las grietas de la falaz unidad.

De este modo, María Fernanda Lander (2003) estudia un conjunto de novelas sentimentales escritas durante la segunda mitad del siglo XIX, cuyos autores asumieron la literatura como un medio de servir a la formación nacional. Su conjunto seleccionado de novelas propone demostrar que ellas conforman el discurso de la hegemonía cultural (al modo de los manuales de urbanidad). Al analizar los vínculos del sujeto con las nociones de “Patria”, “Ciudad” y “Hogar”, desarrolla cómo este último concepto no es asumido como un espacio íntimo, sino como el espacio del que surge un sujeto socialmente productivo y preservador de la red de relaciones inter-familiares. En el marco de su lectura, subrayamos que mientras el referente de patria, tal como ella señala, se construye sobre la fábula de un espacio comprensivo, la resistencia ideológica del grupo sustentador de las reminiscencias de una sociedad de castas choca contra los cambios que conlleva la inserción del capitalismo. En nuestro trabajo, nos detenemos en esa temporalidad cambiante, cuyos desfasajes tienen como escenarios espacios nacionales heterogéneos. En ellos la diferencia hace parte de hogares en los que lo familiar no deja de revelarse como extraño. Desde nuestra perspectiva, leemos las novelas de nuestro corpus como contra-discursos que entran en tensión con las normativas dominantes y corroen, a su vez, la estructura de la familia patriarcal tradicional. Observamos que la secuencia patriarcado, herencia y reproducción es desarticulada en estas novelas tejidas por desvíos y discontinuidades que interrumpen la linealidad de las sucesiones.

Por su parte, María Inés de Torres (2013), estudia la formación del imaginario nacional en el siglo XIX uruguayo atendiendo al hecho de que la construcción de una identidad implica la construcción de *otro*. Su perspectiva liga la categoría de *género*

(como la construcción social que realiza cada cultura a partir de una diferencia biológica sexual) con la de *nación*, en pos de un análisis cultural que habilite una mirada sobre el poder y su representación (17). La articulación de estas categorías permite reflexionar sobre una *comunidad imaginada* que revela escasas representaciones de las mujeres, hecho que refuerza “su invisibilidad en el espacio público o su subordinación a las dinámicas de un modelo de familia patriarcal” (20). Nos interesa tomar en cuenta este abordaje para reflexionar sobre la particular configuración de personajes femeninos en las novelas de nuestro corpus, ya que la presencia de estos cuerpos escritos cuestiona la viabilidad o el funcionamiento del modelo familiar patriarcal. En este sentido la hipótesis del trabajo de Torres -esto es, “que la estrategia privilegiada fue la de presentar a la *nación como una gran familia*” (ídem)- nos permite reforzar en nuestra lectura del conjunto de novelas que analizamos, el cuestionamiento de esta institución tradicional. También le prestamos atención a la conexión que la autora entabla entre lo étnico y lo femenino al pensar en las exclusiones o subordinaciones efectuadas en el espacio de los estados-nación.

Al pensar los modos en los que la novela moderna articula la nación y la familia, consideramos relevante lo señalado por Margarita Saona (2004) respecto a la dificultad que el planteamiento de Doris Sommer implica:

[...] la necesidad del romance fundacional apela a conceptos que deberían ser contrarios a la fundación de la nación en términos ‘modernos’. Imaginar la unión conyugal es imaginar la familia, es reclamar no sólo derechos a ‘generar’ la nación futura, sino una ‘genealogía’ que legitime a quienes definen la nación. La nación *moderna* reclamaría, entonces, lazos de sangre sobre los cuales establecerse y es esto justamente lo que se supone que la nación moderna ha dejado atrás. (14)

Además, reflexionar en torno a la nación y la familia, en el marco de la modernidad, supone tener en cuenta las modernas leyes, la educación y la ciencia que están regulando la estructura familiar. De todos modos, consideramos esta tensión entre tradición y modernidad como inherente a la modernidad misma. Tal como lo señala Marshal Berman (1989):

(...) el público moderno del siglo XIX puede recordar lo que es vivir, material y espiritualmente, en mundos que no son en absoluto modernos. De esta dicotomía interna, de esta sensación de vivir simultáneamente en dos

mundos, emergen y se despliegan las ideas de modernización y modernismo.
(3)

Berman se refiere al siglo XIX como el momento de la segunda fase de la modernidad. Período caracterizado no solo por su carácter moderno, sino por la consciencia y reflexión que esto implica.

En el contexto del siglo XIX en América Latina -tal como lo propone Adriana Rodríguez Pérsico (2008) para reflexionar sobre el complejo concepto de modernidad- tomamos algunos sentidos posibles en determinados contextos y efectuamos un recorte que implica ciertos límites temporales, espaciales y culturales (11). Como *Relatos de época, una cartografía de América latina (1880-1920)*, ensayamos aquí el arte de trazar un mapa posible de ser modificado, intervenido, ampliado. Las novelas seleccionadas y la problemática en la que nos detenemos, nos permiten, de esta manera, reflexionar sobre ciertas facetas de la modernidad. Consideramos relevante, en este punto, determinadas tensiones que observamos en los textos en torno a las temporalidades (concomitantes) y los espacios (intersticiales) que representan. Entre la tradición y la modernidad (y sin llegar a síntesis ninguna) las novelas traman entre-tiempos, espacios-umbrales.

Respecto al opaco y multifacético concepto de modernidad, Rodríguez Pérsico señala:

Si tuviéramos que hacer una entrada [de la palabra modernidad] para un diccionario, podríamos consignar como términos para aproximarnos a una descripción densa: transformación, crisis, velocidad, novedad, fragmentación, tiempos diferentes y coexistentes, ciencia y progreso, utopías, tecnologías, medios masivos de comunicación, urbanización, multitudes, democratización, anarquismo, racionalización, subjetivación, decadencia (12)

Varios de estos términos aparecen en los relatos que estudiamos. Claro que no en todos están presentes o predominan los mismos ni son tratados de igual manera. De todas formas, intentamos leer la *transnarración* que las novelas componen al ser articuladas por nuestra lectura. De ese modo, el concepto de modernidad que surge de nuestra lectura de las novelas del *corpus* implica un proceso que acarrea un enfrentamiento entre lo nuevo y lo viejo, y que conlleva inestabilidad, cambio y movimiento respecto al horizonte de lo conocido (Rotker, 2005).

Nos proponemos leer estas narraciones como artefactos que procesan su presente, pero que, también, se proyectan hacia el pasado y el futuro. En este sentido, leemos las desarregladas genealogías, las ascendencias y descendencias de los lazos familiares, en tensión con los lazos simbólicos que sostienen a las construcciones nacionales.

Nuestra perspectiva se sitúa, como ya lo hemos señalado, en un contexto histórico en el que los estados modernizadores enarbolan las banderas del progreso, pero en el que las configuraciones literarias de familias aparecen en las narrativas que analizamos tejiendo un itinerario de desarreglos y confusiones que se aparta de la vía del progreso. Se trata de una época que da lugar a conmociones políticas, sociales, económicas y culturales. Uno de los cambios más notables, es el crecimiento de los centros urbanos, descrito por José Luis Romero (2001) [1976]:

Desde 1880 muchas ciudades latinoamericanas comenzaron a experimentar *nuevos cambios*, esta vez no solo en su estructura social sino también *en su fisonomía*. Creció y se diversificó su población, se multiplicó su actividad, se modificó el paisaje urbano y se alteraron las tradicionales costumbres y las maneras de pensar de los distintos grupos de las sociedades urbanas. Ellas mismas tuvieron la sensación de la magnitud del cambio que promovían, embriagadas por el vértigo de lo que llamaban el progreso, y los viajeros se sorprendían de esas transformaciones que hacían *irreconocible* una ciudad en veinte años” (247, el subrayado es nuestro)

Nos resulta interesante el fragmento citado, ya que observamos esas fisonomías irreconocibles en los rasgos y características de los personajes que representan una nueva prole, que rompe el pacto identitario y la sucesión (a diferencia de la representación sarmientina citada en el epígrafe, aunque incluso derive en su excepcional figura) en las novelas que trabajamos. Así como las ciudades en pleno proceso de movimiento y transformación (“irreconocibles” como leemos en la anterior cita de Romero), estos personajes instalan una problemática en el plano de su identificación.

Las narrativas que analizamos representan, de diversos modos, mundos que pierden su continuidad. Al preguntarnos por los contextos en los que estas ficciones se inscriben, también tenemos en cuenta lo señalado por Tulio Halperín Donghi (2010) [1967]:

El crecimiento será aún más rápido que antes, pero estará acompañado de crisis de intensidad creciente: desde las primeras etapas de su afirmación, el orden neocolonial parece revelar a través de ellas los límites de sus logros; si no puede decirse que nace viejo –por el contrario, el vigor de su avance no tiene par en el pasado latinoamericano- nace por lo menos con los signos ya visibles de un agotamiento que llegará muy pronto. (288)

El “crecimiento” refiere a los avances en América Latina de una economía primaria y exportadora que conforma, según las palabras del historiador, un “nuevo pacto colonial”. 1880 es la fecha que, también, señala como indicadora del desarrollo de este orden en el continente. Las transformaciones resultan notables en varios aspectos. Los progresos técnicos irrumpen y cambian, como señalamos, el aspecto de las ciudades, cuyas poblaciones crecen de un modo considerable. La modernización económica supone un aceleramiento en el ritmo de trabajo para aumentar su productividad. La inmigración es otro aspecto de este proceso, que se da de un modo masivo solo en algunas tierras atlánticas como las de Argentina y Brasil central y meridional. Otro viraje, según el historiador, concierne a la reorientación de la ideología dominante del liberalismo al progresismo como el nuevo credo de las oligarquías políticas (243, 261). Los modos en los que las novelas procesan, cuestionan o atentan contra la doctrina del progreso resulta un eje crucial, en nuestra lectura. Por otro lado, “[...] las clases altas ven surgir a su lado clases medias –predominantemente urbanas– cada vez más exigentes” (290). Proceso, cuyo conflicto es representado, por ejemplo, en *Don Casmurro*, novela en la que, desde la perspectiva recelosa del narrador, el concepto de “cálculo” caracteriza a personajes de estratos medios como Capitú y a Escobar. Este último, por ejemplo, en el capítulo denominado “Ideas aritméticas”, logra deducir la renta de la familia Santiago por medio de operaciones matemáticas. En este sentido, el cálculo está asociado a la posibilidad de ascenso social que habilitan ciertos vínculos interfamiliares.

En el marco de nuestra investigación, observamos cómo este acelerado, transformador y multifacético proceso en el que se inscriben las novelas que analizamos, al pasar por estas, deviene una reflexión sobre la crisis de las identidades. Desde esta perspectiva, al momento de formación o consolidación de los Estados modernos, la problemática de la identificación y la pertenencia (nacional, familiar, subjetiva) se torna un factor de ruptura y desestabilización. Así es que, las ficciones tornan aun más compleja una pregunta crucial que instala la modernidad finisecular en

el marco de la consolidación de los estados-nacionales: ¿cómo se establece el lazo social en una realidad heteróclita? Pregunta ineludible en las últimas décadas del siglo XIX y cuya respuesta conlleva la construcción de una identidad colectiva, pensada en torno a la “cuestión nacional” (Terán, 2008).

En la introducción a *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Ana Amado y Nora Dominguez señalan que:

En la etapa fundacional del Estado argentino moderno (1880), la cuestión familiar ocupaba el centro de los debates y de las preocupaciones sociales y políticas (...). En aquellas primeras etapas, cuando la nación perseguía un modelo de ribetes sólidos, la familia era definida desde el prisma positivista, a través del empalme y la yuxtaposición de cuestiones vinculadas con el sexo, la clase, la raza y sus derivaciones: la procreación biológica y social, la transmisión del patrimonio y la pureza de sangre. (2004: 20, 21)

Sin embargo, las heterogeneidades que caracterizan a las naciones latinoamericanas, en el momento de su emergencia y fundación, en torno a cuestiones como la inmigración, la clase y/o la raza se cueñan, en las novelas que estudiamos, por las grietas de la estructura familiar, desafiando las doctrinas y las leyes que sostienen las modernas construcciones nacionales en América Latina.

A su vez, estas narrativas, publicadas en las últimas décadas del siglo XIX se inscriben en diversos escenarios, por lo que no perdemos de vista las particulares coyunturas. Modernidades esclavistas, heterogéneas, conservadoras, son algunas de las categorías posibles que nos permiten pensar en estos particulares contextos en los que la tradición y el cambio se entreveran tejiendo una trama de opacidades y borramientos.

En el marco de esta multiplicidad de mundos que conviven y se recortan en este mapa propuesto, en los resquicios de estos tiempos discontinuos, fracturados, leemos estas novelas. Sus *configuraciones literarias de familias en crisis* intervienen en las orillas de la modernidad señalando la heterogeneidad y el movimiento como cuestiones irreductibles, incontrolables. Sus genealogías asediadas por desvíos, exceden la lectura en clave familiar y revelan la trama oculta del “progreso”. En este sentido, las filiaciones representadas en estas ficciones, lejos de garantizar la reproducción de un orden, lo perturban hasta dejarlo trunco y abierto hacia nuevas perspectivas.

Primera parte

Patrimonio y desvío. La reproducción (distorsiva) a contrapelo del progreso

“[...] pocas cosas son tan problemáticas y tan universalmente arriesgadas como lo que de otro modo podríamos haber supuesto que es la mera continuidad natural entre una generación y la siguiente”

Edward Said, *El mundo, el texto y el crítico*

Primer Capítulo

La deconstrucción del linaje en “la exposición retrospectiva”:

Dom Casmurro

“Pela primeira vez na América e talvez no mundo, um grupo de trabalhadores realiza a exposição de tudo o que concerne à história patria, oferecendo aos seus concidadãos em um só e amplo quadro copiosa fonte de ensino do que foi, e calurosa animação para o que há de vir”

Ramiz Galvão, discurso de abertura de la Exposición de la Historia de Brasil de 1881, en Maria Inez Turazzi, “Imagens da nação: a Exposição de História do Brasil de 1881 e a construção do patrimônio iconográfico”

“Não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento [...] Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miseria”

Joaquim M. Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*

Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) comienza su trayectoria por el mundo de las letras desde los márgenes. Nacido en una familia de escasos recursos económicos, lejos de la posibilidad de una carrera asegurada o del viaje de educación a Europa, el joven escritor mulato ingresa al mundo literario por la calle Ouvidor de la Río de Janeiro de su época, rodeada de redacciones de revistas y periódicos. De este modo, sin distinción de nacimiento ni patrocinio imperial, el recorrido por esta calle, por sus periódicos, librerías y cafés, conduce a Machado de Assis al ascenso social y al reconocimiento literario.²¹ Respecto al contexto histórico del escritor carioca, no podemos dejar de señalar dos fechas claves, que enmarcan el Segundo Reinado del Brasil imperial (1840-1889), ya que este período funciona como materia clave en la

²¹ Varias biografías de Machado de Assis se han escrito desde finales del s. XIX. Para ampliar los datos incluidos en este párrafo cfr. Jeffrey D. Needell (2012) [1987] en “La *belle époque* literaria en Río. El final del siglo brasileño”, quien, a su vez, indica que extrae la mayor parte de esta información de la biografía documentada de Raimundo Magalhães Júnior, *Vida e obra de Machado de Assis*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

literatura machadiana. Por un lado, el ascenso al trono del emperador brasileño Don Pedro II en 1840, un año después del nacimiento del novelista. Por el otro, la caída del Imperio y la Proclamación de la República, en 1889, nueve años antes de su fallecimiento.²² Conviene, en este punto, mencionar que por fuera de Brasil, pero incluyéndolo, 1889 es, además, el año de la Exposición Universal de París (celebrada, de hecho, seis meses antes de la declaración republicana en Brasil). Respecto a esta fecha, consideramos relevante tener en cuenta que la participación brasilera en la exposición parisina resulta un notable modo de inscribirse en la “cúspide de la modernidad” y en “la historia del progreso”.²³ Sin embargo, diez años después, esta inscripción es recorrida a contrapelo en la novela de Machado de Assis.

Dom Casmurro [1899] –cuyo presente de la enunciación se instala en el fin-de-siglo, establecido en la novela como un mirador hacia un pasado familiar que se desfamiliariza y cuyo contexto es el período de apogeo del Segundo Reinado, así como también hacia un “progreso”, que se presenta clausurado– refracta el ideario evolucionista de la época, desplazándose hacia los márgenes de la modernidad.²⁴ Esta

²² En este orden de cosas, el sistema esclavista –el legado más pesado (y escamoteado) de su prosperidad pasada– se declaró abolido un año antes de ese suceso, es decir, en 1888. El cambio institucional que representa la mudanza de una monarquía hacia una república hace aún más notoria la sucesión de cambios por los que el Brasil imperial transitaba. El ejército y las elites políticas del Brasil central, donde se expandía el café, pasan a ser los principales beneficiarios. Finalmente, “La república brasileña –que inscribió en su bandera el lema positivista de ‘Orden y progreso’– significó la alineación de Brasil sobre el modelo de regímenes progresistas [...]” (Halperin Donghi, 2010, 284). Con relación al tema de la esclavitud, es interesante recordar que la acción de *Dom Casmurro* (1857-1871), comienza siete años después de la formal prohibición del tráfico de esclavos en 1850 y termina el año en el que se promulga la “Ley de Vientre Libre”. Pero, si bien la trama conlleva ese telón de fondo, el mismo no es para nada explícito en esta novela, en la que o bien los esclavos aparecen casi como un simple decorado o solo se alude a ellos con relación a la vieja hacienda para decir que algunos fueron alquilados y otros vendidos. Atribuimos esta “falta” a las características del narrador, y su perspectiva, en tanto exponente de la clase dominante. Por el contrario, en *Cecilia Valdés* la esclavitud resulta un tema central de esta trama que intenta abarcar la sociedad de la época desde una tercera persona que la condena. Leemos, allí, por ejemplo: “...pero eso tenía de perversa la esclavitud, que poco a poco e insensiblemente infiltraba su veneno en el alma de los amos...” (294). Por otro lado, en Brasil, tal como lo señala Lila Moritz Schwarcz (2006), en la década de 1880 el Emperador D. Pedro II comienza a invertir, más y más, en una imagen de progreso para el país, en el exterior (195).

²³ En este contexto, resulta fundamental cimentar una memoria nacional que edifique la imagen de la nación a partir de la construcción de un patrimonio iconográfico. Justamente, este relato sobre el pasado permite proyectar el futuro de la nación, lo sustenta. El discurso de apertura del director del Museo Nacional, Ramiz Galvão, pronunciado en la Exposición de la Historia de Brasil de 1881, y cuyo fragmento citamos como epígrafe, se encuadra, precisamente, en esta coyuntura. La exhibición es definida por él como “una resurrección del pasado y una previsión del futuro” (Turazzi, 2006, 140). Frente a esto, observaremos cómo las memorias de *Casmurro*, así como su casa-museo, se construyen a contrapelo de estas “galerías del progreso”.

²⁴ Utilizamos la reciente traducción en proceso de edición de Danilo Albero: Machado de Assis, José María (2015) [1899], *Dom Casmurro*, Buenos Aires, Editorial Leviatán. Por este motivo, las citas o referencias llevan el título y/o número de capítulo entre paréntesis en lugar del número de página (como sí sucede en el caso de las otras novelas que analizamos).

distancia, que podemos llamar crítica, nos permite referirnos a la segunda etapa de la obra de Machado de Assis en la que se inscribe esta novela. El segundo epígrafe de este apartado nos remite, justamente, a las *Memorias póstumas de Brás Cubas* [1881], novela a partir de la cual la crítica entabla una división de aguas en la obra de Machado de Assis. Alfredo Bosi (1978) advierte que en “las grandes novelas”, tal como denomina al conjunto que forma la anteriormente mencionada junto a *Quincas Borba* [1891] y *Dom Casmurro* [1899], “las instituciones cardinales son el Matrimonio y el Patrimonio; y complementariamente, el Adulterio y el Lucro” (XV). Para los fines de nuestra investigación en la que las *representaciones de familias en crisis* aparecen en consonancia con las problemáticas concernientes a los modernos estados-naciones, este señalamiento es clave, por lo que volveremos sobre él en el siguiente apartado. Pero volviendo ahora al punto de inflexión de la obra del escritor carioca, Roberto Schwarz (2003) [1989] al referirse a esta fase, señala:

Entre 1880 y 1906 Machado escribió cinco novelas y decenas de cuentos que hicieron de él un escritor de primer orden. Es una obra en la que el Brasil está retratado en profundidad. Sin embargo, es un hecho que estos libros no son la representación directa de ninguna de las grandes corrientes ideológicas que bullían en ese momento. No son adeptos a la filosofía determinista (ni positivista, ni darwinista, ni monista, etc.), no son abolicionistas (la abolición de la esclavitud es del 88), no son republicanos (la República es del 89), y no se inclinan ante la escuela literaria triunfante del Naturalismo. Y lo que es peor, tratan todos estos asuntos –de unos más, de otros menos– siempre con ironía (32)

Para reflexionar en torno a esta *distancia crítica* que se entabla en la literatura machadiana, también es clave la particular configuración del narrador, que observamos en la novela que aquí analizamos: un narrador engañoso, “no confiable”, tal como lo denomina John Gledson (1999, 8).²⁵ Silviano Santiago (2000) [1978] se refiere al interés manifestado por la crítica en buscar la “verdad” sobre la culpabilidad o inocencia de Capitú en *Dom Casmurro*. Frente a esto, señala la importancia de distanciarse de la voz narradora en primera persona y alude a la “retórica de la verosimilitud”, la

²⁵ Julio Ramos (2006) [1996], quien también se refiere a las *Memorias póstumas* como un momento de ruptura (135), señala que “Machado revitalizó la ficción ‘autobiográfica’ en el Brasil (y en Latinoamérica, a tal efecto), en una época en que cobraban impulso la ‘objetividad’ y la ‘omnisciencia’ privilegiadas por el positivismo naturalista” (136).

estructura persuasiva que esta voz construye, en pos de la cimentación de lo creíble (33). A su vez, en *Dom Casmurro* la voz narradora en primera persona toma distancia, en varias ocasiones, para insertar un comentario, un pensamiento, un breve relato, por lo que la digresión será otra marca característica. Pero estos desvíos del curso de la narración, si bien interrumpen el hilo del discurso, lejos de no tener conexión con éste, funcionan como reflexiones metatextuales que, justamente, nos advierten sobre la artificialidad en el armado de esta trama. Esta *distancia crítica* también se plasma entre el tiempo desde el cual la voz enuncia y el tiempo enunciado. Entre ellos la trama despliega un espacio textual compuesto por un entre-tiempos reflexivo. De este modo, entre otras frases que tienden puentes entre el tiempo evocado y el presente desde el cual se enuncia –sin negar los inaccesibles pliegues del pasado, sino que develando los artificios de su reconstrucción–, leemos: “Los silencios de los últimos días, que no me revelaban nada, ahora los sentía como señales de algo y también las medias palabras, las preguntas curiosas, las respuestas vagas, los cuidados, el placer de recordar la infancia” (cap. XII). Así es que, si bien los breves capítulos, el rápido pasaje de uno a otro en la lectura, marcan un ritmo veloz, a su vez, este se presenta interrumpido por las constantes digresiones del narrador, que, desde un ahora reflexivo, detienen el “progreso” narrativo y nos señalan las tretas de la trama. En consonancia, la modernidad –que irrumpe con el tren, símbolo del progreso, en las primeras líneas– queda detenida por una escritura reflexiva y retrospectiva.²⁶ Unas líneas después, sabemos del apodo, que le da título al libro. El “Don”, que nos remite, en general, a la nobleza y, en particular, a Don Pedro II, se integra a su apodo para indicar, distancia de por medio, lo contrario a lo que indica: “El Dom vino por ironía, para atribuirme humos de hidalgo” (cap. I). “Casmurro”, por su parte, se relaciona con sus “hábitos reclusos y reservados” (cap. I). El protagonista y narrador en primera persona, se traslada, de hecho, en el ferrocarril del centro a los suburbios para ir hacia su casa, que reproduce la de su infancia que se ubicaba en el casco urbano de la elite carioca. Y, desde este espacio interior, recuerda, evoca y escribe sobre los “tiempos idos”. Desde esta perspectiva, la modernidad que irrumpe hacia el comienzo, es solapada por el itinerario retrospectivo de Casmurro, que va del centro urbano a sus márgenes, más precisamente a la estación de Engenho Novo. Así es que, en principio, ante la moderna velocidad del tren, el *exilio*

²⁶ Se trata del Ferrocarril Central de Brasil, que hasta 1889, año que da inicio a la República, era llamado Don Pedro II

interior, el confinamiento en su “caverna”, el repliegue en su casa replicada. Y luego – en otro movimiento–, la escritura reproduce y adultera, reconstruye y distorsiona. En tensión con un pasado que si vuelve lo hace como *diferencia*, y en un momento de cambio y transformación, la escritura de Casmurro configura un recorrido a contrapelo del “progreso”.²⁷ En este sentido, su mirada conforma un núcleo de resistencia, una perspectiva anti-moderna y refractaria a los discursos que enarbolan la idea de “progreso” y que forma parte, al mismo tiempo, de la modernidad. Tal como lo señala Adriana Rodríguez Pérsico (2008), al reflexionar sobre la “idea de modernidad” en los *Relatos de época*, “podríamos pensar que le compete a la literatura reponer la historia de forma oblicua y lateral; proponer modos de resistir a la aceleración de la modernidad” (31).

Resulta conveniente en este punto, que recordemos que hacia finales del siglo XIX, la ciudad carioca se ve afectada por un gran cambio urbanístico, que la modifica con la intención de transformarla en un centro urbano modernizado (Cfr. Romero, 2011, 247). Tal como lo señala Jeffrey D. Needell (2012) [1987], al estudiar lo que denomina la *belle époque tropical*, este estilo arquitectónico se erige en la época como una fachada citadina, que implica una transformación en la fisonomía de Río de Janeiro, a partir de la cual esta capital construye una forma de vida conforme a los modelos que ofrecían Francia, Inglaterra y otras naciones “civilizadas” (62-90). Asimismo, como lo expresan Jens Andermann y Beatriz González Stephan (2006):

Desde las últimas décadas del siglo XIX (y en algunos casos desde antes) las ciudades latinoamericanas fueron transformadas, bajo la égida de prefectos ‘hausmannianos’ como Alvear o Pereira Passos, en escenarios visuales para la celebración de glorias pasadas y del progreso futuro que supuestamente esperaba a la nación (15).

En sintonía y, a su vez, a contrapelo del proceso de modernización que se estaba llevando a cabo en el espacio de la ciudad, esta ficción construye su espacialidad y sus vías de sentido, marca su propio ritmo acelerado y discontinuo a través, como ya lo señalamos, de sus cortos capítulos cargados de puntos de fuga y presentados – especialmente cuando hacia la mitad del libro la velocidad se presenta en aumento y

²⁷ Vale la pena citar aquí a John Gledson (1999), quien sostiene que Machado ataca los grandes sistemas optimistas, como los de Hegel o Comte, que postulan la creencia en alguna forma de progreso inevitable (146)

como fuera de control— en un artificioso desorden.²⁸ Y es que este singular narrador que “ordena” los acontecimientos a su modo, notoriamente, no construye una narración lineal y confiable, al estilo de la novela realista tradicional. Pero, a su vez, tal como lo señala John Gledson (1999) [1984], podemos referirnos a *Dom Casmurro* como una novela que nos proporciona un panorama de la sociedad brasilera del siglo XIX (7). Al focalizar, precisamente, en la dimensión realista del relato, este crítico observa el modo en el que nos permite reflexionar sobre las problemáticas sociales de la época y sus transformaciones.²⁹ Al respecto, señala que “el microcosmos familiar, visto como una metáfora de toda la clase dominante, también devela verdades sobre la composición política, ideológica y religiosa del Segundo Reinado” (13).³⁰ Y en este sentido, percibe en la escritura una estrategia alegórica entre el ámbito privado y la historia pública, y advierte que esta ficción muestra un orden social conservador en una tentativa fracasada y autodestructiva de preservar su poder. De todos modos, al referirse al enredo que la trama plantea, también señala que “la estructura de la novela pretende persuadir al lector y evitar la sospecha de que todo pueda no ser como parece, sin, está claro, destruir las bases de sospecha sobre las cuales se asienta una interpretación mejor” (22). De este modo, es notorio que la novela —y aquí es clave, como ya lo observamos, la configuración del narrador— habilite elementos para otra interpretación que vaya más allá de los argumentos que nos da la voz narradora para conducirnos hacia la culpabilidad de Capitú. Y es que los “tiempos idos”, finalmente, devienen relato a través de esta voz que evoca su pasado señalando, a su vez, como veremos, la artificialidad del artefacto narrativo que construye. De este modo, Casmurro, desarticula desde el mirador desde el cual enuncia una herencia familiar, clausurando la posibilidad de su continuidad: Casmurro, como ya lo anticipamos, no tendrá herederos que lo sucedan.

²⁸ Así es que en el capítulo 47, “La salida”, leemos: “Entonces tenía poco más de diecisiete... Aquí debería ser la mitad del libro, pero la inexperiencia me ha hecho ir detrás de la pluma y llego casi al final del papel con lo mejor de la narración todavía por contar. Ahora no hay más remedio que llevarla a grandes trancos, capítulo tras capítulo, poca enmienda, poca reflexión, todo resumido. Ya si esta página vale por meses, otras valdrán por años, y así llegaremos al fin”. (181) El capítulo 131, “Anterior al anterior” nos da desde su título un ejemplo del intencional y artificioso “desorden”.

²⁹ Por su parte, Antonio Cândido (1991) [1968], señala que se trata de un relato “problemáticamente realista”, en el que la fantasía puede operar como realidad

³⁰ Las traducciones de los artículos en portugués, citados en este capítulo, me pertenecen.

Del campo a la ciudad, de Río a Europa...los desplazamientos de la herencia o el itinerario de la desfamiliarización

Casurro-narrador traza un itinerario discontinuo, *desfamiliarizador* que, lejos de desplegarse hacia “lo que vendrá”, se pliega retrospectivamente hacia el pasado para componer un relato reflexivo a través del lente de la desconfianza. Desconfianza que nos remite, justamente, al rechazo a su proge. De este modo, retomando las “instituciones cardinales y complementarias” de la literatura machadiana a las que, como señalamos en el anterior apartado, se refiere Alfredo Bosi, observamos que en esta ficción el “matrimonio” y el “patrimonio” no garantizan una sucesión. Y en este punto, el “adulterio” (junto a la reproducción adulterada) y el “lucro” (asociado, como veremos, en esta novela a la facultad del “cálculo”) se nos presentan como dos grandes fantasmas provenientes del lado no deseado de la modernidad. Como Andrés en *Sin rumbo* [1885], el protagonista de la novela de Eugenio Cambaceres, Casurro traza un itinerario de desvíos a partir de los bienes heredados. En estas novelas, las instituciones mencionadas, de hecho, se entreveran. Por un lado, haciendo del “matrimonio” una farsa o la cara visible del “adulterio”.³¹ Por el otro, del “patrimonio” un facilitador para el consumo o una posible carnada para quienes se rigen por el “cálculo” con el fin de obtener un “lucro” o un beneficio, según se trate de la novela de Cambaceres o de Machado de Assis. Respecto a este modelo narrativo, que, a su vez, desarticula la linealidad evolutiva de las genealogías (en *Dom Casurro*, como en las otras novelas que analizamos en esta tesis, el linaje deviene una línea de fuga que atenta contra los esquemas de identidad pre-establecidos abriendo un vacío que se llena de interrogantes), es interesante remitirnos a lo expresado por Julio Ramos (2009) quien cita la frase final de las *Memorias póstumas*, epígrafe que encabeza este capítulo y advierte que:

Antes que Cambaceres, en el Brasil, Machado de Assis radicalizaba el problema de la filiación y de la dependencia de la literatura del modelo familiar. En *Memorias póstumas de Brás Cubas*, Machado dismantela la historia familiar como modelo narrativo que había dominado, por cierto, en su propia producción anterior. Lleva el desgarre de la estructura familiar al plano mismo de la enunciación, individualizando la voz del narrador que se

³¹ En *Sin rumbo*, el adulterio y la infidelidad se consuman, como veremos en el próximo capítulo, en el teatro de la alta sociedad de la época. La actriz de ópera, amante del protagonista y mujer casada, planea ir allí temprano y encontrarse en secreto con su amante. Pero ese estar ocultos, fuera de la vista, deviene una provocación: “¡Qué buena farsa para los otros!...-¡Lástima, de veras, que no esté el teatro lleno!” (48, el subrayado es nuestro).

desprende violentamente de la familia: “ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: -Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miseria” (324)

Desde esta perspectiva, sin haber llegado a “ser alguien en la vida” y sin haber dejado descendencia, Brás Cubas, como Andrés, el personaje de *Sin rumbo*, o como Casmurro, el personaje de la homónima novela, que aquí analizamos, protagonizan una serie de ficciones anti-progresistas. *Herederos descarriados*, que no dejan una progenie que los suceda, configuran un recorrido alternativo que teje el envés del discurso del progreso.³² Lejos de garantizar una línea genealógica que permita proyectar la nación, las uniones amorosas y la consecuente progenie que estas novelas nos presentan –más allá del aparato legislativo, regulador de estos lazos hacia fin de siglo– permiten reflexionar sobre la conflictiva y riesgosa mutación de las herencias.³³ Ocupémonos, entonces, por ahora, de *Dom Casmurro*, ficción que notablemente re-articula el movimiento trazado por una perspectiva de “progreso nacional” –del campo a la ciudad, de la tradición a la modernidad–, al transitarlo críticamente, a contrapelo. Recordemos que si en la primera línea de esta novela, el movimiento ocupa un lugar protagónico: “Una noche de estas, viniendo de la ciudad para Engenho Novo [...]” (cap. I), a su vez, esta marcha del tren –símbolo de la modernidad y el “progreso”–, en el que viaja el protagonista, refiere al traslado que va del espacio céntrico al periférico o suburbano, donde está la replicada casa de la niñez de Casmurro, desde la cual escribe su pasado. En este inicial, complejo y vacilante recorrido se constituye la perspectiva de esta voz que narra a la distancia y desde los márgenes los desplazamientos de la familia

³² Más allá de los particulares cruces que nos permiten articular en la lectura a *Sin rumbo* con *Dom Casmurro*, leemos todas las ficciones que componen nuestro *corpus* como discursos que entran en tensión con la idea de “progreso”. En este punto, la imposibilidad de la descendencia, la reproducción como una repetición desviada o entendida como *diferencia*, la inviabilidad de las uniones o las religaciones proyectadas, se enlazan con las problemáticas proyecciones de las modernas naciones latinoamericanas.

³³ En Brasil, el paso del sistema monárquico a la formación de la república en 1889, conlleva entre otras transformaciones, la separación entre la Iglesia y el Estado, y la institucionalización estatal del registro civil de nacimiento y el casamiento civil. Pero, pese a la leyes de registro civil, que se expanden en el continente hacia fin de siglo, la conflictiva y riesgosa (dis)continuidad vinculada a la sucesión descendientes es, notablemente, un eje articulador que recorre la lectura de las ficciones que analizamos en esta tesis. Pensemos, para referirnos a las novelas que componen la segunda parte de esta tesis, en la mulata Cecilia (en *Cecilia Valdés*) o en la mestiza Margarita (en *Aves sin nido*) como conflictivos íconos de Cuba y Perú, respectivamente. Sus ocultas filiaciones (también “ilegítimas”, y aquí la ley entra en juego, por lo que sostenemos que estas novelas narran el reverso de la legislación y develan el lado oculto de los proyectos nacionales) se vinculan con sus confusas identidades, que abren paso al peligro del incesto, como luego analizaremos).

Santiago: del campo a la ciudad y, luego, a Europa, hasta la progresiva desintegración genealógica.³⁴ Quien acompaña este tránsito es un personaje híbrido: el agregado José Días. Una figura afiliada que pertenece y no pertenece a la familia, y que conjuga en su caracterización rasgos modernos y conservadores (cree, en principio, en la vieja escuela homeopática, pero luego en la medicina de la nueva escuela, asevera que el clero tiene un gran porvenir en el Brasil, pero que el narrador describe como un personaje que se mueve por el cálculo).

Del campo a la ciudad consiste el traslado de la familia Santiago (primer núcleo familiar del niño Bento devenido, luego, Casmurro): su hacienda y su fortuna –ligadas a una economía sustentada por la esclavitud en los latifundios– devienen un legado en vías de transformación, y en este itinerario, el patrimonio familiar y nacional se entreveran. Tras la muerte del padre del protagonista, la madre viuda administra los bienes heredados de un modo que, según lo señala John Gledson (1999), da cuenta de un desplazamiento que va de la hacienda esclavista –en tanto espacio ligado al pasado– a la capital del Imperio –ámbito urbano ligado al proceso de modernización–. En palabras del crítico, “[...] doña Gloria sigue un modelo de atracción de la riqueza para Río de Janeiro [...]” (54). Ahora bien, el recorrido, que el narrador relata en retrospectiva, atenta, como ya lo mencionamos, contra una lógica evolutiva. Al transitar la modernización, retrospectivamente, los “tiempos nuevos” conllevan nostalgia y ruinas, y los “antiguos” se reinventan condimentados con el simulacro que conlleva lo moderno.

De este modo, el campo, tras bambalinas de la trama principal, se configura como el ámbito en el que Casmurro nace y como el espacio en el que irrumpe el cálculo y la simulación junto a la medicina. La entrada del agregado con su “vagar calculado y deducido” (17) a la hacienda esclavista está vinculada al lucro económico que su impostada profesión provee: José Días, fingiendo ser un médico homeópata evita la propagación de la enfermedad en la mano de obra esclava. Y de este modo logra un mutuo beneficio:

³⁴ Luego, en el último capítulo de esta Tesis, en el cual analizamos *Cecilia Valdés*, observaremos que también el desplazamiento por la ciudad (y aquí nuevamente se trata del movimiento que va del centro a sus márgenes) marca el *incipit* de esta ficción cubana y, de este modo, también el inicio del asedio al linaje (imposible) de la familia cubana.

[...] mi padre todavía estaba en la antigua hacienda de Itaguaí, y yo acababa de nacer. Un día apareció allí *vendiéndose* como médico homeópata, llevaba un *Manual* y un botiquín. Por entonces había una epidemia de fiebres; José Dias curó al arrendatario y a una esclava y no quiso recibir ninguna remuneración.

Entonces mi padre le propuso quedarse a vivir allí, viviendo con un pequeño salario. José Dias no lo aceptó, diciendo que era justo llevar la salud a las chozas de los humildes. (Cap. V, el subrayado es nuestro)

Luego, el agregado los acompaña a la ciudad de Río de Janeiro, cuando el padre de Bento es elegido diputado y al quedar viuda la madre, adquiere “cierta autoridad en la familia” (cap. V). Con la figura de este personaje paradójico se abre una problemática relacionada a la afiliación de *outsiders* a la estirpe, vinculada, bajo la mirada recelosa de Casmurro, al interés y al “cálculo”. En este punto, el narrador advierte: “[...] no le supongas un alma subalterna, pues sus cortesías venían de *su cálculo* y no de su índole” (cap. V). Esta particularidad se reitera en la novela para caracterizar a otros personajes de estratos medios como Capitú, la futura esposa de Bento, y a Ezequiel Escobar, amigo del protagonista, quien en el capítulo XLIV, denominado “Ideas aritméticas”, logra calcular la renta de la familia Santiago.³⁵ En todos estos casos, *el cálculo* queda asociado a la posibilidad de ascenso social que habilitan ciertos vínculos interfamiliares. En contrapartida, el protagonista se presenta dominado por sus emociones antes que por su capacidad de especulación: “He aquí uno que no hará gran carrera en el mundo, a no ser que domine sus emociones” (XXXIV). En esta engañosa oposición dicotómica en la que Casmurro se describe con una caracterización romántica condicionada por las emociones que lo rigen, no deberíamos perder de vista el premeditado y artificioso armado de esta trama sostenida por esta voz narradora que configura el relato desde una distancia reflexiva. De este modo, el aparente contraste entre el desplazamiento románticamente nostálgico de Casmurro y el racionalmente moderno atribuido al agregado (como sucede, también, con Capitú y Escobar) se desestabiliza al diferenciar al Casmurro-protagonista del Casmurro-narrador, que teje los hilos de la trama con el mismo “vagar calculado y deducido” (cap. IV) con el que describe a José Dias.

³⁵Max Weber (2001) caracteriza a las sociedades capitalistas a través del desarrollo de procesos de racionalización que implican la facultad de dominar las cosas por el cálculo. Por su parte, John Gledson (1999) señala que “la facultad que tienen Escobar y Capitú de pensar claro nos lleva a una metáfora fundamental, la del ‘cálculo’, que conduce imperceptiblemente de la lógica y del raciocinio matemático a la astucia e a la impostura [...]” (45). Aquí resulta conveniente destacar que la “impostura”, la simulación, da cuenta de un tópico, ligado a la problemática de identidades imprecisas, que recorre las novelas de nuestro *corpus*.

La ciudad, ámbito en el que comienza el romance de Bento y Capitú, funciona como el escenario para el movimiento y la mezcla. A través de la voz del agregado, la calle, el espacio abierto y público, se representa como un lugar de riesgosa confusión.

“En el paseo público”, el capítulo XXV de la novela, este personaje le advierte a Bento que no está bien que vaya por la calle con Padua, el padre de Capitú, un funcionario público. José Días, entonces, señala: “Cuando eras más joven; siendo niño, era natural, él podía pasar por criado. Pero te estás haciendo mayor y se va tomando confianzas” (XXV). En primera instancia, podemos señalar que el movimiento urbano y la mezcla que conlleva contrastan con el repliegue y la distinción en el espacio del hogar. Gledson (1999) hace referencia a un texto denominado “Un agregado”, que Machado de Assis publica en 1896 como una versión previa de los capítulos 3, 4, 5 y 7. Cita, entonces un largo párrafo que luego no estará incluido en la novela. Transcribimos aquí un fragmento: “La vida externa era festiva, intensa y variada. Habían acabado las revoluciones políticas. Crecía el lujo, abundaba el dinero, nacían mejoramientos. Todo bailes y teatros [...]” (56, la traducción es mía). El crítico señala que esa descripción de la atmósfera social contrasta con la que sucede dentro de la casa: “La vida, como la casa, era así monótona y taciturna [...] todo lo demás contrastaba con la vida externa” (ídem, el subrayado es mío). Si bien, como señalamos, estos fragmentos no se incluyen finalmente en la novela, leemos en el segundo capítulo de ésta: “Uso loza vieja y mobiliario viejo. En fin, ahora como otrora, hay aquí el mismo contraste de la vida interior, que es pacata, con la exterior, que es agitada” (cap. II). Sin embargo, podemos observar que el hogar, como ámbito privado y cerrado, se configura como un espacio con límites porosos. La casa de la “antigua Rua de Matacavalos”, tal como se la adjetiva desde el presente desde el cual se enuncia, conecta el espacio familiar con el de los vecinos Padua y, de este modo, pone en relación diversas clases sociales. Entre ambas casas, hay un patio y una pared medianera que las divide, al mismo tiempo que las une:

Había allí una puerta de paso que mi madre había mandado abrir cuando Capitú y yo éramos pequeños. La puerta no tenía llave ni tarabilla, se abría empujando de un lado o tirando de otro y se cerraba con el peso de una piedra pendiente de una cuerda. Era casi exclusivamente nuestra. (Cap. XIII)

Así es que, pese a “la denuncia” del agregado, Capitú y Bento se casan y su nueva casa en Gloria, replica los contornos porosos de la anterior. Esta vez, la familia con la que “se mezclan” será la de Escobar:

Mientras vivió, ya que estábamos tan próximos, teníamos por así decir una sola casa, yo vivía en la de él, él en la mía, y el trozo de playa entre Gloria y Flamengo era como un camino de uso propio y particular. Me hacía pensar en las dos casas de Matacavalos, con su pared medianera (213)

Y este vínculo sobrepasa el límite de la confusión hacia el no reconocimiento de Ezequiel, por parte de su supuesto padre. Casmurro ve en los rasgos de quien se presenta como su descendiente, a su amigo Escobar.

Europa, en uno de los capítulos finales, denominado “La solución”, se presenta como una escapatoria a la problemática de Casmurro:

He aquí lo que hicimos. Nos fuimos a Europa juntos, no a pasear ni a ver nada, nuevo ni viejo; paramos en Suiza. Una profesora de Rio Grande, que vino con nosotros, se quedó en compañía de Capitú, enseñándole su lengua materna a Ezequiel, que aprendería el resto en las escuelas del país. Así organizada la vida, regresé a Brasil (Cap. CXVII).

Casmurro retorna a Brasil y vuelve a viajar a Europa, pero, esta vez, al viaje “real” se superpone otro, imaginario, cuya finalidad es la de “simular” y “engañar a la opinión”. La distancia reaparece aquí como un vacío, plausible de ser llenado por una ficción acorde a sus propósitos:

Un año después embarqué, pero no la busqué y repetí el viaje con el mismo resultado. A mi regreso, los que se acordaban de ella querían noticias y yo se las daba como si llegase de estar con ella; naturalmente hacía los viajes con la intención de simular eso mismo y engañar a la opinión pública (Cap. CXLI)

Europa también se presenta como el lugar en el que Ezequiel estudia arqueología y aquí observamos otra interesante intervención respecto al viaje hacia el “viejo continente” en el que no se focaliza en su modernidad irradiante hacia las ciudades latinoamericanas. Anteriormente en la novela, Europa, antes de ser “La solución”, ya se había presentado como “el mejor remedio”. Me refiero a los capítulos denominados “Las

leyes son bellas” y “Un término medio” en los que José Días, con la intención de viajar junto a Bento, le propone estudiar leyes en este continente para evitar su no deseada entrada al seminario. Pero el tradicional “viaje de estudios a Europa” no es concretado. A contrapelo de este recorrido en el que se viajaría para volver y “progresar”, Ezequiel encuentra en este itinerario su muerte. De Europa hacia las ruinas de un antiguo imperio, el relato se desliza hacia el pasado sin retorno. Finalmente, el hijo que Casmurro rechaza muere en su recorrido por Grecia, Egipto y Palestina, y el inicial viaje a Europa deriva, de este modo, en una marcha hacia la disolución genealógica. Sin herederos, *Dom Casmurro* aboga por la reproducción del pasado que no puede sino más que volver como notoria diferencia.

Madres y niños...y agregados. Tras la muerte del padre: la medicina, la ley y las derivas imaginarias de la autoridad

“Los médicos, garantes del Estado, formaron con madres y niños un trío fundamental para poner a funcionar el proyecto nacional”

Ana Amado y Nora Domínguez, *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones.*

La cita que encabeza este apartado y que refiere a los dispositivos políticos de sujeción que actúan sobre la vida (Foucault, 1984) [1976], y que pueden observarse en el proceso de modernización de los estados-nación en América Latina, resulta sugerente para reflexionar en torno a *Dom Casmurro* y sus particularidades. En este sentido, si bien observamos la existencia del particular trío en la novela, este se presenta distorsionado y no parece favorecer el proyecto de una nación moderna, sino, más bien, aludir a sus inviabilidades.

Si bien a través del agregado, que en principio simula ser un médico homeópata para entrar a la casa familiar se entabla una alianza fundacional entre la (falsa) medicina, la economía y el hogar, la ciencia que cura las enfermedades del cuerpo hace aguas en esta *figura anfibia* que es y no es parte de la familia, que no es médico pero al que su capacidad de haber curado enfermos, le da ingreso al hogar. José Días pasará, entonces, a ser un *cuerpo extraño* que se incorpora al interior de la familia. Sin

embargo, no será el único...Capitú, Escobar y, finalmente, el hijo que el protagonista no reconoce como suyo también serán “otros” que tejen el desbaratamiento de la genealogía en el relato de Casmurro. Pero volviendo al particular personaje en el que en este apartado nos centramos, este aparece en escena, por primera vez, en el capítulo III, denominado “La denuncia”. El escenario ya es la casa de Matacavalos, en Río de Janeiro, en 1857. La voz que narra recuerda la conversación que allí se da entre su madre y José Días, en la que se revela el interés de este en llevar al Seminario, tal como Doña Gloria lo había prometido) a quien llama “nuestro Bentiño”, y su apremio y preocupación por una dificultad que podría trabar esa posibilidad: “[...] el problema estaba en la casa de al lado, en la familia de los Padua” (cap. III), señala el agregado. Es así que el que ingresa a la casa como médico, deviene ahora un “denunciante” (recordemos que el capítulo en cuestión se denomina “La denuncia”), cuya opinión influye en la madre, ahora viuda.³⁶ La muerte del padre refuerza, entonces, este vínculo que compone el terceto: agregado, madre e hijo. En principio, la ausencia del progenitor reconfigura la estructura familiar y refuerza, como observamos, la autoridad de este *outsider*, cuyo discurso, tal como lo recuerda el narrador y protagonista de la historia, interviene para decidir sobre su futuro. Pero, ¿qué implicancias tiene la posibilidad de que el destino de Bentiño sea el de hacerse sacerdote? En principio, más allá de su separación de Capitú y de “la familia de al lado”, ser padre de la iglesia conllevaría la clausura de su genealogía, ya que el protagonista, hijo único, no procrearía hijos que continuaran la línea de su descendencia. Desde esta perspectiva, Casmurro pasaría a ser el último eslabón de la herencia familiar y, en este sentido, José Días podría verse beneficiado clausurando el ingreso de nuevos “agregados” no deseados. Y, por otro lado, ¿qué correspondencias presenta este destino proyectado para el protagonista, en el plano nacional? José Días señala en la novela que “[...] el clero todavía juega un gran papel en Brasil” (cap. III). Sabemos, sin embargo, que el sistema monárquico dejará el paso a la formación de la república en 1889, cambio que implica, entre otras transformaciones, un proceso de secularización. Nos referimos, en este punto, al proceso de secularización y a la institucionalización estatal del registro civil de

³⁶ Figura no menor, la del denunciante, si pensamos en que Bento se convierte finalmente en abogado. De este modo podemos percibir como sustrato, a lo largo del texto, el registro de un juicio en el que la perspectiva desconfiada del narrador-jurista señala acusadores, sospechosos y culpables para defender su propia causa. Tal como lo señala Silvano Santiago (2000), Don Casmurro, a través de un discurso persuasivo, toma la defensa de Bento (33-34).

nacimiento y el casamiento civil hacia fin de siglo. Es así, que teniendo en cuenta que *Dom Casmurro* se publica algo más de una década después de la proclamación de la república, es al menos irónico el tono que resuena al leer la afirmación del agregado. En este sentido, Jeffrey Needell (2012) señala que:

Los jóvenes de los estratos medios urbanos y los hijos de los pequeños propietarios rurales tenían dos vías de acceso a los diplomas superiores (...) Podían ingresar en el seminario (alternativa más común a principios de siglo) o en las escuelas técnicas del ejército (una elección frecuente en los últimos años del siglo) (35)

Observamos, entonces, la anacrónica afirmación del agregado, basada en hechos del pasado y no en lo que será el Brasil venidero y “moderno” en el que, en principio, la fuerza militar tiene un rol protagónico, a diferencia de lo que sucede con la Iglesia. En este punto, vale la pena señalar que el hijo (¿ilegítimo?) de Casmurro, le fascinan, en su niñez, los soldados y se describe “[...] con una espada a la cintura” (CX). Hechos que nos remiten al papel fundamental del ejército en el proceso de formación de la República brasileña. En este sentido, su gusto por las “tropas” –que se conectaría con el importante rol del ejército para alcanzar la proclamación de la república y, por ende, con el futuro–, muta y deriva hacia un interés por el pasado. El anti-sucesor del protagonista, que representaría la tercera generación, como ya sabemos, deviene, finalmente, arqueólogo y muere joven.

Volviendo a Bento, sabemos que, de todos modos, logrará desligarse de esa promesa materna que el agregado alienta. Y, en este punto, la medicina reaparece en la trama una vez más. En el capítulo XXIX, titulado “El emperador”, el personaje concibe “una idea fantástica”: pedirle a Don Pedro Segundo su intervención para hacer cambiar la idea de su madre de hacerlo profesar. Entonces sueña que “Su Majestad” ingresa a la casa, le pide a doña Gloria que no lo haga sacerdote y ella promete que así será. Pero la ensoñación no termina allí, el emperador propone la carrera de Medicina en reemplazo del sacerdocio. En el contexto de la modernidad finisecular en la que se enmarca *Dom Casmurro*, la facultad posee un nuevo predio y la ciencia que allí se estudia, configura un discurso dominante. De todos modos, Casmurro, finalmente, se convierte en un abogado que en tensión con el discurso jurídico y sus leyes que instituyen, como mencionamos, el registro civil de matrimonio y nacimiento, sospecha de sus filiaciones

al punto de no reconocer a su hijo como legítimo. Finalmente, la muerte del progenitor del protagonista abre el juego hacia las derivas de la ley paterna. Inserto en otro momento histórico, su hijo se hará abogado, pero lejos de continuar con su progenie, formará una familia que, tras estar bajo sospecha, quedará inculpada.³⁷ Si la Ley se conecta con esta nueva figura de Padre que sustituye a su antecesor, no es más que para acusar de falsa a su descendencia.

La reproducción adulterada

“[...] no es mera coincidencia que la primera máquina automática de fotografía haya sido instalada en la exposición de 1889, permitiendo la multiplicación de los recuerdos y de la propia fantasía”

Lila Moritz Schwarcz, “Os trópicos como espetáculo: a participação brasileira nas exposições universais de finais do século XIX”

“Se tiene la nación vanidosa, que embelesada/
Entre los espejos cien de otras naciones, / De todas toma
los gestos – y alienada/ Pierde el propio equilibrio de las
razones”

Joaquim de Sousádrade, *O Guesa*, C VI

La escritura de Casmurro se configura, como sucede con su casa y con su hijo, como el resultado de una *reproducción adulterada*.³⁸ De hecho, representar, reproducir, copiar, imitar y adulterar (en su doble acepción: tanto la de cometer adulterio, como la de falsificar) conforman una red de sentido que se extiende como un sustrato a lo largo

³⁷ La familia como una institución bajo sospecha es una problemática que articula y atraviesa de diversos modos las novelas que analizamos en esta tesis. En el caso de *Dom Casmurro*, esta sospecha se vincula con la profesión del protagonista y narrador. Casmurro, como sabemos, se recibe de abogado y acusa de adúltera su esposa y de falsa a su progenie (ver nota anterior).

³⁸ Alejandra Laera (2003), al analizar la narrativa de Eugenio Cambaceres señala que: “Cuando la máquina reproductora de Cambaceres se pone en marcha, solo encontramos adulteraciones, es decir lo adúltero en tanto ‘forma de extrañamiento de lo mismo en lo otro’, como tan bien lo define Haroldo de Campos” (265). Y aquí agrega, en una nota al pie, que el crítico brasileño, en su lectura de la narrativa de Machado de Assis, señala que “*adulter* viene de ‘ad + alter’ y puede significar también ‘alterado’, ‘falsificado’, ‘mixturado’, ‘injertado’”. Laera destaca esta conexión, que también nos interesa, porque “ambos [escritores] obtuvieron tanto el éxito como la incompreensión de sus contemporáneos: ambos fueron llamados, a raíz de sus novelas, desviados, enfermos, en fin, anómalos” (265). A su vez, en el marco de nuestra tesis, nos interesa destacar la conexión entre ambas narrativas, cuyas representaciones del acto reproductivo se distancian de los discursos políticos hegemónicos. Lejos de reproducir un orden, nos revelan la literatura como un discurso crítico, por lo que leemos estas escrituras como distanciadas y diferenciadas de las funciones políticas vinculadas al estado.

del texto. En principio, podemos decir que Ezequiel, “el hijo del hombre” como lo llama el agregado, se representa con rasgos o gestos que lo des-identifican, lo desafilian del que sería su legítimo padre. Ezequiel no repite, en la escritura, los caracteres del padre y deviene Escobar para los ojos recelosos de nuestro narrador y protagonista: “Se vestía a la moderna, naturalmente, y sus maneras eran diferentes; pero el aspecto general reproducía al muerto. Era el mismo, el exacto, el verdadero Escobar” (CXLV). De Escobar, de hecho, ya de por sí lleva su nombre, nombre que nada tiene de propio y que rarifica, aún mas, su identidad, su filiación.³⁹ Además, como señala Gledson (1999), el rasgo que caracteriza a Ezequiel es paradójicamente el de su gusto por la imitación. En este sentido leemos lo que señala el narrador de la novela: “También yo encontraba feo ese hábito. Algunos gestos ya eran habituales, como el de las manos y los pies de Escobar; últimamente, incluso había copiado su modo de mover la cabeza cuando hablaba y de echarla atrás cuando reía” (cap. CXVI). De este modo, sus gestos le son, al mismo tiempo, ajenos. Desde esta perspectiva, el crítico advierte que “[...] esa habilidad diluye los límites entre lo que es “realmente” de él, heredado de los padres, y lo que fue adquirido de su medio ambiente” (47). La procreación queda dissociada de la seguridad identificadora que garantiza una línea genealógica y sus inherentes inclusiones y exclusiones que la configuran y sostienen. Así es que *Dom Casmurro* pone en movimiento el juego de las identidades imprecisas. Pero, ¿vale la pena preguntarnos si Ezequiel es hijo bastardo o legítimo? En todo caso, en lo que efectivamente conviene detenernos es en la sospecha que la novela configura. Desconfianza que nos remite al tema de la filiación y que, en extensión, nos señala la precariedad de un orden y de su continuidad. Tras las confusiones identificatorias emerge una diferencia irreductible que corroe la estructura familiar. La genealogía y la filiación, en esta narrativa (como sucede, también, en las otras ficciones que analizamos en esta tesis) ya no garantizan una continuidad. En un contexto de formación y/o consolidación de los estados latinoamericanos en el que se aboga por la construcción de

³⁹ En este punto, podemos entablar una relación entre el nombre que lleva Ezequiel, homónimo de Escobar y el que adopta Bento, esto es, Dom Casmurro, homónimo de la novela. De este modo, ambos casos se complementan y refuerzan en pos de una puesta en duda de la paternidad-ley-autoría, señalando las identidades como meras proyecciones. En el primer capítulo denominado, justamente, “Del título” comenta que el sobrenombre que lleva le fue dado por un joven poeta por su ensimismamiento y hurañía, y que: “Tampoco he encontrado un título mejor para mi narración; si no encuentro otro desde aquí hasta el fin del libro, irá con este mismo. Mi poeta del tren acabará por saber que no le guardo rencor. Y, con un pequeño esfuerzo, siendo el título suyo, podrá cuidar que la obra es suya. Hay libros que apenas tienen tendrán eso de sus autores; algunos ni siquiera” (cap. I).

las identidades nacionales, la crisis identitaria que plantea la figura de Ezequiel, desplazamientos retóricos mediante, nos remite a los artificios que conlleva elaborar la imagen de la nación.

Asimismo, esta ficción nos revela la fallida reproducción del hogar que se levanta con los vestigios de un linaje clausurado. Y en este sentido esta tragedia doméstica, también se estructura como una *alegoría invertida* del proyecto de modernización del estado-nación. En las antípodas de las uniones fundacionales (Sommer, 2004), *Dom Casmurro* configura una ficción mediante rupturas y clausuras que revelan la discontinuidad de lo legado y su artificiosa y alterada reproducción. Al escribir hacia atrás, el narrador que practica el artificioso ejercicio de recrear distorsionando, cuenta en el segundo capítulo, “Del libro”, los motivos y los resultados de haber reproducido –lejos del centro urbano, en Engenho Novo– la antigua casa de su infancia ubicada en Matacavalos –esto es, en el casco antiguo de la élite carioca–, de un modo “análogo y parecido”:

Mi fin evidente era atar las dos puntas de mi vida y recuperar en la vejez la adolescencia. Pues bien, no conseguí recomponer lo que fue ni lo que fui. En todas las cosas, *si el rostro es igual, la fisonomía es diferente*. Si solo me faltasen los demás, sería aceptable; un hombre se consuela más o menos de las personas que pierde; pero faltó yo y esta laguna lo es todo. (Cap. II. El subrayado es nuestro)

La voz que narra reconstruye, a partir de la ausencia, un relato, que reflexiona y refleja –y, así, distorsiona–, un período que se reconfigura a partir de sus disolventes restos. El personaje-narrador se conforma como escritor desde los fragmentos de una realidad que se rearma. Notablemente, el pasado no vuelve o vuelve, en todo caso, como una *diferencia*, un desfase. La casa es una reproducción, pero su fisonomía se describe como alterada.⁴⁰ De este modo, la voz que narra restaura, desde la pérdida, una casa y un relato que, como una fotografía cuyos contornos corridos nos señalan otro punto, distorsionan. ¿Pero cómo emerge esta escritura evocadora? Casmurro –quien se repliega en su casa replicada y no recupera, como sabemos, en esta lo que fue– ante la rutinaria

⁴⁰ En consonancia, la reproducción biológica nos revela la repetición, desfásada, desvirtuada, de los caracteres esperables. Por otro lado, es pertinente recordar en este punto, que hacia finales del siglo XIX, la ciudad de Río de Janeiro, en tanto ámbito en el que se inscribe esta narrativa, revela como ya lo señalamos en el primer apartado, una fisonomía diferente que desestabiliza su reconocimiento y la hace verse como diferente (o semejante a las ciudades-modelos europeas), como entre sí misma y las otras.

vida en su “caverna” alude, metatextualmente, a la emergencia de la ficción. En el fragmento que a continuación citamos solo faltaría, como veremos en su lista, el discurso científico, pero la escritura, que los descarta, se desliza hacia una posible *Historia de los suburbios*, que nos remite al texto de Luís Gonçaves dos Santos (1767-1844), canónigo y escritor del Brasil imperial, en el que la ciudad de Río de Janeiro deviene, “memorias” de por medio, una ciudad escrita: *Memórias para servir à História do Brasil*. Pero esta historia es, en principio, también descartada por el agobio que generan los “documentos y fechas” requeridos. Y los “tiempos idos”, finalmente, devienen ficción, sin el fastidio de los archivos, a través de esta voz narradora que evoca su pasado señalando la artificialidad del artefacto narrativo que construye:

Ahora, como todo cansa, esta monotonía acabó por agotarme también. Quise variar y se me ocurrió escribir un libro. Jurisprudencia, filosofía y política me acudieron; pero no me acudieron las fuerzas necesarias. Después pensé en hacer una *Historia de los suburbios*, menos pesada que las memorias del Padre Luís Gonçaves dos Santos, referida a la ciudad; sería una obra modesta, pero exigía, como preliminares, documentos y fechas, todo árido y largo. Fue en ese momento en que los bustos pintados en las paredes comenzaron a hablar y a decirme que, ya que ellos no bastaban para reconstruirme los tiempos idos, tomase la pluma y contase algunos. Tal vez el relato me produjese una ilusión y acudiesen las sombras a deslizarse ligeras, como al poeta, no al del tren, sino al del Fausto: *¿Aquí venís otra vez, inquietas sombras...?* (cap. II)

Entre los discursos legales, filosóficos y políticos en boga, que se consolidan en el espacio social, y la narración de Casmurro, “las memorias del Padre Luís Gonçaves dos Santos” funcionan como una bisagra que le permite a la escritura plegarse sobre sí misma y auto-revelarse como ficción señalando la artificialidad del artefacto narrativo que construye. Luís Gonçaves dos Santos publica en 1825 las *Memórias para servir à História do Brasil*. Río de Janeiro, en ese entonces sede de la corte, es escrita en sus *memorias* con la notoria intención de ser inscrita en la historia como una ciudad civilizada. En este sentido, es posible focalizar en la ciudad como un constructo escrito en pos de la invención y la representación de un ambiente. Unas líneas antes de nombrar este texto, el narrador alude a sus propios recuerdos y su cualidad artificiosa: “En ciertos aspectos, aquella vida antigua se me aparece desprovista de muchos encantos que le hallé; pero también es cierto que ha perdido muchas de las espinas que la hicieron molesta y, en mi memoria, conservo alguna recordación dulce y hechicera” (cap. II). Tal

como lo señala, su memoria no es buena, y los vacíos y lagunas funcionan como factores claves para que el relato se estructure. De este modo, la representación del pasado está configurada en *Dom Casmurro* a partir de una distancia relevantemente crítica que se plasma en la voz narradora y sus reflexiones metatextuales. En el capítulo denominado “Convidados de buena memoria”, el narrador, que decide recordar y representar su genealogía disipada, reflexiona sobre la exposición que su voz configura:

No, no, mi memoria no es buena. Al contrario, es comparable con alguien que hubiese vivido en hospedajes, sin guardar de ellos ni las caras ni los nombres, solamente circunstancias raras. A quien pasa en la misma casa de familia, con sus eternos muebles y costumbres, personas y afectos, es que se le graba todo por la continuidad y la repetición. ¡Cómo envidio a quienes no han olvidado el color de sus primeros pantalones! Yo no atino con el de los que me puse ayer. Juro solamente que no eran amarillos porque abomino de ese color, pero eso mismo puede ser olvido y confusión.

Y antes, sea olvido o confusión, me explico. *Nada se corrige bien en los libros confusos, pero todo se puede incluir en los libros que tienen omisiones.* (LIX, el subrayado es nuestro)

En *Dom Casmurro*, escribir hacia atrás acarrea, entonces, recortes y omisiones. En este sentido la trama se teje con palabras, pero también con silencios. Escribir hacia atrás, es también la manera en la que Casmurro se apropia de su herencia. Esto es, del modo en el que solo puede recibirse: dislocando y escogiendo entre los fragmentos y los restos que la componen.⁴¹ En consonancia, este relato implica, también, por parte nuestra en tanto lectores, una reconstrucción interpretativa que configure su sentido.

El hogar-museo en la era de la puesta en escena

“Inventaron [las exposiciones] toda una nueva arquitectura y una manera de exhibir productos y objetos. Era como si fuera preciso teatralizar la realidad y construir escenarios”

⁴¹ Tal como lo señala Jacques Derrida (1998): “Una herencia nunca se reúne, no es nunca una consigo misma. Su presunta unidad, si existe, solo puede consistir en la inyunción de reafirmar eligiendo. [...] Si la legibilidad de un legado fuera dada, natural, transparente, unívoca, si no apelara y al mismo tiempo desafiara a la interpretación, aquel nunca podría ser heredado [...] Se hereda siempre de un secreto que dice: léeme ¿serás capaz de ello?” (48).

Lila Moritz Schwarcz, “Os trópicos como espetáculo: a participação brasileira nas exposições universais de finais do século XIX”

En consonancia con la teatralización a la que alude el epígrafe, en el capítulo IX, denominado “La ópera”, el narrador le cede la voz a un viejo tenor italiano quien desarrolla la idea de que “la vida es una ópera” (VIII) compuesta por dios y ejecutada por el diablo, el planeta su teatro y la humanidad su compañía.⁴² Esta obra, tal como la describe:

[...] admite ciertas rudezas y tales o cuales lagunas, pero en el desarrollo de la ópera es probable que éstas sean rellenadas o explicadas, y aquéllas desaparezcan enteramente, sin que se niegue el compositor a enmendar la obra donde encuentre que no se corresponde con el pensamiento sublime del poeta. Pero ahora no dicen lo mismo los amigos de este. Juran que el libreto fue sacrificado, que la partitura corrompió el sentido de la letra y, aunque sea bella en algunas partes, y trabajada con arte en otras, es absolutamente diferente y hasta contraria al drama. Lo grotesco, por ejemplo, no está en el texto del poeta [...] (IX)

Y esta teoría sobre la teatralización de la realidad –una puesta en escena configurada, como un palimpsesto, por capas superpuestas (libreto y partitura, drama y grotesco)– es aceptada por la voz narradora “no sólo por la verosimilitud, que muchas veces es toda la verdad, sino porque mi vida casa bien con su definición” (28). Reflexión metatextual en cuyos pliegues nos abismamos para acercarnos a un relato en el que lo verosímil: la verdad de la ficción, devela el sustento de la verdad en tanto apariencia (así es que los acontecimientos narrados encajan, como los ladrillos de la casa de Casmurro, de un modo verosímil). Desde esta perspectiva, señala que la tarde en la que el agregado “denuncia” su relación con Capitú:

Realmente fue el principio de mi vida; todo lo que había sucedido equivaldría a maquillarse y vestirse como los personajes que tienen que entrar en escena, cuando se encienden las luces, la afinación de los violines, la sinfonía... Ahora es cuando yo debería comenzar mi ópera (cap. VIII)

⁴² En *Sin rumbo*, en sintonía con esta comparación, leemos que “*la farsa vivida no es otra cosa que una repetición grosera de la farsa representada*” (30). De este modo, la novela de Cambaceres, como observaremos en el próximo capítulo, revela la farsa del matrimonio y del mundo visible, la honorable apariencia, de la alta sociedad porteña de su época.

De este modo, como una puesta en abismo, esta “teoría” se enlaza con el modo en el que el relato-ópera de Casmurro es puesto en marcha.⁴³ En sintonía con “las tales o cuales lagunas” plausibles de ser completadas en el transcurso de la ejecución de la obra teatral, la voz narradora que configura el relato escribiendo sus memorias señala, a su vez, no tener buena memoria. Y, en este sentido, se hace explícita la invitación al lector a interpretar y reactivar el texto como un artefacto en constante movimiento. Y es que, tal como lo advierte el narrador: “Todo se halla fuera de un libro fallido, lector amigo. Así lleno las lagunas ajenas; así puedes también llenar las mías” (LIX).

A su vez, como ya lo mencionamos, la reconstitución del pasado, esto es, la reconstrucción de la casa de Matacavalos a la que le sucede la del relato de Casmurro pueden leerse en tensión con la proliferación de exposiciones que, hacia el fin de siglo, procuran reconstruir la historia pasada y, así, elaborar un relato, una versión, de la tradición que opere como sustrato en pos de la proyección de los tiempos venideros. Jens Andermann (2006), en su texto sobre la exposición antropológica brasilera de 1882, que ocupa un lugar crucial en el marco de lo que llama el “‘complejo expositivo’ del segundo reinado” (153), se refiere a Ladislau Netto (científico y director del Museo Nacional de Río de Janeiro) y señala el modo en el que Brasil se había vuelto moderno en la medida en que podía soñar con su propia antigüedad. En esta exposición, el pasado (significado, sobre-codificado y re-enunciado por la ciencia) deviene un retrato del “otro-salvaje” para reevaluar su diferencia en pos de una identidad que permita construir la nación moderna (153). Siete años después de esta exhibición antropológica, Netto viaja a la Exposición Universal celebrada en París en 1889, para participar en la Exposición Retrospectiva de la Vivienda Humana. ¿De qué se trata este desplazamiento espacio-temporal que va del pasado al presente, de Brasil a París? Como lo señala Lila Moritz Schwarcz (2006), “en la década de 1880 el Emperador d. Pedro II comenzaría a invertir, más y más, en una imagen de progreso para el país, en el exterior” (195). Desde esta perspectiva, la participación en la exposición parisina resulta un notable modo de inscribirse en la cúspide de la modernidad y en “la historia del progreso”, tal como figura en el texto de presentación de la muestra de 1889 (199). Ahora bien, en “La exposición retrospectiva”, el anteúltimo capítulo de *Dom Casmurro*, leemos como su

⁴³ Y en este juego de espejos vale la pena recordar que Casmurro asiste a la representación de *Otelo*, reverberando la puesta en escena de sus celos.

hogar es, finalmente, representado como si fuera un “museo” o una “galería de arte”. En este espacio, recibe las visitas de sus amigas: “Ellas me dejaban, como personas que asisten a una exposición retrospectiva y; o se hartan de verla o la luz de la sala se desvanece” (CXLVII). Pero, la casa de Casmurro devenida “exposición retrospectiva” no busca retratar ninguna evolución. Al revés de las “galerías del progreso”, en esta ficción el narrador enuncia desde el exilio interior en una zona suburbana de Río de Janeiro, y resignifica el acto de escribir hacia atrás exponiendo la intermitencia de las herencias.⁴⁴ Del centro a la periferia y del presente hacia el pasado, esta reproducción se resiste al “progreso”, enarbolado en el período de modernización en el que Machado de Assis escribe y publica su novela. De este modo, el hogar de Casmurro, funciona como una representación invertida, de aquella otra, homónima, organizada en París. Respecto a esta última Heloisa Barbuy (1996) señala:

El científico brasileiro [Ladislau Netto] organizó una exposición sobre los indios de la Amazonia dentro de la Casa Inca, en la *Exposición Retrospectiva* de la Vivienda Humana, parte integrante de la exposición de 1889. Esta *exposición retrospectiva*, que fue dirigida por Garnier (el conocido arquitecto de la Ópera de París) buscaba retratar los tipos de vivienda humana de la prehistoria al Renacimiento, mostrando, a través de modelos casi en tamaño natural, una evolución [...] (228, el subrayado es nuestro)

En la última línea de la novela, lejos de cualquier recorrido “evolucionista”, el narrador retoma la propuesta de escribir una *Historia de los Suburbios*, mencionada, como ya observamos, en el segundo capítulo. Pero sabemos que *Dom Casmurro* no vuelve al punto de partida: como una espiral la escritura se despliega y gira en torno al pasado exponiéndolo como un discurso preestablecido por el presente, cuya reconstrucción obedece a un plan determinado. Sus implicancias dan paso a problemáticas que no pueden sino enmarcarse en la modernización que dará paso al lema de “orden y progreso”, cuestionado en la ficción. Ambos conceptos fundacionales en la construcción de la nación funcionan como fantasmas en una trama cuyo “orden” se estructura mediante la arbitrariedad de la memoria y cuyo “progreso” narrativo, en más

⁴⁴ Tal como las denominan Beatriz González Stephan y Jens Andermann (2006) en el libro por ellos editado y en el que se incluyen los artículos anteriormente mencionados. Me refiero a *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*.

de una ocasión interrumpido, no hace más que atentar contra la construcción hegemónicamente discursiva de un futuro promisor.

Segundo capítulo

Herencia, consumo y errancia: Sin Rumbo

“Nuestros antepasados acostumbraban a establecer la cronología familiar, no tanto por el calendario, como por los acontecimientos políticos más importantes. Todos éramos hijos de algo, padres de algo”

Federico Quintana, *En torno a lo argentino*

“Las ruedas de la industria giraban y, en nombre del comercio, las familias se estafaban entre sí, sólo para permitir que los hijos les robaran dinero (...)”

Joris-Karl Huysmans, *Al revés*

Eugenio Cambaceres (1844-1889), hijo heredero de un estanciero y miembro de la elite porteña de su época, compone, tal como lo señala Josefina Ludmer (2011) [1999], una figura singular dentro del grupo de jóvenes escritores que forma “la coalición cultural del nuevo estado” (29) al constituir su “*vanguardia ideológica y literaria*” (55). En 1880, tras renunciar a su banca de diputado nacional, “[...] separa claramente la parte política de su vida, que pone en el pasado como farsa y fracaso, de la parte teatral que es el presente y *Pot-pourri* [...]” (57).⁴⁵ Y, de este modo, desarticula el vínculo al que se refiere el primer epígrafe, es decir, la relación simbólica entre las genealogías familiares y la nación, respecto a su tradición y su continuidad. A lo largo de la década de 1880, de hecho, en el contexto de la consolidación del Estado-Nación argentino, Cambaceres escribe cuatro novelas –que van de *Pot-pourri* [1882] a *En la sangre* [1887] –, que representan el desequilibrio, la imposibilidad o el peligro de la reproducción de descendientes para la patria, invirtiendo la correspondencia entre lazos amorosos y políticos de los romances fundacionales (Sommer, 2004). Alejandra Laera (2004), quien estudia “el momento fuerte de *emergencia* del género” (19) y, en este

⁴⁵ Josefina Ludmer (2011) desarrolla lo aquí apuntado, en el apartado de *El cuerpo del delito*, que titula “El Cambaceres real” (54-57). Respecto a *Pot-pourri*, señala Ludmer, que es la primera novela “[...] que pone en acción literaria la metáfora del estado liberal como teatro y representación. Y también es el primer cuento de matrimonio de la coalición” (58). Un cuento de matrimonio, agrega, “[...] concebido como ruptura del contrato que lo sostiene todo –de él dependen los demás– y que mantiene el sistema. (Me estoy refiriendo al mismo tiempo al texto, al sistema literario, y al sistema político-estatal)” (59).

contexto, las novelas de Eugenio Cambaceres, observa en ellas (de un modo sugerente para los intereses de nuestra investigación) “ficciones liminares e identidades en crisis” (19).⁴⁶ De este modo, se refiere a las representaciones de sus novelas que “[...] con los retratos desviados y anómalos de los miembros de su propio grupo, en lugar de garantizar las identidades nacionales –en términos de clase, de grupo, de diferencia con el ‘otro’– narran su puesta en crisis” (22). Siguiendo esta línea, nos preguntamos: ¿cómo se configura esta puesta en crisis identitaria en la novela que en este capítulo analizamos?, ¿De qué modo esta ficción representa la disolución de la pertenencia, la desestabilización de las filiaciones que permiten sustentar las genealogías y, de esta manera, construir una tradición y proyectar un porvenir?

Sin rumbo [1885] trama, en el marco de la consolidación del Estado modernizador, el reverso del discurso del progreso o, en todo caso, le adiciona, valga la redundancia, su falta de rumbo al contar una historia antigenealógica que narra la disolución del patrimonio en manos de un descarriado de su grupo social de pertenencia (un patrimonio expuesto al mercado en la ciudad y prendido fuego, finalmente, en el campo) hasta su extinción.⁴⁷ Andrés, su protagonista, un miembro de la elite criolla tradicional, se desplaza errante entre el ámbito campestre y el ciudadano, espacios sobre los que se despliega y conforma la nación imaginada: una imagen, a su vez, en movimiento, en proceso de transformación. Al filo de una vida urbana moderna, en turbulento cambio, que ofrece lujuria y placer, y otra rural tradicional, pero que está

⁴⁶ Alejandra Laera (2004), de hecho, estudia a Eduardo Gutierrez y a Eugenio Cambaceres, en tanto los dos novelistas del ochenta que construyen el género con sus novelas populares y sus novelas modernas (21), y señala que ambos “escriben sus primeros textos en una zona fronteriza entre lo real y lo ficcional, en una zona de negociación en la cual construyen sus representaciones” (21).

⁴⁷ Utilizamos la edición del Centro Editor de América Latina (ver los datos completos en la bibliografía), por lo que las citas y referencias de esta obra llevan entre paréntesis su correspondiente número de página.

Respecto al contexto histórico en el que se encuadra esta ficción es conveniente recordar que en la Argentina de 1880 Roca llegaba al poder en nombre de un programa de paz y administración. Tal como lo observa Halperín Donghi, “La prosperidad es el clima que se cree permanente de Argentina; mientras ésta dura, el orden político permanece estable” (258). Prosperidad que recaía, tal como el historiador lo señala, en las clases altas mercantiles y sobre todo terratenientes. Sin embargo, al mismo tiempo, los cambios que caracterizan a este período llegan al punto de afectar el reconocimiento del lugar que se habitaba y que pasa a ser otro: “[...] como decían orgullosamente aun los disidentes frente al orden político dominante, en la argentina de 1880 no era posible reconocer la de 1850 [...]” (258). Los ferrocarriles que, en la provincia de Buenos Aires, aumentan notoriamente el valor de la tierra, el crecimiento poblacional de las ciudades, la notable incorporación de inmigrantes, son algunos de los cambios que transforman lo conocido tornándolo diferente. En la década de 1880, en Argentina también se desarrolla un proceso de laicización de la vida pública, que da al estado el registro de nacimientos, casamientos y defunciones y el matrimonio civil. El estado gasta en empresas de fomento, y sobre todo en instrucción pública. En fin, observaremos en nuestro análisis de la novela cómo varios de estos puntos son tamizados y descompuestos por la ficción.

siendo penetrada, tal como lo leemos en la novela, por el “elemento civilizador” (20), al personaje de Cambaceres no le interesa fijar posiciones, mantener su *status* social, reproducirlo ni progresar. Ni sus relaciones de parentesco, ni la consecuente herencia, operan como un ancla en el contexto de una modernización en la que todo está mutando. De hecho, por el contrario, la fortuna heredada funciona como un combustible dilapidador que (alejándolo de los “acontecimientos políticos” a los que alude el primer epígrafe y acercándolo a las reglas del mercado a las que se refiere el segundo) le permite al protagonista consumir y consumirse hasta la ruina.⁴⁸ En *Sin rumbo*, el patrimonio, la fortuna legada, queda vinculado –en pleno proceso de modernización–, con el vicio, el consumo y la pérdida (hasta del linaje, cuyo apellido está, no casualmente, ausente, como una falta, en la escritura del texto).⁴⁹ Esta narración se encuadra, de este modo en contrapunto, en el contexto del “lamento de Cané” que, tal como lo advierte Oscar Terán (2008), es provocado, en el marco de la modernización finisecular, por “un mero agitarse sin sentido”, a partir del cual se expresa “la búsqueda de algo sustancial que permanezca por debajo de los cambios” (29-30). Notoriamente, esta ficción, lejos de procurar representar ese “algo” esencial que constituya lo permanente de una “identidad nacional” en proceso de cambio (un “estilo de vida” diferenciado, una particular sociabilidad, el “honor”), narra la deriva hacia la “degeneración” sin cura del protagonista y su imposible descendencia. En este punto, resulta conveniente remitirnos al trabajo de Gabriela Nouzeilles (2000), quien se propone “[...] dar cuenta del pacto de sentido entre literatura, nacionalismo y saber médico en que se fundan las ficciones exclusivas del naturalismo argentino y su visión corporalizada de la nación” (11-12) y señala que “en Argentina, la máquina narrativa naturalista produciría su propia serie de novelas familiares fallidas.[...][que] configuran

⁴⁸ ¿Podemos pensar en Andrés como la contra-figura de un advenedizo? El advenedizo, figura paradigmática, se construye desde la mirada de la “alta sociedad” de la época como un “otro”, extranjero, cuyo recorrido es trazado de “abajo hacia arriba” en la escala social. Andrés marca un recorrido opuesto y desde dentro de su propia clase, marcha hacia la ruina. A propósito, Miguel Cané publica en Sud-América [1885] una reseña en la que leemos la señalada causa de la ruina de los jóvenes: “(...) será la generosidad de los padres, la absurda ternura que los lleva a dar a los hijos dinero en abundancia que sólo el vicio puede consumirlo”.

En consonancia, el personaje de Leonardo, el hijo de Don Gamboa en *Cecilia Valdés* [1882], también se configura, tal como veremos en el último capítulo de esta Tesis, como un joven adinerado y de vida disipada que no llegará a perpetuar el apellido de su padre.

⁴⁹ De Andrés solo conocemos su nombre, el apellido, sin embargo, ligado al pasado y a la herencia está ausente en la ficción. En sintonía, Andrés desvía e interrumpe su linaje que deviene una espiral centrífuga, una voluta que se esparce hasta desaparecer. Una figura, de hecho, significativa en la novela: la última frase que leemos y que refiere al incendio de su hacienda resulta, en este sentido, sugerente: “La negra espiral de humo, llevada por la brisa, se desplegaba en el cielo como un inmenso crespón” (104)

ficciones disruptivas de la sexualidad nacional cuyos argumentos giran obsesivamente alrededor de uniones problemáticas entre criollos, inmigrantes y miembros de las clases bajas nativas, predominantemente mestizas” (15-16).⁵⁰ Ahora bien, Andrés, quien se desplaza entre espacios diversos, pertenece y no pertenece a su círculo: se sale de la “norma”, trasgrede, como veremos, los valores y discursos dominantes. En este sentido, la voz narradora y el protagonista comparten de algún modo cierta cualidad de *anfibia*. El narrador en tercera persona se coloca en el límite del discurso médico, describe – apropiándose y haciendo un uso del naturalismo– las señales que revelan la enfermedad del protagonista, pero las causas y la sanación, si es que la hubiera, permanecen ocultas. Así es que indaga sobre el patológico estado mental del personaje y nos informa de su caso con un formato, que se asemeja a un informe clínico, pero a partir de la “extrañeza” y del “como si”, que transforma el discurso de la ciencia a través de la ficción, sin alcanzar su precisión. Desde esta perspectiva, la tercera persona que narra permanece en los bordes del saber científico: utiliza sus formas de un modo parcial, incompleto para enumerar los síntomas de un posible –y no categórico– diagnóstico:

Y era un desequilibrio profundo en su organismo, desigualdades de carácter, cambios bruscos, infundados, irritaciones sin causa ni razón, las mil pequeñas contrariedades de la existencia exasperándolo hasta el paroxismo de la ira, determinando en él una *extraña* perturbación de facultades, *como un estado mental cercano de la locura* (14, el subrayado me pertenece)

Por su parte, Benigno B. Lugones, en una “Carta literaria” publicada en *La Nación* en 1879, en el marco de la polémica en torno al naturalismo que se desarrolla en la prensa de la época, describe esta corriente literaria en los siguientes términos:⁵¹

⁵⁰ Las novelas que Nouzeilles aquí menciona son: *La gran aldea* (1884) de Lucio V. López, *Sin rumbo* (1885) y *En la sangre* (1888) de Eugenio Cambaceres, *Irresponsable* (1890) de Manuel F. Podestá, *¿Inocentes o culpables?* (1884) de Antonio Argerich y *Libro extraño* (1894-1902) de Francisco Sicardi.

⁵¹ Para indagar sobre la prensa y la polémica en torno al naturalismo, ver la edición de Fabio Espósito, Ana García Orsi, Germán Schinca, Laura Sesnich (2011), *El naturalismo en la prensa porteña. Reseñas y polémicas sobre la formación de la novela nacional (1880-1892)*, La Plata, Universidad de la Plata. Allí leemos sobre el contexto que enmarca esta polémica, esto es el de la “emergencia de la novela nacional”, de hecho, en la década del 80, se incluyen en los diarios narraciones bajo el formato del folletín. También en los periódicos estas novelas se comentan y promocionan. Se trata de reseñas y debates que dan forma a la configuración del género en nuestro país. Este debate que podemos pensar como estético y político, se configura como una polémica en torno al naturalismo. Movimiento que, tal como se señala en la introducción, actualiza el género al privilegiar los temas del presente, se apropia de teorías científicas, vinculadas al positivismo, como la degeneración, la herencia, la influencia del medio y opera como un instrumento explicativo de los sucesos que acarrea el proceso de modernización. Si bien la polémica es activada por la lectura de *Nana* en Buenos Aires, no se discute la circulación de los textos zolianos, sino el programa de la futura novela argentina (4-11). En este contexto Benigno B. Lugones (1857-1884), periodista que trabaja en el diario *La Nación*, publica allí el 16 de noviembre de 1879 la *Carta literaria*

[...] seremos como el cirujano que revuelve su mano en la inmundicia de la carne putrefacta y se inclina sobre la ulcera pestífera para estudiarla profundamente. El naturalismo será la anatomía normal y patológica de la vida social: habrá olor a cadáver, efluvios asquerosos, emanaciones repugnantes, veremos caminar el gusano y derramarse las colecciones purulentas; pero estas repelentes pesquisas; hechas al través del cieno y la podredumbre, entre los olores cadavéricos de las fermentaciones de la muerte, nos darán el secreto de las enfermedades, indicándonos sus remedios, al señalarnos las causas que las producen, porque repetiremos con la terapéutica: *Sublate causa, tollitur efectos*. (2011, 20)

“Suprimida la causa, desaparece el efecto”, pero ¿qué indica el deterioro mental de Andrés más allá de su sintonía y contrapunto con el mal del siglo de la época?, ¿y el cuerpo de su hija, intervenido sin éxito por la medicina hacia el final de la novela?, ¿y el consecuente suicidio de su padre que nos revela sus entrañas?⁵² Sabemos que el efecto emerge, en pleno proceso de modernización, del círculo de la elite criolla tradicional, pero su causa queda, en la ficción, por fuera del control de la ciencia, prescriptora de causas y remedios. Andrés, dislocado, como ya lo señalamos, dentro de su grupo, “pertenece” a su clase, pero para mostrar sus reversos. Recibe su herencia, pero para disolverla, y queda por fuera del control del Estado al consumir el patrimonio heredado y consumirse. Así es que leemos: “[...] ¿en qué había venido a parar?, ¿qué era al fin? Nada, nadie... ¿Qué antecedentes, que títulos tenía a la consideración de los otros, al aprecio de sí mismo? No haber llegado a tirar por falta de tiempo, antes que lo ganara el hastío, los restos de lo que supo ahorrar su padre” (10). Pero en esta novela el naturalismo, está lejos de funcionar como una herramienta explicativa. Y es que en el marco de la modernización liberal y la “cultura científica”, esta ficción desconfía del progreso y hace un singular uso del discurso médico –privilegiado, en el fin de siglo, como una herramienta que permite prescribir las condiciones necesarias para una buena salud social–, para describir enfermedades que no pueden curarse.⁵³ En consonancia con

(17-20) que aquí citamos y una serie de artículos sobre el mundo de la delincuencia que le valen la separación del cargo que tenía en el Departamento de Policía.

⁵² Respecto al “hastío” que caracteriza al personaje de *Sin rumbo*, ver el trabajo de Noé Jitrik (1970, 34-36), en el que alude a esta enfermedad como “el mal del siglo de la época naturalista y sobre el cual la palabra de Cambaceres tiene un relativo interés y un fundamento algo contradictorio” (34).

⁵³ Gabriela Nouzeilles (2000) se refiere, por ejemplo, al manual frecuentemente citado por médicos argentinos: *Cuerpo y voluntad* (1883), en el que el psiquiatra inglés, Maudsley, relaciona la multiplicación de variantes de la neurosis con la degeneración de las costumbres inducida por la modernización (117). Frente a la precisión de este tipo de discursos, el narrador apela, como vimos, al “como si” sin precisar el diagnóstico ni explicitar las causas de la enfermedad.

esta desestabilización de los discursos hegemónicos de la modernidad, *Sin rumbo* también puede leerse como el reverso de la ley de registro civil que se discute durante los años que anteceden a la publicación de esta ficción. En esta novela (al igual que en las anteriores de Cambaceres, especialmente en la primera: *Potpourri. Silbidos de un vago*), la desconfianza o la inviabilidad de la institución matrimonial surgen del interior de la propia clase. Teniendo en cuenta esa sugerente tensión, Ludmer (2011) –quien observa que en 1880 se configura la relación entre un corte histórico y un corte literario: la consolidación del estado nacional y el surgimiento de un grupo de escritores que forma una coalición cultural y literaria del nuevo estado–, sostiene que la literatura de este período muestra “la relación íntima entre las prácticas hegemónicas y los discursos legales” (31), y será, justamente, la transgresión de esas leyes liberales la que define a los sujetos de lo que denomina “la coalición estatal” (31). Como Ludmer lo señala, un momento crucial de la constitución del estado se cristaliza en la discusión de las leyes de educación y de registro civil, en 1883 y 1884. Alrededor de estas leyes el estado se define tomando posesión del nacimiento, la educación, el matrimonio y la muerte (30-31). Pero, notablemente, en la ficción que aquí analizamos, cuando se corre el telón, frente a la ley y a las instituciones del Estado, se imponen el deseo y el instinto, revelando los desplazamientos de quien no se casa y esboza en sus movimientos el lado de la vida despolitizada. En este punto, es conveniente no perder de vista la incipiente constitución de un mercado de bienes culturales que contextualiza el emergente campo literario en el que se inscribe esta ficción. En este encuadre, la novela y la prensa se retroalimentan configurando sus tonos emergentes y autonomizándose cada vez más de la política. Todas las novelas de Cambaceres tuvieron, de hecho, tal como lo señala Fabio Espósito (2010) una fuerte presencia en los periódicos porteños “mediante reseñas, avisos, publicación de fragmentos, sueltos, *réclames* y polémicas” (280). Pero no solo sus relatos ingresan en la prensa, sino que también la prensa ingresa en su ficción. *El Mosquito* (1863-1893), periódico satírico de la época, se inscribe de un modo particular en *Sin rumbo*. En el campo, el rancho de Donata, penetrado por nuestro protagonista, presenta como un sugerente decorado, que recubre sus paredes interiores, las caricaturas que ridiculizan o toman en broma a diversos políticos de la historia nacional. A su vez, si en el (nuevo) campo (cultural) se presenta este novedoso vínculo,

mediado por la sátira, entre la prensa y la política, en la ciudad, el periódico aparece señalando las relaciones entre la política y el mercado:

Los altos diarios, alineados sobre la larga mesa de la sala de lectura, solían tentarlo alguna vez. Los abría, trataba de recorrerlos; pero bruscamente los hacía luego a un lado arrugando el papel con un gesto de impaciencia; *se ocupaban solo de política, y la política –un mercado de conciencia en la plaza de la República–* le había inspirado siempre la repugnancia más franca y más cordial (58, el subrayado es nuestro)

Leandro Losada (2008) señala que para la década del '90, los grandes diarios de la ciudad comenzaron a tener un apartado dedicado a las noticias de la *high society* y destaca el innovador tono “crítico” y zumbón” con el que el periodismo porteño se va a referir a ella para cuestionar su moral (298). De este modo, la prensa se ocupará de develar el lado oculto de la minoría rectora. Un punto clave de ese ataque, comenta Losada, serán “las empresas filantrópicas y benéficas”. En consonancia, leemos en la novela de Cambaceres la donación que hace “un viejo rico, ladrón de vacas” (16) a la iglesia del pueblo. El hecho se celebra y, en ese contexto, Andrés, sin perder “la corrección y cultura de sus modales” (20), dictamina: “–Déjense de perder su tiempo en iglesias y en escuelas, es plata tirada a la calle”. *Sin rumbo* apuesta innovadoramente, de este modo, a narrar, sin titubeos, la frivolidad “degenerada” y la desconfianza hacia las instituciones o valores imperantes (tales como el matrimonio y la educación) de un miembro del círculo criollo tradicional. Desde esta perspectiva, analizar los recorridos del protagonista, sus roces con otros cuerpos, nos permite observar un itinerario que devela el reverso de los valores, normas y discursos hegemónicos.

Y todo, un mercado a recorrer: la ciudad y el (nuevo) campo (cultural)

“*Juan Moreira* triunfaba en los toldos de barrio, al par que la ópera italiana en la alta sociedad. Coincidían en aquel amanecer el fervor de lo nativo y el deslumbramiento ante lo importado”

Federico Quintana, *En torno a lo argentino*

El espacio común que crea el incipiente mercado de bienes culturales (espacio en el que conviven la cultura letrada con la popular) rearticula la figura del gaucho y recibe las compañías italianas desplegando un abanico de ofertas diversas, aunque aunadas en el nuevo campo cultural. En este contexto, tal como lo señala Graciela Montaldo (1993):

La referencia a lo rural será menos un contenido que una tensión constante hacia ese pasado cultural del que parecen provenir tantos sentidos y desde entonces la vida cosmopolita constituye literariamente a lo rural. La ciudad y el campo –sus prácticas y sentidos– son dos espacios que en la cultura argentina, desde el Fin de Siglo, no dejan de formar un complejo que ya no hay modo de pensar por separado. (19)

En el marco de esta coyuntura, el andar errático de Andrés (el *dandy*-estanciero que se ofrece a la lectura como un dislocado que no encuentra su lugar) traspasa los espacios representativos de la patria: el campo y la ciudad, y dos cuerpos femeninos (referentes de estos escenarios): la amante local y la extranjera (y aquí se vislumbran las figuras de la otredad, la mestiza y la inmigrante). De este modo, se desplaza entre el ámbito rural, en el que toma posesión de una china como si fuera un fruto de su propiedad, es decir, de sus tierras, y el urbano, en el que da rienda suelta a su deseo por la cantante de ópera italiana. Ahora bien, ¿cómo funciona el imaginario que *Sin rumbo* proyecta sobre el campo y la ciudad? En principio, podemos decir que se trata de una novela urbana, como el resto de las novelas de Cambaceres, y que si bien parte de su historia transcurre en el campo, este, tal como lo señala Fabio Espósito (2010) se configura como una prolongación de la ciudad. Desde esta perspectiva, el espacio rural es representado desde un punto de vista urbano, que se plasma como una opción frente a la vida citadina (285). Por otro lado, se trata de un campo modernizado, cuyo espacio se recorta como una propiedad privada en la que funciona una empresa productiva. El escenario, advierte Espósito, es el resultado de una “[...] transformación económica y social que aparece representado mediante la acumulación de objetos y de individuos que son el producto de ese proceso” (286). En este sentido, la hacienda entra en consonancia con el acopio de objetos en la casa de soltero de Andrés o con el amontonamiento de espectadores en el teatro. Espacios que configuran una red interactiva en la que el consumo adquiere un papel sustancial. Ahora bien, al seguir mediante la lectura los desplazamientos que suturan en el texto, aunque sin homologar, ambos espacios (no es

casual que quien los recorre se configure mediante el compuesto *dandy*-estanciero adjuntando lo cosmopolita y lo local, lo ciudadano y lo campestre), percibimos cierta variación (aunque no categórica) en los tonos: si en la ciudad (el espacio de la modernidad) predomina la farsa, en el campo (el espacio de la tradición) prevalece la tragedia.⁵⁴ De este modo, en el ámbito rural, el personaje representa el papel del estanciero entre el filo del dominio y el peligro. Así es que allí se enfrenta más de una vez con un peón rebelde, llamado oportunamente Contreras, que lo desafía. También en este ámbito pone en riesgo su vida al traspasar, para acceder a su estancia y conocer a su hija, un arroyo a nado. Y, finalmente, el punto culminante del drama podemos encontrarlo en el desenlace, esto es, en la enfermedad y la muerte de su hija Andrea, el incendio de su hacienda y su suicidio. Por otro lado, en el espacio urbano, el *dandy* es llamado jocosamente el “primo donno” y se llena de placeres transgresores sin llegar al riesgo. De este modo, en este entorno, el registro predominante se orienta hacia la burla y el cinismo, alcanzando su cumbre en el momento en el que el protagonista es descubierto por el esposo de la *prima donna* con la que él estaba manteniendo una relación adúltera. En ese episodio, en el que se devela *la farsa del matrimonio*, lo que pudiera haber sido un desenlace fatal (un posible duelo), se resuelve con liviandad: basta con la diplomática intervención de un amigo del protagonista para calmar al marido engañado. En fin, la narración avanza, variando su tono, apelando a la sátira o a la tragedia, a la ridiculización o al drama, variando el escenario y el tono, siempre “bajo formas varias y diversas, el mismo fondo de barro” (9) que aporta el lente schopenhauereano que, al pasar por el tamiz de esta trama, configura esta narración que representa los reveses del cuidado de la hacienda, de la “paz y administración”.

Sin rumbo comienza su relato en el contexto de un campo en vías de modernización. De este modo, la ficción se abre con una escena de trabajo rural en la

⁵⁴ En sintonía con los tonos que observamos (y que aquí vinculamos a los espacios que los contienen), leemos lo afirmado por Gabriela Nouzeilles (2000): “La oscilación entre dos modalidades narrativas, la trágica y la irónica, dificulta la adopción de una posición coherente desde donde evaluar los hechos del relato. En su modalidad trágica, el argumento se presenta como un itinerario con obstáculos que el protagonista criollo, desgastado por una patología nerviosa irreversible, busca en vano superar. La modalidad irónica, en cambio, más ligada a la autobiografía, pone en el centro de la ficción naturalista la experiencia subjetiva del sinsentido y la clarividencia que supuestamente otorga la iluminación neurótica” (95-96). De este modo, según la autora, la modalidad irónica daría cuenta de una visión desilusionada, pesimista, mientras la trágica se vincularía a la razón positivista, generando una “inestabilidad del sentido”, un “texto disparatado” (96). Ahora bien, al relacionar en nuestra lectura los tonos narrativos con los espacios de la patria, advertimos en la tragedia y la burla, la imposibilidad de rearticular una tradición (ligada al ámbito rural), así como la falta de perspectiva que sustente la proyección de una nación moderna (vinculada al espacio urbano).

que los nuevos tiempos marcan el ritmo del trabajo en serie, vinculado al ganado ovino.⁵⁵ La representación costumbrista se construye desde una mirada que describe con desagrado a la “chusma” que realiza “brutalmente” la tarea. Las ovejas aparecen en el cuadro “con una expresión inconsciente de cansancio y de dolor” (5), más humanizadas y antes que los chinos esquiladores, cuya descripción no tiene desperdicio: “La vincha sujetando la cerda negra y dura de los criollos, la alpargata, las bombachas, la boina, el chiripá, el pantalón, la bota de potro al lado de la zaraza harapienta de las hembras, se veían confundidos en un conjunto mugriento” (5). La típica vestimenta gaucha se asocia a lo sucio y lo animal (lo animal que ya no permanece, como un núcleo de barbarie, por fuera del ámbito civilizado, sino que también ingresa al hogar: hacia el final de la novela, la hija enferma del protagonista sufre una traqueotomía y es descrita, de un modo sugerente, como si fuera “un cordero degollado”). Los peones no tienen pelo o cabello, sino una “cerda dura y negra”, las chinas no son mujeres, sino “hembras”. Ahora bien, la perspectiva elitista y de rechazo desde la que se representa la condición bestial y grosera de los peones subordinados, ya no se encuadra en el marco de una estancia que remita a una sociedad señorial dividida en estamentos. Se trata, en el presente de la narración, de un espacio en transformación en que el gaucho (como puede leerse en el texto –caps. I, XI y el final– respecto a las provocaciones de Contreras) entra en conflicto y desafía más de una vez a su patrón. A su vez, un gaucho (tradicional) como ño Regino, asistente del padre del protagonista en épocas de Rosas, pasa a ser, ahora, “uno de esos paisanos viejos cerrados, de los pocos que aún se encuentran en la pampa y cuyo tipo va perdiéndose a medida que el elemento civilizador la invade” (20). La relación paternalista del padre de Andrés, patrón de ño Regino, ya nada tiene que ver con la relación capitalista del protagonista con el gaucho Contreras (su empleado-asalariado). Conviene detenernos en uno de los primeros párrafos del primer capítulo que describe la escena de esquila ovina para observar ciertos cruces, desplazamientos del lenguaje que enlazan el espacio urbano con el rural, en principio, espacios contrapuestos:

⁵⁵ Como lo señala Gabriela Nouzeilles (2000), la cría de ovejas denota la relativa modernización que se produce en la industria ganadera de fin de siglo en Argentina (99). Desde esta perspectiva, la inclusión del acontecimiento aparece en consonancia con el contexto de las transformaciones sociales y económicas introducidas por el programa liberal.

En medio del silencio que reinaba, entrecortado a ratos por balidos quejumbrosos y por las compadradadas de la chusma que esquilaba, *las tijeras sonaban como cuerdas tirantes de violín*, cortaban, corrían, se hundían entre el vellón como bichos asustados buscando un escondite y, de trecho en trecho, pellizcando el cuero, lonjas enteras se desprendían pegadas a la lana. (5, el subrayado es nuestro)

Es sugerente el modo en el que en el contexto del trabajo rural –que compone un campo sonoro constituido por los quejidos animales y las voces de los gauchos–, se incrusta una figura comparativa que relaciona el sonido de las tijeras, herramientas para la esquila, con el del instrumento musical de cuerdas. Y el violín habilita, deslizamientos de su significante de por medio, una ambigüedad semántica que, como un puente, nos remite tanto al degüello en la jerga de la poesía popular gauchesca, como a otra sonoridad más refinada en el ámbito de la alta cultura (la tradición, en este punto, queda latente como una amenaza). De este modo, el moderno escenario rural, en contrapunto con la puesta en escena que se desarrolla en el espacio urbano, teje puentes y su música nos remite a otro escenario, al del Teatro Colón. Sendos espacios refieren en el presente de la enunciación a empresas, que, aunque diversas, están en consonancia con la modernización. En los dos ámbitos, Andrés es espectador y protagonista. En ambos casos, la escritura destaca dos actos suyos que entran en relación: mirar y poseer. Como si estuviera en un palco, en el segundo capítulo, el *dandy* estanciero puede observar el campo en el que se encuentra su hacienda. La casa principal de la hacienda rural, “un pabellón Luis XII”, se describe situada “sobre la cumbre de un médano” (6), por lo que “desde lo alto [...] se divisaba la tabla infinita de la pampa, reflejo verde del cielo azul, desamparada, sola, desnuda, espléndida, sacando su belleza, como la mujer, de su misma desnudez” (7). Desde esa perspectiva, la tierra se le presenta ante sus ojos, tal como lo veremos en las próximas líneas, del mismo modo que la china Donata, esto es, como un objeto que puede dominarse y poseerse, como una propiedad privada. El patrón de la estancia en proceso de modernización, mira y recorta el paisaje de un modo panorámico (y panóptico). Luego, entonces, del bullicio del primer acto en el que se representa el trabajo de esquila, prosigue un “silencio de desierto” y se nos presenta el retrato del personaje principal, “en el balcón abierto de su cuarto...” (8). Desde allí, mira el paisaje que se despliega a su vista y sufre: “A la vista de la tierra reseca y partida [...] un fastidio inaguantable, un odio, una saciedad de aquel cuadro mil veces

contemplado lo invadía” (15), que le genera ese *spleen* aporteñado que lo mantiene en movimiento y lo conduce de un espacio hacia el otro, del campo a la ciudad, que tampoco lo satisface. Pero el campo aparece también como el lugar del instinto. La mujer que lo habita, en consonancia con la Pampa, se le presenta a Andrés “desamparada, sola, desnuda” en el umbral de su permeable rancho: “–Apéese, patrón, y pase adelante– exclamó por la puerta entreabierto una mujer, mientras asomando con esquividad la cara, una mano en la hoja de la puerta se alzaba con la otra el ruedo de la enagua para taparse los senos” (11). Previsiblemente, ese cuerpo de mujer será su presa y no ofrecerá mayores resistencias. Donata, como los peones que mencionamos al principio, es comparada con un animal y con un placer gustoso, fruto de la misma tierra: “Viva, graciosa, con la gracia ligera y la natural viveza de movimientos de una gama, cariñosa, ardiente, linda, pura, su posesión, algo como el sabor acre y fresco de la savia, habría podido hacer la delicia de su dueño [...]” (21). Pero ese cuerpo que causa atracción, también causa rechazo:

La vecindad de Donata, sus carnes frescas y mojadas de sudor, ya un brazo, el seno, una pierna, el pie que Andrés, en su desasosiego constante alcanzaba a rozarle por acaso, bruscamente lo hacían apartarse de ella, como erizado al contacto de un bicho asqueroso y repugnante. (24)

Y, de este modo, las pulsiones enfrentadas que le provocan su relación ilegítima con esta mujer- animal, mantienen al protagonista en un frenético movimiento que lo conduce a la ciudad.⁵⁶

⁵⁶ Judith Butler (2002) advierte como el pensamiento de Platón priva a lo femenino de una forma “porque, como receptáculo lo femenino es una no cosa permanente y, por lo tanto, carente de vida y forma, que no puede nombrarse. Y como nodriza, madre, vientre, útero, lo femenino se reduce, apelando a una sinécdoque, a un conjunto de funciones representativas. En este sentido el discurso de Platón sobre la materialidad es un discurso que no permite la noción del cuerpo femenino como una forma humana” (92). Desde esta perspectiva es que instala la pregunta: “¿cómo es posible que el supuesto de una versión dada de la materia, al tratar de describir la materialidad de los cuerpos, prefigure de antemano lo que habrá de aparecer (y lo que no) como un cuerpo inteligible? (93). A su vez, nos interesa agregar que el cuerpo femenino, su permeabilidad entre el adentro y el afuera (recordemos que el acto sexual de Andrés con Donata conlleva el nacimiento de Andrea) nos remite, simbólicamente, al cuerpo de la patria y sus fronteras. En este punto, no podemos dejar de vincular lo dicho a la secuencia de mujeres que se presentan como antecesoras (su madre, su abuela) y sucesoras (su hija) de Cecilia Valdés, en la novela del escritor cubano que analizamos en el cuarto capítulo, figuras femeninas que atentan y desestabilizan una identidad (subjetiva, nacional) que se resiste a ser fijada.

Así es que luego de una temporada en el campo, Andrés se desplaza a la ciudad, espacio del deseo expuesto al mercado, que también devendrá un espacio de hastío. Allí nuestro personaje troca su balcón de la estancia por un palco en el Colón. Pero los “clubes” y el “teatro”, los espacios por los que circulará el *dandy*, no aparecen como lugares de distinción, tal como eran concebidos para la sociedad de la época, sino como sitios de disipación y libertinaje. Andrés se repliega hacia los espacios interiores de la propia clase, pero rechaza, al mismo tiempo, sus valores:

Reñido a muerte con la sociedad, cuyas puertas él mismo se había cerrado, con la sociedad de las mujeres llamadas decentes, por rutina o porque sí, con una fe más dudosa en la virtud, *negando la posibilidad de la dicha en el hogar y mirando el matrimonio con horror*, buscaba un refugio, un lleno al vacío de su amarga misantropía, en los halagos de la vida ligera de soltero, en los clubs, en el juego, en los teatros, en los amores fáciles de entretelones, en *el comercio de ese mundo aparte*, heteróclito, mezcla de escorias humanas, donde el oficio se incrusta en la costumbre y donde *la farsa vivida no es otra cosa que una repetición grosera de la farsa representada* (30, el subrayado me pertenece)

“En el comercio de ese mundo aparte” –“comercio”, que en su no más usada acepción nos remite, también, al “trato secreto, por lo común ilícito, entre dos personas de distinto sexo” (RAE) –, todo es representación. Andrés recorre, “maquinalmente” y hasta sus permeables límites, el espacio urbano. Deambula por las calles centrales, pasa por el club y llega hasta Palermo, lugar descrito por el narrador del siguiente modo: “Aquel ridículo *‘étalage’*, aquella rueda de gente en coche, yendo y viniendo, girando apeñuscada entre polvo, impensadamente despertaba en él la idea de *un remolino de hacienda resabiada*” (59, el subrayado es nuestro). En el ya poroso linde entre la ciudad y el campo, la palabra en francés nos remite a un muestrario de productos, al escaparate de una tienda de mercancías. Pero, al mismo tiempo, como entablando otro puente, aquel amontonamiento refiere a una finca o una fortuna corrompida, enviada... Andrés, siempre entre espacios, inserto en el callejón sin salida del nuevo campo cultural, exasperado vuelve a los teatros, al club y, finalmente, a su estancia en el campo. Ya hastiado de la amante italiana y de la ciudad, de vagar a la deriva por sus calles, Andrés, de un modo precipitado, desea volverse: “Una brusca nostalgia de la Pampa lo invadía, su estancia, su libertad, su vida soberana, fuera del ambiente corrompido de la ciudad, del contacto infectivo de los otros, lejos del putrúlagos social”

(59). Sin embargo, el campo no va a resultar un ambiente de salud ni purificación. Alejarse del urbano “putrúlogo social” lo conduce a la descomposición de su descendencia y a la destrucción de su hacienda, metáfora del hogar (y la nación) imposible.

“¡Qué buena farsa para los otros!” el desmontaje escénico de las apariencias y el repliegue de la literatura

“[...] en la sala –en particular de la ópera– se desarrolla otra compleja ‘actuación’ que tiene como público al resto de la audiencia. Esta *mise en scène* que establece una estratificación social en el interior del teatro y a la vez un modelo global de hábitos culturales, se convierte en la metáfora de un aprendizaje civilizatorio –el *savoir-faire* de la urbanidad, el rito de las buenas maneras de la ‘gente decente’–, donde solamente un segmento de la audiencia se arrogará el conocimiento del libreto legítimo. Así, en la teatralidad de la sala se dirimen un ideal de identidad y una relación social específica”

Ricardo O. Pasolini, “La ópera y el circo en el Buenos aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”

Contrariando las apariencias, se despliega esta trama, esta ficción desenmascaradora, que narra los entretelones de la elite y sus valores hegemónicos. Andrés asiste al mundo del teatro Colón –espacio cultural que la alta sociedad de la época consume– para buscar “un amor fácil de entretelones” (30). Allí, la Amorini, la “prima donna”, hace su entrada en escena –aunque sin pisar todavía el escenario– “envuelta en pieles y terciopelo [...] con esa majestad postiza de las reinas de teatro, en las que asoma siempre una punta de oropel [...]” (33). Como en un aviso publicitario de principios del siglo XX –que recuerda que la mayor parte de las joyas que llevaban al teatro las damas y hombres cultos de Buenos Aires eran “las magníficas imitaciones Montana”, unos falsos brillantes–, la difundida conducta de simulación queda develada (Pasolini, 2010, 245).⁵⁷ El espacio del teatro, funciona como metáfora de un estilo de

⁵⁷ Tal como lo señala Ricardo O. Pasolini, el simulacro refiere a un nuevo público deseoso de “pasar por” un integrante más de la alta sociedad. En sus propias palabras: “Más allá de la operación publicitaria que

vida en el que se impone la apariencia. En este lugar de escenificación, aquello que se representa ante la vista quiere ser tomado por nuestro protagonista: “Andrés, mientras los otros se acercaban a saludarla (a la Amorini), la envolvió en una larga mirada escudriñadora y codiciosa” (33). Y, finalmente, accede a este otro cuerpo, también por fuera de la ley del matrimonio: se hace amante de la cantante que, a su vez, es una mujer casada. La actriz de ópera planea ir al teatro temprano y encontrarse en secreto con su conquista. Pero ese estar ocultos, fuera de la vista, deviene en una provocación: “¡*Qué buena farsa para los otros!*...-¡Lástima, de veras, que no esté el teatro lleno!” (48, el subrayado es nuestro). De todos modos, los entretelones trascienden al público. Cuando la ficción de Cambaceres corre el telón, aparece la transgresión a las normas: el grupo social y sus valores, su respeto a la moral y su “buen gusto” es mostrado en su reverso, tras bambalinas. Y si en el ámbito del teatro, el término “apariencia” nos remite a la “escena pintada sobre lienzo o representada con actores y muñecos, oculta por una cortina que se descorre en cierto momento de la representación” (RAE), en “la farsa vivida” (30) a la que alude el narrador, todo es simulación. Al igual que el oropel que relumbra en la Amorini, el aspecto honorable de la alta sociedad oculta una infame decadencia. Las apariencias, de este modo, anticipan el otro engaño: el adulterio y la infidelidad se llevan a cabo y, al mismo tiempo, son descubiertos (por el marido de la cantante) en *el teatro de la alta sociedad*, por lo que merece atención la elección de este espacio como *escenario para burlarse de la institución matrimonial al develar su farsa*.⁵⁸ De este modo, lo que sucede detrás del telón, será revelado por las acciones del personaje en el Colón, exponiendo un estilo de vida que se muestra decoroso, pero que

pretendía mostrar lo divulgada que estaba una conducta de simulación de status social, el aviso parece hablar de un segmento nuevo del público que adoptaba como valor simbólico de uso los atuendos de las clases acomodadas para concurrir al teatro” (245-246). Y en este sentido, podemos relacionar lo señalado por el historiador con la figura de Genaro, personaje de la última novela que publica el novelista, tal como, también, el mismo lo advierte: “Cambaceres ha sido muy claro al presentar en su novela *En la sangre* a un italiano de modesto origen social, Genaro, quien pretende desde la simulación conquistar a una niña de la buena sociedad y encuentra en la tertulia del antiguo Colón el lugar de su iniciación social” (233-234). De todos modos, en el análisis que aquí efectuamos de *Sin rumbo*, nos interesa observar como la apariencia es representada en el marco de los valores de la propia clase social en el seno de la cual el protagonista nace, pero de la cual toma distancia (y aquí su *partida* de nacimiento nos revelaría más sobre su acción de partir o salirse de su grupo, que sobre la inscripción y su registro en ella)

⁵⁸ Y en este punto también es conveniente señalar las diversas acepciones del término “farsa”. “Una pieza cómica”, pero además, despectivamente, una “obra dramática desarreglada, chabacana y grotesca” e, incluso, un “enredo, trama o tramoya para aparentar o engañar” (RAE). De este modo, las alusiones confluyen y acompañan nuestro planteo. El tono de burla, el mal gusto y las apariencias contrariadas operan en conjunto para reforzar la conducta de Andrés en la ciudad.

puede esconder impudicia. Así es que espectáculo y espectadores se confunden, señalando la presencia expansiva de la representación, tornando al decoro decorado:

El teatro lleno, bañado por la luz cruda del gas, sobre un empedrado de cabezas levantaba su triple fila de palcos, como fajas de guirnaldas superpuestas, donde el rosado mate de la carne se fundía desvanecido entre las tintas claras de los vestidos de baile. (37)

También por fuera del teatro, pero como si este se desbordara y abarcara la escena pública en su totalidad (y ahora se trata de la multitud en las calles), tras el encuentro (y el escándalo) amoroso, en la novela se describe, peyorativamente, una fiesta patria vuelta espectáculo popular.⁵⁹

Agitada, bulliciosa, la población había invadido las calles. En masa, como las aguas negras de un canal, iba a derramarse a la plaza de la Victoria, desfilaba a ver los fuegos [...] Los balcones, las azoteas, se coronaban a su vez. Abajo, entre el tumulto, los italianos de la Boca, encorbatados, arrastraban a sus mujeres, cargaban a sus hijos. Dos bandas de música tocaban. La catedral, la Pirámide, la plaza toda, resplandecían suntuosamente, en un deslumbramiento de gran café cantante [...] (50)

Pero a diferencia de lo que se despliega como puesta en escena ante la vista del público, la casa de citas de Andrés se sustrae y se repliega para pasar desapercibida y ocultarse del campo de lo visible y lo comunitario. Así es que su casa de soltero aparece marcando un notable contraste entre su fachada y su interior.⁶⁰ A esta casa ingresa la Amorini y en el umbral pregunta con sorpresa por la causa del contraste: “– ¿Por qué tan lindo aquí y tan feo afuera?” (45). A lo que Andrés responde “–Porque es inútil que afuera sepan lo que hay adentro” (45). Y en este sentido, podemos preguntarnos: ¿acaso

⁵⁹ A continuación del encuentro adúltero con la italiana, la inmigración, “los italianos de la Boca” (50) aparecen formando la rechazada masa. Tras la farsa del matrimonio, la farsa de la fiesta patria invade la ciudad.

⁶⁰ Al respecto Noe jitrík (1970) plantea la pregunta y señala: “¿Cuál es la consecuencia, si no el propósito, de presentar esta oposición tan neta entre el exterior y lo interior? En primer lugar, mediante esta sorpresa estetizante el personaje consigue asombrar a los demás con un contraste inesperado entre la suciedad y la riqueza; el contraste es prueba de imaginación literaria por lo cual el asombro debe transmitirse a los lectores. La segunda consecuencia es más compleja: un sitio lleno de objetos exquisitos es presentado como el lugar indicado para la intimidad y, por extensión, para los sentimientos exquisitos igualmente; en cambio lo que se ve afuera, la fachada, lo que no puede ser resguardado porque está al alcance de cualquiera, es presentado como viejo, feo, despreciable, impropio para que se depositen allí las bellas cosas del alma. En el plano de la personalidad, todo esto indica que lo que se siente como lo mejor de uno mismo, lo más realzado y noble, se aloja en una interioridad donde nadie, si no es uno mismo, puede verlo y tener conciencia de su existencia y valor” (40)

este repliegue, en contrapunto con el afuera visible del espacio público remite al terreno de la literatura que se autonomiza de la política?⁶¹

En la calle de Caseros, frente al zanjeado de quinta, había un casucho de tejas medio en ruinas. Sobre la madera apolillada de sus ventanas toscas y chicas, se distinguían aún los restos solapados de la pintura colorada del tiempo de Rosas. Sin salida a la calle, un portón contiguo daba acceso al terreno cercado todo de pared y comunicando con el cual tenía la casa una puerta sola. Por ella, se entraba a una de las dos únicas habitaciones del frente, cuyo interior hacía contraste con el aspecto miserable que de afuera el edificio presentaba. (44)

Si por fuera el edificio aparenta decadencia, por dentro, por el contrario, la descripción refiere a la lujosa casa de soltero del protagonista, llena de “riquezas acumuladas”. De este modo, la escritura detalla un inventario que habilita su comparación con una tienda de mercancías, plasmación del mundo del consumo. Así es que el cuerpo de la Amorini se entrega en el escenario de la casa de soltero de su amante, que es también el espacio donde se exhiben la acumulación de productos adquiridos.⁶²

Alrededor, contra las paredes, cubiertas de arriba abajo por viejas tapicerías de seda de la China, varios divanes se veían de un antiguo tejido turco. Hacia el medio de la pieza, en mármol de Carrara, un grupo de Júpiter y Leda de tamaño natural. Acá y allá, sobre pies de ónix, otros mármoles, reproducciones de bronce obscenos de Pompeya, almohadones orientales arrojados al azar, sin orden, por el suelo, mientras en una alcoba contigua,

⁶¹ La referencia a la batalla que derroca a Rosas, a la que nos remite la calle donde está ubicada la casa de soltero, lejos de presentarse vinculada a una instancia de la historia patria en la que la “civilización” derrota a la “barbarie” (tal como este hecho es narrado por la perspectiva liberal y sarmientina), aparece asociada a la decadencia.

⁶² En consonancia, leemos en la novela de Joris-Karl Huysmans, *Al revés* (1977) [1884]: “En años anteriores, cuando tenía por costumbre invitar mujeres a su casa, había arreglado un tocador con delicados muebles japoneses tallados, de pálida madera de alcanforero, dispuestos bajo una especie de dosel de raso indio rosado, de modo que la carne femenina tomaba los suaves tintes cálidos de la luz que lámparas ocultas filtraban a través de la marquesina” (65). Asimismo en *De sobremesa* (1997) [1925] de José Asunción Silva: “Al comenzar los tapiceros a desarmar la casa me he quedado sorprendido del número de objetos de arte y de lujo que insensiblemente he comprado [...]” (140). De este modo, encontramos en estos interiores, islas de autonomía, distancia estética y/o crítica, frente al exterior, pero también una acumulación de objetos vinculados al (aunque refinado) mundo del mercado y del consumo.

bajo los pesados pliegues de un cortinado de lampás *vieil or* (...) Sobre uno de los frentes, un gran tocador de ébano mostraba mil pequeños objetos de *toilette*: tijeras, pinzas, peines, frascos, filas de cepillos de marfil. (44-45)

Por fuera de la institución matrimonial, los cuerpos gastan su energía en este espacio de un modo inverso al reproductivo. Y esta improducción opera como un exceso, un desborde (que podemos pensar en consonancia con la improductividad de la literatura autonomizada). De este modo, en este espacio, prima el exceso: “–Más... – murmuraba agitada, palpitante [...] –. Más... repetía con voz trémula y ahogada. Te amo, te adoro...Más...– ávida sedienta, insaciable aun en los espasmos supremos del amor” (46). Y finalmente, tras el consumirse de los cuerpos –como el revés del reproductivo) acto de consumir matrimonio–, la extinción: “En su ardor, en su loco afán por apurar los goces terrenales, todos los secretos resortes de su ser se habían gastado como se gasta una máquina que tiene de continuo sus fuegos encendidos” (48). En este sentido, el ámbito que Andrés destina a la lujuria se relaciona con el consumo de los cuerpos, así como sucede con el de los lujosos bienes adquiridos, puestos en exhibición. En ambos casos, se trata de un derroche que conduce al personaje a una paulatina pérdida: de su linaje, de su herencia, de su descendencia.

En el campo, también la exterioridad visible del hogar de Donata marca un contrapunto con su interior, pero ya no se trata del contraste entre la ruina o la decadencia externa (que nos remite a la historia patria) y el lujo, la lujuria y el goce (estético y sexual). Ahora la exterioridad visible refiere a la tradición rural, mientras el interior a la modernidad que todo lo invade. La fachada del rancho donde vive la china nos remite al acostumbrado hábitat gauchesco:

A corta distancia estaba el puesto: dos piezas blanqueadas, de pared de barro y techo de paja. A la izquierda, en ángulo recto, una ramada servía de cocina. A la derecha, un cuadro cercado de cañas: el jardín. En frente, entre altos de biznaga, un pozo con brocal de adobe y tres palos de acacia, en horca, sujetando la roldana y la huasca del balde. Más lejos, protegido por las sombras de dos sauces, el palenque. Bajo el alero del rancho, colgando de la última lata del techo, unas botas de potro se veían. Tiradas por el suelo, acá y allá contra la pared, prendas viejas: un freno con cabezada, una bajera, una cincha zurcida arrastrando su correa. (11)

Sin embargo, como llegamos a mencionar en el primer apartado de este capítulo, el interior nos remite notablemente al nuevo campo cultural. Si el afuera está constituido

por materiales naturales vinculados al campo (“barro”, “paja”, “cañas”) y rodeado por objetos y prendas ligadas a las costumbres locales, adentro el particular decorado reactualiza y reconfigura el hábitat gauchesco al empapelar sus paredes con el popular periódico satírico y sus caricaturas que presentan jocosa y burlescamente el mundo de la política, configurando una historia nacional deshonrada, envilecida. Así es que si a corta distancia el puesto nos remite a un espacio gauchesco, al ser penetrado por nuestro protagonista, la tradición rural se muestra, en sus mediaciones, en el marco de una modernidad finisecular que degrada a las figuras “civilizatorias” de la patria:⁶³

A lo largo de la pared, clavadas con tachuelas, se veía una serie de caricaturas del “*Mosquito*”, regalo del mayoral de la galera: el General Sarmiento vestido de mariscal, el Doctor Avellaneda, enano sobre tacos de gigante, el brigadier D. Bartolo Mitre, en la azotea de su casa, el doctor Tejedor, de mula, rompiendo a coces los platos en un almacén de loza, la sombra de Adolfo Alsina llorando las miserias de la patria.... (12)

Finalmente, en torno al representado contraste entre el afuera y el adentro, el exterior y el interior, observamos que la literatura se repliega sobre sí misma, se autonomiza, para dar cuenta de su distancia crítica frente a la exterioridad política vuelta, desplazamiento retórico mediante, teatralización, farsa, decadencia. Asimismo, se reapropia del rancho rural, vinculado tradicionalmente a la barbarie, para representar en sus reversos, una historia política que, al pasar por el lente modernizado de la prensa (en nuevo campo cultural), se vuelve sátira. A su vez, ambos interiores reflexivos (el de la casa de soltero y el del rancho) y los encuentros sexuales, por fuera de la institución matrimonial, que en ellos se describen, revelan, anticipan y refuerzan la representación del hogar imposible.

⁶³ Graciela Montaldo (2003) advierte sobre el doble valor de lo gauchesco: “una tradición naturalizada como un hallazgo continuo” (13). Asimismo señala que “el campo (el desierto, la pampa, las estancias o sus metonimias, el pajonal, el rancho) es aquel lugar donde se postula una identidad a través de la extrema diferenciación, es el suelo de una apropiación constante del pasado y de las tradiciones donde cotidianamente se reconstruye nuestra cultura” (14). Desde esta perspectiva observamos la operación de Cambaceres que al procesar la tradición rural por el tamiz del nuevo campo cultural, la transfigura, representando una alterada relación entre el campo y la ciudad, en la que las identidades de las figuras representativas de la patria se desestabilizan y deforman.

Entre lo familiar y lo extraño, procrear y recrear la diferencia

Como lo observamos, en las antípodas del matrimonio, institución clave para generar uniones legítimas y aceptadas socialmente, el personaje de Andrés se configura entre dos mujeres y dos espacios que las enmarcan. De un modo representativo para el mapa social de la época se trata, como sabemos, de una china de la estancia en el campo y una cantante italiana de gira en el Colón: la figura del otro local y del otro extranjero. Y en principio, la falta de voluntad para formar una familia, célula base del orden social, está presente como constante entre ambas mujeres, entre ambos mundos. Mundos que, a su vez, se presentan alterados. La ciudad se describe en su transformación. Resulta notable el énfasis del extrañamiento que genera la novedad y el cambio, ya que la urbe, en su proceso de modernización, es descripta a través de los ojos de un extranjero. Desde esta perspectiva, el marido italiano de la cantante de ópera señala:

–La belleza de sus edificios, el ruido, el vaivén, el comercio que se observa en sus calles, esa multitud de tranvías cruzándose sin cesar al ruido de sus cornetines, producen en el extranjero *una impresión extraña y curiosa*, un efecto nuevo de que no tenemos idea en nuestras antiguas ciudades italianas. (35)

Asimismo en su vuelta final –y fatal– a la estancia, motivada por su inquietante paternidad, leemos acerca del efecto que le provoca al *dandy*-estanciero, la vista del paisaje campestre en el que se recorta su hacienda, “semejante en la penumbra a algún enorme cuerpo de animal echado” (67):

Una insólita impresión lo dominaba en presencia de aquel *cuadro familiar* a sus ojos, sin embargo. Una *emoción desconocida y extraña* inmutaba su semblante. [...] Al fin, inmóvil, absorto en la contemplación del rancho, palpitándole el pecho, apretada la garganta, como si un mundo de sentimiento se despertara en tumulto desde el fondo de su corazón aletargado, sintió que los ojos se le llenaban de lágrimas, él, el descreído... Y la blanca imagen de su hijo atravesó el cristal turbio de su llanto. (67, el subrayado es nuestro).

Configurando un punto de inflexión, la herencia rural, en concordante contrapunto con el espacio urbano, se le presenta alterada y, ante la novedosa mirada de quien ha devenido padre, lo “familiar” se torna “extraño”. El paisaje es el mismo, pero es otro porque quien lo recorta también lo es.

Así es que en vaivén entre dos mundos, en un proceso de desfamiliarización del entorno conocido, Andrés se dirige a su estancia para asumir su paternidad e intentar formar una familia. Tal como lo señala Gabriela Nouzeilles (2000), la institución familiar, en tanto “motor de la reproducción biológica y moral”, se vincula con el interés político, la vigilancia higienista y el saber eugenésico en boga (41). Pero la novela de Cambaceres se estructura, notoriamente, en tensión con estos discursos normativos que se preocupan por una reproducción “saludable” que le de continuidad a la estirpe y sus valores. En manos de un personaje decadente como Andrés, que se desvía de su propio linaje, la posibilidad de reproducirse que tiene su grupo social queda trunca (incluso a pesar de reemplazar a la madre campesina por una tía paterna). Nouzeilles se refiere, también, a la transformación que lleva a cabo el naturalismo de la clásica historia del amor sentimental hacia un impulso sexual de los cuerpos

“arrastrados por el poder incontrolable del instinto de reproducción” (78). Esa búsqueda de satisfacción sexual, continúa la autora, motoriza la trama naturalista hacia delante, pero “cuando la combinación corporal no es la apropiada, el contacto sexual entre sujetos incompatibles entre sí desencadena necesariamente un proceso acelerado de corrupción que en su estadio final coincide narrativamente con la figura del monstruo”

(79). En este sentido, observamos que la mezcla corporal entre Andrés y Donata (que además se lleva a cabo por fuera del marco matrimonial) no es la indicada para los fines procreativos —el protagonista, desde la perspectiva elitista de su grupo de (no) pertenencia, se sale de su círculo—. Pero, antes que esto, el desequilibrio del protagonista, su hastío o *spleen* aporteñado, ya condiciona la fatalidad. Desde esta perspectiva, a contrapelo de la reproducción, a través de la formación de una familia, del orden hegemónico establecido y en tensión con una herencia y una tradición que devienen extrañas, *Sin rumbo* narra la imposibilidad de prolongar la descendencia. En consonancia, tal como sostiene Alejandra Laera (2004): “Cuando la máquina reproductora de Cambaceres se pone en marcha, solo encontramos adulteraciones [...]” (265).⁶⁴ Entre lo familiar y lo extraño, Andrés, en tránsito (y trance) hacia su estancia,

⁶⁴ Alejandra Laera, de hecho señala que su “[...] análisis de las cuatro novelas de Eugenio Cambaceres está organizado alrededor de la categoría de *reproducción*, en tanto máquina narrativa que aparece tematizada en distintos niveles del relato (desde lo formal a lo anecdótico) y a través de la cual se procesa la representación de identidades [...]” (27). En sintonía, podemos señalar que la entera maquinaria de la novela, se apropia de diversas herencias, las mezcla y (re)produce una escritura singular: el naturalismo, el costumbrismo, la sátira componen un texto monstruoso que revela como la reproducción, si acaso es una acción posible, siempre deforma.

sueña a su hija y la fantasea como “un monstruo horrible, un enano deforme, de piernas flacas y arqueadas, de cabeza desmedida, de idiota” (64). Un monstruo-mutante, irreconocible, que luego se convierte en un “chancho” y, finalmente, en un “escuerzo”. El sueño refiere a su hija, como un engendro y, al verla por primera vez, su falta de forma, enfatiza aún más una filiación que se resiste a ser codificada.⁶⁵

Eso era su hijita, aquel paquete informe de carne hinchada, amoratada; la abertura que miraba allí, en el medio, redonda húmeda, encarnada como la boca de una llaga, era una boca; unos ojos aquellas dos placas turbias, opacas, incoloras, sin expresión ni vida; una voz, un llanto humano, aquel maullido... (76)

Tal como su hija, su padre configura una identidad inestable, anómala. Así es que Andrea también resulta un *anfíbio* que muere sin encontrar su medio, su hábitat, como “un cordero degollado”, ya no en el afuera del civilizable campo, sino que en el interior del *hogar*, tan civilizado como *imposible*. En ese contexto, no hay medicina que valga para curar la enfermedad de la hija del protagonista descarriado. Con el arte de dar vuelta los sentidos, las palabras de Andrés retoman su tono burlón en el marco de la tragedia: “¡la ciencia en suma no era una palabra hueca, una ironía!...” (95). De este modo, *Sin rumbo* narra un desvío radical: la disolución de una posición social –el *dandy*-estanciero es un apartado que devela la farsa de su clase– y su consecuentemente imposible reproducción. Una historia antigenealógica que da cuenta de la mutación del patrimonio al ser expuesto en el mercado y consumido hasta su extinción. Tras las violentas muertes, el incendio marca la ruina del hogar y esfuma como una quimera la consigna roquista de “paz y administración”. En el marco de la consolidación del Estado modernizador, *Sin rumbo*, el relato de una enfermedad sin cura que se escapa del control de la ciencia, las leyes y sus instituciones, marcha al revés del progreso y de sus principios narrando una línea de fuga radical que representa la corrosión de las genealogías y del orden que las sustentan.

⁶⁵ Michel Foucault (2000) alude al “monstruo” como “lo que combina lo imposible y lo prohibido”. A su vez, señala que el monstruo es la “mezcla de dos reinos” como, por ejemplo, el animal y el humano. Finalmente: “para que la haya monstruosidad es preciso que esa transgresión del límite natural, esa transgresión de la ley marco sea tal que se refiera a cierta prohibición de la ley civil, religiosa o divina, o que provoque cierta imposibilidad de aplicar esa ley civil, religiosa o divina. Sólo hay monstruosidad donde el desorden de la ley natural toca, trastorna, inquieta el derecho, ya sea el derecho civil, el canónico, el religioso” (61-68)

Segunda parte

Orfandad e incesto. El callejón sin salida de la desintegración étnica

“El nacionalismo étnico adoptó inevitablemente como propios los principios omniexplicativos del racismo y sus criterios estrictos de discriminación visual. Una vez establecido este pacto interdiscursivo, la narración étnica de la nación se organizó de acuerdo con las convenciones de los relatos de parentesco y la lógica de los lazos de sangre. Dentro de este orden causal, todo ciudadano adquirió el status de un pariente carnal”

Gabriela Nouzeilles, *Ficciones somáticas*

Tercer capítulo

Las hijas a cultivar, la herencia de la “desheredada raza”:

Aves sin nido

“[...] ese indio horrible, ese pobre herrero es un muchacho de buenos principios, que ha comenzado por ser un pobrecito huérfano de Tepoztlán, que aprendió a leer y a escribir desde chico, que después se metió a la fragua, y que a la edad en que todos regularmente no ganan más que un jornal, él es ya maestro principal de la herrería [...]”

Ignacio Manuel Altamirano, *El Zarco*

“Quizás la novela está llamada a abrir el camino a las clases pobres, para que lleguen a la altura de este círculo privilegiado y se confundan con él. Quizás la novela no es más que la iniciación del pueblo en los misterios de la civilización moderna, y la instrucción gradual que se le da para el sacerdocio del porvenir”

Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas*

En el Perú de finales del siglo XIX –constituido por una conservadora sociedad en la que, modernización mediante, también emerge un mercado de bienes culturales y la consecuente profesionalización del escritor– Clorinda Matto de Turner (1845-1909), literata y periodista, publica, ya siendo una reconocida y prestigiosa figura en los medios literarios limeños, su primera novela, *Aves sin nido* [1889].⁶⁶ Ficción que la conduce a ser excomulgada por la Iglesia y a un largo exilio.⁶⁷ Pero sin llegar a detenernos en las “referencias no santas” (5) (tal como se las denomina en la novela) o críticas hacia el clero (presentes en el texto desde la primera página), nos interesa

⁶⁶ Utilizamos la edición de la Biblioteca Ayacucho (ver los datos completos en la bibliografía), por lo que las citas y referencias de esta obra llevan entre paréntesis su correspondiente número de página.

⁶⁷ Probablemente, como lo señala Nelson Manrique (1999), Clorinda Matto de Turner “[...] no imaginó que un año después su libro sería quemado en las plazas públicas, que ella sería excomulgada por la Iglesia, que amenazó con la misma pena a quienes leyeran –e incluso tuvieran– la novela, que, a raíz de este incidente, su casa y la imprenta de su hermano –quien estuvo en peligro de muerte– sería saqueada y arrasada por una turba, años después, y que ella tendría que acogerse a un largo exilio, en Argentina, que se prolongaría hasta su muerte, en 1909” (81)

focalizar el modo en el que esta trama entabla una notoria relación con los tópicos que permiten narrar la nación: sus espacios, sus límites, su identidad.⁶⁸ Ahora bien, *Aves sin nido*, que se inscribe en un contexto de formación del estado nacional peruano, también lo hace en una sociedad compuesta por la diversidad cultural, étnica y de clase. Así es que el principio de cohesión que conlleva la configuración de una nación moderna – Homi Bhabha (2010), se refiere a esta problemática que acarrea “la unidad imposible de la nación como una fuerza simbólica” (1)– actúa en contrapunto con una heterogénea realidad, una población en la que la inclusión del componente indígena es notoriamente problemática. Podemos plantearnos, a partir de este complejo mapa, una pregunta crucial: ¿cómo conjugar el legado indígena con la proyección de la modernidad y la idea de “progreso”? Los epígrafes del novelista mexicano que encabezan este capítulo nos señalan un recorrido posible, marcado por una perspectiva liberal, que implica una transformación que va, tal como lo leemos en el fragmento de *El Zarco* (novela que Ignacio Manuel Altamirano termina de escribir en 1888 y es publicada póstumamente en 1901), del “indio horrible”, al “pobrecito huérfano” para luego llegar a la figura de quien, instrucción mediante, “progresa” en la vida.⁶⁹ Altamirano, de este modo, señala, tal como leemos en el segundo epígrafe, la novela como un “faro” que guía al pueblo hacia el “porvenir”. Y refuerza esta cualidad, advirtiendo el poder de la novela para instalar modas y, así, modificar costumbres:

Debe tenerse en cuenta que así como en la novela se reflejan las costumbres, así también en éstas se hace sentir la influencia de ellas. Un novelista puede poner de moda cualquier cosa [...] Se ve su iniciativa en el estilo, en los sentimientos, en los trajes, en los placeres, en las lecturas, hasta en los perfumes y en el tocado de las damas” (1868, 79-80)

⁶⁸ Tal como lo señala Benedict Anderson (2007), con relación a la emergencia de la nación, esta se esboza cuando se delimitan sus fronteras, cuando se fija un poder central soberano y cuando se bosqueja una identidad colectiva que permite imaginar una comunidad (23-25)

⁶⁹ Doris Sommer (2004, 263-299) analiza este “romance nacional” y señala que Nicolás, el héroe indígena enamorado de la bella y blanca Manuela, encuentra, finalmente, la pareja que le conviene: la mestiza Pilar. De este modo, advierte que “el héroe indio aprende a amar a su admiradora mestiza durante los mismos años en que los mexicanos aprendían a admirar a su presidente indígena Benito Juárez” (38). Sin embargo, desde nuestra lectura, nos interesa recalcar que el proceso “civilizatorio” para integrar al indio a la nación, se representa en esta ficción como una conversión del “indio horrible” en un ciudadano con un interés en progresar. Para integrar al indio, debe haber primero un borramiento étnico, un corte filiativo y una rearticulación que haga del indio un no-indio. Y aquí la figura de la orfandad, como en *Aves si nido*, también es clave.

Ahora bien, volviendo a la novela peruana que analizamos en este capítulo resulta conveniente tener presente la coyuntura. La modernización, en Perú, se encuadra en el particular contexto de la Guerra del Pacífico y su derrota (1879- 1883), que marcan la finalización de un proceso de empeoramiento económico, social y político que acarrea, también, el fracaso de los proyectos nacionales de la clase dirigente (la herencia de la guerra implica, de hecho, el resurgimiento del caudillismo militar). Con relación a la Guerra del Pacífico, Halperín Donghi (2010) señala que, en los años siguientes a esta derrota bélica, tras una guerra civil y extendida, la expansión agrícola en la costa, y la de la minería y la ganadería en las sierras permitieron el retorno a una prosperidad que beneficiaba, en primer lugar, a las clases altas de limeñas, luego a los terratenientes de la costa y los sectores medios y populares urbanos y por último, en menor medida, a los sectores populares rurales. Tal como prosigue el historiador, “la vasta población indígena serrana permanecía al margen de este proceso; su única participación en él se daba a través de la incipiente emigración a la costa, en parte para proporcionar mano de obra a la agricultura de regadío en expansión” (348). La heterogeneidad de la población peruana, social y racialmente estratificada, es entonces, como ya lo mencionamos, una problemática central en el marco en que Matto de Turner escribe su obra, por lo que la desarticulación de la población indígena en el proyecto de modernización del país marca un punto clave. Incluso, tal como lo señala Michiel Baud (2004), hacia finales del siglo XIX, el abismo entre la cultura indígena y la occidental se agrava por la preponderancia del mercado mundial. En este contexto, se considera a los indígenas:

[...] como un obstáculo molesto en el camino hacia el `progreso´ [...] Las haciendas que se estaban modernizando exigían cada vez más tierras y mano de obra. Se suprimieron los derechos tradicionales de los campesinos y la base para la subsistencia de muchas familias indígenas llegó a ser muy precaria (67)

En esta coyuntura, “[...] señalando puntos de no escasa importancia para los progresos nacionales y *haciendo*, a la vez, literatura peruana” (4) –tal como Matto de Turner lo manifiesta en el “Proemio” de su novela–, *Aves sin nido* configura un espacio textual en el que la tradición y la modernidad se entreveran y se modifican, revelando, a su vez, sus respectivas resistencias. De este modo, en esta trama, conviven un registro

costumbrista que describe un pueblo andino con velados “anuncios publicitarios” que también eran publicados en *El Perú Ilustrado* (semanario en la que la escritora se desempeña como directora, desde el 5 de octubre de 1889 hasta el 11 de julio de 1891).⁷⁰ Respecto al discurso costumbrista que esta ficción propone, leemos en el “Proemio” que “[...] la novela tiene que ser la fotografía que estereotipe los vicios y las virtudes de un pueblo con la consiguiente moraleja correctiva para aquellos y el homenaje de admiración para éstas” (3). En esta representación realista y ejemplarizante del pueblo serrano, sinécdoque del mundo andino, se incrustan, entonces, breves mensajes publicitarios como, el siguiente:

La persona de don Fernando Marín era distinguida en los centros sociales de la capital peruana, y su fisonomía revelaba al hombre justo, ilustrado en vasta escala, y tan prudente como sagaz. Más alto que bajo, de facciones compartidas y color blanco, usaba patilla cerrada y esmeradamente al continuo roce del peine y los *aceitillos de Oriza*” (26, el subrayado es nuestro)

O como este otro: “Lucía al sacar a las muchachitas y entregarlas a un sirviente para que les pusiesen los vestidos que les estaban cosiendo en la máquina ‘Davis’ [...]” (62). Así es que el registro moralizante se entrama con el consumo. Y en este sentido, la novela –tal como lo es para Matto de Turner: un instrumento de cambio social dado por su poder didáctico y civilizador– procesa, a través de su tamiz liberal y moderno, las costumbres de un pueblo rural, un espacio vinculado a un orden tradicional heredado, para condenar las que deben dejarse atrás y aprobar las que deben proyectarse para la futura nación. Se trata de instalar modas y modificar costumbres, y aquí resuena la frase que citamos de Ignacio Manuel Altamirano (1868): “un novelista puede poner de moda cualquier cosa” (79). Así es que en este pueblo serrano, compuesto por “notables” e indígenas, pero representado, como veremos, como un espacio dinámico, irrumpe el matrimonio Marín, una “familia incompleta” (Cornejo Polar, 1994, 131), que proviene del ámbito urbano. De este modo, diferentes personajes, acontecimientos y desplazamientos van componiendo este *mapa mutante* que se propone esbozar la nación

⁷⁰ En la nota al pie nº8 de la edición de *Aves sin nido* que aquí utilizamos (vale la pena aclarar que las notas de la edición Ayacucho pertenecen a Efraín Kristal y Carlos García Bedoya), que se corresponde con la máquina de coser nombrada en esta cita, leemos que: “La compañía ‘Davis’ publicaba anuncios publicitarios en el diario dirigido por Turner, *El Perú ilustrado*” (62). Ya que, como veremos en una próxima cita, la máquina “Davis” es también nombrada en la novela.

moderna. Y aquí entran en juego las categorías de *tradición y modernidad*, notoriamente presentes en esta ficción.⁷¹ En torno a estos términos, Eduardo Devés Valdés (2000), al reflexionar sobre el pensamiento latinoamericano, señala dos polos alternantes que, a su vez, procuran equilibrarse: el “identitario” y el “modernizador”. En la “Presentación” de su libro, el autor indaga:

¿Cómo utilizar la modernización para potenciar la identidad? Esta no es, probablemente, una buena pregunta. Tal vez la modernidad sea demasiado fuerte, avasalladora, omnipresente, para dejarse “utilizar” en pro de objetivos. Sería mejor formular esto más modestamente: ¿cómo potenciar las identidades a partir de algunos elementos presentes en el proceso modernizador? (13)

Ahora bien, la novela de Matto de Turner (al igual que las otras de nuestro corpus) se inscribe en una etapa en la que prevalece, tal como lo denomina Devés Valdés, “lo modernizador”. Particularmente, las décadas de los ‘80 y ‘90, tal como lo señala este autor, quedan asociadas al discurso positivista. Ahora bien, si el proyecto modernizador supone, según Devés Valdés, el desprecio por lo indígena, mientras que el identitario lo reivindica como “lo propio”, ¿qué sucede en esta trama en la que lo indígena se entrevera con la proyección de una nación moderna?⁷² Y, con relación a esto, ¿qué características tiene este discurso sobre el indio?, ¿de qué modo se entreteje con el “progreso” nacional al que esta novela apuesta? En principio, la *tradición* y la *modernidad* parecieran implicarse mutuamente para recordarnos que solo se es moderno cuando se tiene un pasado.⁷³ Pero, ¿cómo se configura este pasado?, ¿de qué modo se

⁷¹ Sobre el concepto de modernidad ya nos hemos referido en esta tesis, en cuanto al de tradición, tenemos en cuenta las definiciones de Raymond Williams en *Palabras clave* (2003) [1976], así como el trabajo de Eric Hobsbawm, “Inventando tradiciones” (2002) [1983], que citamos, luego, en la nota al pie nº 69.

⁷² Devés Valdés (2010) ofrece una lista de los aspectos y cuestiones que caracterizarían, tanto el proyecto modernizador como el identitario. El “afán de seguir el ejemplo de los países más desarrollados”, la “acentuación de lo tecnológico” son algunos de los puntos que aparecen para el primer caso. En el segundo, entre otros asuntos, el autor nombra “la reivindicación y defensa de lo americano, de lo latino, de lo indígena, de lo propio” y “la reivindicación de una manera peculiar de ser, distinta de la de los países más desarrollados, en la cultura y en el tiempo propios”. Para leer las listas completas, ver páginas 17 y 18.

⁷³ En este punto *las galerías del progreso* que *Dom Casmurro* transita a contrapelo, como analizamos en el primer capítulo de esta Tesis ponen en evidencia esta búsqueda de una tradición a construir. Pero todas las novelas de nuestro corpus entran en constelación a partir de esta discontinuidad respecto al vínculo con el pasado (familiar, nacional). Desde el repliegue crítico de *Dom Casmurro*, que reproduce su pasado revelando los artificios de su construcción, hasta la problematización de los “orígenes” (musicales, filiales, nacionales) que observamos, a través de la “cuna” (como baile y casa de huérfanos) en *Cecilia Valdés*, presente en el siguiente capítulo, los lazos con el pasado, sus rupturas y rearticulaciones,

articula con la proyección de la nación?, ¿cómo se enlazan estas temporalidades? Por otro lado, el discurso positivista ingresa de un modo particular en esta narrativa. Principalmente, lo notamos a partir del personaje de Margarita, que se configura como resistente a este discurso hegemónico hacia finales del siglo XIX, para el cual hay una realidad cognoscible que el sujeto, valga la redundancia, puede conocer a través de sus sentidos. La confusa identidad de esta “ave sin nido” desafía, de hecho, este saber.⁷⁴ A su vez, vinculados con los debates sobre la degeneración, la evolución y el perfeccionamiento de las poblaciones heterogéneas, los postulados científicos (y racistas) están presentes. Pero en la novela se prioriza, notablemente, el componente educacional. Desde una perspectiva que configura un discurso liberal que predomina, notoriamente, frente al étnico, Margarita y Rosalía (hijas, en primera instancia, del matrimonio indígena Yupanqui), educación mediante, pueden “evolucionar”.⁷⁵

Entonces, el modelo narrativo naturalista emerge al describir a la que, en reiteradas ocasiones, se denomina la “desheredada raza”, pero lo hace en un “[...] párrafo científico acaso pedantesco o fuera de lugar” (53), tal como se lo describe a través de la voz de Fernando Marín quien proviene de la ciudad para establecerse, temporariamente, en el pueblo serrano. Allí se relaciona la mala alimentación de “la raza oprimida” con la degeneración de sus funciones cerebrales, pero esta “disertación” se evidencia como “dislocada” también por medio de la voz de Lucía, la mujer de Fernando, quien, luego de escucharla, manifiesta no haberla entendido y señala su carácter foráneo: “ – [...] te felicito por tu disertación, aunque yo no la entiendo, pero que, a ponerla en inglés, te valdría dictado de doctor y aun sabio en cualquiera Universidad del mundo-contestó Lucía riendo” (53). La distancia frente al uso de este modelo discursivo, caracterizado como ajeno al usarse para describir a los indios, no se ocupa por entablar un discurso condenatorio respecto a la herencia biológica y, en cambio, refuerza la voluntad de construir una nueva herencia cultural para esta “desheredada raza” y para la futura

reaparecen, de diversos modos, como una constante que nos devela el envés de la trama de la “invención de las tradiciones nacionales” (Cfr. Eric Hobsbawm, 2002, 8)

⁷⁴ En *Cecilia Valdés*, que analizamos en el último capítulo de esta Tesis, volveremos sobre esta puesta en crisis de la visibilidad y las confusiones que genera, mediante un juego de apariencias, la ambigua identidad de su protagonista, la mulata Cecilia.

⁷⁵ De todos modos, observamos en la novela la tensión entre una perspectiva liberal y otra vinculada a la etnia o lo racial. Gabriela Nouzeilles (2000) se refiere al desplazamiento de la elite criolla desde un nacionalismo predominantemente liberal a uno de tipo étnico hacia finales del siglo XIX, al cual alude el epígrafe que encabeza la segunda parte de nuestra Tesis (18-19). Desde esta perspectiva, notamos en *Aves sin nido* y en *Cecilia Valdés*, el temor a la influencia supuestamente nociva del mestizaje racial heredado del orden colonial, que deriva, en ambas ficciones, en la figura del *incesto*.

nación que debería contenerla.⁷⁶ De este modo, los “forasteros” (así denominan los “notables”, en el ámbito rural, al matrimonio proveniente de la ciudad-capital del país), actúan como un puente mediador entre la cultura cosmopolita y la local, entre la ciudad y la sierra, y se presentan como recreadores de discursos en pos de la “regeneración” de valores y costumbres para la nación proyectada.

Respecto al patrimonio estético e intelectual que esta novela inaugural del indigenismo incorpora, sus apropiaciones y usos, también observamos cómo se entretajan en esta ficción diversos discursos, registros, estéticas e inflexiones. Un tono romántico modela la figura del indio con los rasgos del “buen salvaje”. En consonancia, leemos una tendencia paternalista: el desprotegido e inocente indígena (así es como se lo representa) precisa del amparo del matrimonio proveniente de la ciudad. Asimismo, la estrategia discursiva del sentimentalismo folletinesco, que divide a los personajes entre los “buenos” y los “malos”, apela, tal como lo señala Ana Peluffo (1998), a la compasión y nos remiten a la visión que la escritora tiene de la novela como instrumento pedagógico. De esta manera, este modelo maniqueísta, queda asociado a un propósito didáctico. Según lo señalado por Peluffo, “Matto atribuye fuerza política a la retórica del sufrimiento y de las lágrimas porque las cree capaces de modificar y educar sentimentalmente al lector imaginado” (131).⁷⁷ A su vez, podemos agregar que las lágrimas, derramadas en el marco del sentimentalismo utilizado por la autora, funcionan de un modo igualador. Tal como leemos en la novela respecto a la hija menor del matrimonio indígena: “[...] esta inocente predestinada que, nacida entre los harapos de la choza, lloraba, no obstante, las mismas lágrimas saladas y cristalinas que vierten los hijos de los reyes” (15). Así es que podemos leer esta ficción como una urdimbre que se teje con diversos componentes estéticos, que nos remiten al romanticismo, al

⁷⁶ Pero, a su vez, los “notables” (con mayor detenimiento y en mayor medida que los indígenas) son descritos por la voz narradora con las herramientas del discurso científico que sí le permite, en estos casos, configurar una connotación negativa y condenatoria a través de una perspectiva frenológica: “Para un observador fisiológico el conjunto del cura Pascual podía definirse por un nido de sierpes lujuriosas, prontas a despertar al menor ruido causado por la voz de una mujer” (11). O para el caso del gobernador: “El otro personaje que seguía al cura Pascual, envuelto en una ancha capa española, cuya mención consta en cláusula de catorce testamentos, lo cual podía constituir sus títulos de antigüedad, cuando no su árbol genealógico posesivo, era don Sebastián Pancorbo [...]; sus ojos negros, vivos y codiciosos, denuncian en mirada inclinada a la visual izquierda que no es indiferente al sonido metálico, ni al metal de una voz femenina [...]” (12).

⁷⁷ Sonia Mattalía (2003) alude a la doble filiación de la novela: de denuncia, pedagógica, reformista, y una novela de trama amorosa y recreativa. Pero a su vez, la crítica señala que dentro de lo que podríamos denominar su tono “sentimental”, “Matto introduce una cuña especial, la de alianza de género que [...] postula una nueva vertiente del proyecto civilizatorio liberal exigiendo una racionalización de las políticas del cuerpo y de la sexualidad, cuya desarticulación atenta contra el proceso mismo de cohesión nacional”

sentimentalismo, al costumbrismo, al realismo y al naturalismo.⁷⁸ En este punto, focalizamos en los desplazamientos, los usos y apropiaciones de estas corrientes y géneros. A su vez, esta trama de retazos refiere, también, a una red intelectual, en la que la figura de Ricardo Palma y sus *Tradiciones peruanas* son tan notables como la presencia de Manuel González Prada y su crítico “discurso en el Politeama”.⁷⁹ Entre el tono romántico de las *tradiciones* y el discurso rupturista de Prada, la Guerra del Pacífico y su derrota generan, como ya lo señalamos, una fisura en el orden social sobre el que se había sostenido la República. En sintonía con los registros de ambos escritores con los que Turner entabló vínculos intelectuales, leemos la trama de esta primera novela de Matto, inscrita en una coyuntura en la que el anhelado “progreso” nacional se presenta tan deseado como interrumpido. Volviendo, entonces, a la tensión entre la proyectada unidad para la nación moderna y el contexto de una sociedad heterogénea, resulta conveniente que observemos cómo esta cuestión se presenta e intenta ser resuelta en esta novela desde una perspectiva incipientemente indigenista.⁸⁰ Antonio Cornejo Polar (1980) advierte que el indigenismo “como movimiento orgánico es una creación contemporánea fechable poco después de comenzado el siglo XX” (10), aunque, en una acepción más amplia, rastreable desde los tiempos posteriores a la Conquista (33). Para pensar en torno a este movimiento, el crítico señala como clave el término “heterogeneidad”, que refiere a “la convivencia – un solo espacio nacional– de por lo

⁷⁸ A principios del siglo XX, Ventura García Calderón (1910), muy peyorativamente, llama a Clorinda Matto “costurera literaria, el genio de la vulgaridad, que remendaba en prosa doméstica” (283). Actualmente, podemos interpretar ese tejido como un uso y apropiación de los diversos materiales y estéticas disponibles en pos de un artefacto cultural que permite pensar los modos de configurar una nación moderna desde los márgenes de la modernidad.

⁷⁹ *Las tradiciones* de Ricardo Palma, representan un extenso conjunto de textos publicados, en principio, en la prensa y que refieren, en su gran mayoría, al período del virreinato. Pronunciado en 1888, un año antes de la publicación de *Aves sin nido*, el discurso de Manuel González Prada contiene frases como “¡Los viejos a la tumba y los jóvenes a la obra!” o “No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes, la nación está formada por la muchedumbre de indios diseminados en la banda oriental de la cordillera”.

⁸⁰ Si bien *Aves sin nido*, actualmente, es considerada por la crítica como una novela inaugural del indigenismo, observamos los cuestionamientos respecto a esta afiliación. Tal como lo señala Cornejo Polar (1992, 51-52), el lugar privilegiado de este texto en la historia de la novela hispanoamericana tiene relación inmediata con su inserción en el indigenismo, aunque esta inscripción sea materia de debate: Concha Meléndez sitúa esta novela en el momento más alto de la novela indianista, mientras que Aída Cometta Manzoni advierte sobre la importancia extraordinaria que tiene la aparición de esta narrativa para la literatura del continente que se refiere al indio. Las críticas que consideran *Aves sin nido* como una novela indianista resaltan su apego al romanticismo y su perspectiva exterior. Pero, en este punto, Cornejo Polar señala la perspectiva exterior como una dimensión clave del indigenismo, tal como lo observa José Carlos Mariátegui al deslindar esta literatura de la indígena: “La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo (...) Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena” (Mariátegui, 2005, 225).

menos dos culturas que se interpenetran sin llegarse a fusionar” (6). Desde esta perspectiva, Cornejo Polar piensa la literatura indigenista como situada en el conflictivo cruce de dos sociedades y dos culturas, y, en este punto, no pierde de vista que en el Perú la mayoritaria producción de esta literatura nos remite a un ámbito urbano moderno, que es Lima, más allá de que haya una experiencia anterior de quien la escribe, ligada a la provincia y al ámbito rural (16). Así sucede, de hecho, en el caso de Matto de Turner, quien nace en Cusco y vive, desde 1871, parte de su vida en Tinta, un pueblo andino, para luego trasladarse a Arequipa en 1884 y dos años después a Lima, donde escribe y publica su novela. Ahora bien, nos preguntamos nuevamente, ¿de qué modo podemos pensar el indigenismo en la primera novela de Matto de Turner? Cornejo Polar señala que, pese al contacto de la autora con el pueblo indígena del Cusco, no logra revelar una visión global del conflicto de las masas indígenas (39). En este sentido, señala que la referencia que hace la novela a los comerciantes de lanas expone una situación no decisiva en la estructura social (40). Sin embargo, Nelson Manrique (1989) sostiene que la escritora sí demuestra un conocimiento de la sociedad del sur andino de su tiempo y argumenta que el rescate de lanas funcionaba como un mecanismo central de explotación.⁸¹ De todos modos, señala como una inconsecuencia de la novela, que su denuncia ataca la base de la pirámide, pero no menciona a las casas comerciales vinculadas con el capitalismo inglés, “el verdadero organizador del circuito y su mayor beneficiario” (98). ¿Pero podemos señalar que esta “novela peruana” (tal como se la denomina en el “Proemio”) conlleva como primordial objetivo revelar una visión global de la problemática indígena o señalar a los mayores responsables de su explotación? O, incluso, ¿encontramos en este relato una reivindicación de la cultura indígena? Entre su pasada nobleza y su presente condenado a la deshonra esta ficción invoca, a través de la voz de Fernando Marín, que arriba de la ciudad al pueblo serrano por negocios:

⁸¹ Ver páginas 91 a 94 en las que Manrique describe el rescate de lanas y presenta un documento de 1881 de los indígenas de Quiñota que demuestra la coincidencia entre éste y la novela respecto a la explotación que sufren los indígenas por el contrato o rescate de lanas. Incluso, lo señala como una actividad principal del matrimonio Turner. En la novela este sistema se describe en los siguientes términos: “Para los adelantos forzosos que hacen los *laneros* fijan al quintal de lana un precio tan ínfimo que el rendimiento que ha de producir el capital empleado, excede de quinientos por ciento; usura que agregada a las extorsiones de que va acompañada, casi da la necesidad de la existencia de un infierno para estos bárbaros” (9).

¡Ah! Plegue a Dios que algún día, ejercitando su bondad, decrete la extinción de la raza indígena, que después de haber ostentado la grandeza imperial, bebe el lodo del oprobio. ¡Plegue a Dios la extinción, ya que no es posible que recupere su dignidad, ni ejercite sus derechos! (10).

Desde esta perspectiva, solo es viable su transformación de indígenas a ciudadanos dentro de un marco modernizador para ser incorporados a la nación. Y esto implica, una forma de mestizaje cultural y/o biológico (a través de la educación y/o las uniones interraciales). Pero si bien la apuesta de la novela se revela como exitosa respecto a la primera opción, cuando esta conduce a la segunda se topa con la fatalidad.

La orfandad como un puente (trunco) hacia la nación moderna. Los conflictivos reconocimientos, las secretas filiaciones y el peligro del incesto

“En lo futuro, los aborígenes no deberán ser llamados indios o nativos; son hijos y ciudadanos del Perú y serán conocidos como peruanos”

José de San Martín, proclama del 28 de julio de 1821 en Lima, en Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*

“El pensamiento primordial de la autora es que la raza indígena sea rehabilitada como elemento social por la educación, e incorporada a nuestra nacionalidad y cultura por la igualdad civil”

Emilio Gutierrez de Quintanilla, “Juicio crítico” de 1889.

En Killac, el pueblo serrano, escenario donde se desarrolla la acción de este relato y sinécdoque del mundo andino, que se representa escindido entre los indios explotados y las autoridades que abusan de ellos, irrumpe, como sabemos, el matrimonio sin hijos proveniente de la ciudad, representante de una burguesía emergente. A partir de ellos, este universo encuentra un modo de ser rearticulado a través de la formación de una nueva familia. Rearticulación que, a su vez, conlleva sus limitaciones, ya que trae aparejada, una confusión de identidades que imposibilita, hacia el final de la novela, la proyección de una genealogía para la futura nación. Respecto a

la alegoría que puede entablarse entre la familia y la nación, Antonio Cornejo polar (1994) advierte que:

[...] en el siglo XIX nuestra novela produjo una muy compleja alegoría de la nación y sus problemas a través de la imagen de la familia y de las relaciones interpersonales que la fundan y la rodean [...] Paradójicamente, las familias que aparecen en *Aves sin nido* o son incompletas (los Marín no tienen hijos) o guardan en su seno algún secreto terrible como la escondida filiación de Manuel y Margarita y la violencia sufrida por sus madres (131).

Ahora bien, el hecho es que, como ya lo señalamos, las familias representadas conducen, a través de sus secretas filiaciones, a una genealogía que queda sin continuidad hacia el final de la novela. De este modo, si tal como se señala en la trama a través de las palabras de Manuel (el hijo de Petrolina, quien lo concibe a partir de un abuso sexual del cura de Kíllac y se casa con Sebastián Pancorbo, gobernador del pueblo, para conformar una de sus familias “notables”): “[...] sin la rectitud de acción, no hay ciudadano, ni habrá patria, ni familia” (60), a su vez el conflictivo reconocimiento de las identidades y lazos filiales, más allá (o incluso a partir) de la “rectitud ciudadana” conduce al mayor de los tabúes para la formación de una nueva familia, representativa de la nación. Respecto a la *orfandad* y la consecuente *adopción* de las hermanas Yupanqui por parte del matrimonio Marín, se presentan como figuras que habilitan la construcción de una nueva identidad que borra o no reconoce los rasgos de la primera (ya confusa, como veremos, en la figura de Margarita).⁸² De hecho, tal como lo señala Cornejo Polar (1994), ya “[...] en *Herencia*, que es una novela que continúa en parte la trama de *Aves sin nido*, una de las hijas adoptivas de los Marín no puede distinguirse de otras jóvenes de la alta sociedad limeña” (132). El crítico observa, entonces, la adopción de las huérfanas como una “alegoría de la homogeneización del país” (134). Ahora bien, ¿hacia dónde conduce esta estrategia uniformadora de la diversidad?, ¿de qué modo funciona esa igualación? Tal como sabemos, hacia el final de la novela, esta operación homogeneizadora trae aparejada la prohibición del

⁸² Tal como lo señala Ramón Máiz (2007 a), *Aves sin nido* entabla “[...] una perspectiva netamente *asimilacionista* de solución del problema indígena: la recuperación de la dignidad del indio vendrá por la educación, la socialización urbana y, lo que resulta más problemático, en castellano. La aculturación como horizonte es el precio a pagar por el indio para alcanzar la credencial de ciudadanía” (119). Pero, tal como observamos, el conflicto no termina en este punto, sino que, más bien, allí comienza. Porque este pase a la ciudadanía implica una confusión de los lazos amorosos con los de sangre, haciendo coincidir, literalmente, la figura de los amantes con la de los parientes carnales.

matrimonio de Manuel y Margarita, ya que si bien la filiación indígena de ella puede escamotearse, tras esta se esconde (como en un juego de máscaras identitarias) la otra, la vinculada a su padre ilegítimo, que emerge hacia al final para impedir el lazo amoroso, bajo la amenaza del incesto. De este modo, al analizar la relación entre la problemática familiar y nacional, y los modos en los que esta novela extiende lazos hacia el pasado y el futuro, las ascendencias y las descendencias, las (des)herencias y las proyecciones, observamos las estrategias y limitaciones que esta ficción configura al proyectar la nación moderna mediante la representación familiar. Y en este punto, paradójicamente, las conflictivas filiaciones (que permanecen como un sustrato a lo largo de la trama y que emergen, trágicamente, en su desenlace), resultan ser el eje central de esta trama que se propone rearticular y configurar una genealogía para la nación. En retrospectiva, notamos que el abuso sufrido por las madres de Manuel y Margarita (hijos bastardos del mismo padre: el Obispo Claro) –mantenido, en principio, en secreto– conlleva una marca funesta que se prolonga en el tiempo. Como ya sabemos, en *Aves sin nido*, si bien la heterogeneidad se mitiga –o, más bien se borra– mediante la orfandad, la adopción y la consecuente educación de las huérfanas Yupanqui a cargo del matrimonio Marín, luego, la unión amorosa que terminaría de trascender la diferencia étnica (esta vez en un plano biológico) se ve truncada por el lazo de sangre que une a los amantes.⁸³ En este sentido, los lazos familiares, los elegidos y los biológicos, se entretajan de un modo fatal. Así es que, en primera instancia, la propuesta de esta narración con relación al indígena (encarnado, en este punto, en las huérfanas Margarita y Rosalía) es la de su proyectada –educación mediante– transformación, asimilación e integración a la nación (y para eso, en principio, a la familia) en pos de un ideal de progreso. Sin embargo, el adulterio, el abuso, el ocultamiento, la orfandad y el peligro del incesto están presentes en esta asediada genealogía (familiar, nacional) marcada por la violencia y la ruptura.⁸⁴

A pesar

⁸³ En *Cecilia Valdés*, el recorrido que va de la orfandad al incesto se plantea de un modo muy diverso. A diferencia de lo que sucede en la novela peruana, en la que la orfandad opera como una estrategia homogeneizadora de la diversidad étnica (y aquí es crucial la problemática del reconocimiento del otro en su diferencia), en la novela cubana funciona como un modo de apartar a la hija no reconocida y excluirla de la familia legítima. Pero sugerentemente, la orfandad que, ya sea en pos de la inclusión o la exclusión, conlleva un borramiento que desestabiliza la linealidad de las genealogías, conduce en las dos novelas hacia el incesto, como si fuera un callejón sin salida.

⁸⁴ Tal como lo señala Cornejo Polar (1980), si por un lado se configura una visión positiva del indio, por el otro, “se establece la ineludible necesidad de transformarlo de acuerdo a los cánones de la ‘civilización’ y a las necesidades del ‘progreso’ nacional” (41). El autor de *Literatura y sociedad en el Perú* explica esta discordancia como consecuencia del conflictivo desencuentro entre dos esquemas interpretativos. El

de que, tal como se señala en la novela, los “destinos” de las huérfanas “[...] estaban señalados con la marca que Dios pone en cada predestinado en el mapa de las evoluciones sociales” (42), este progreso proyectado para la nación moderna acarrea sus inconvenientes y limitaciones. Respecto a las huérfanas, vale la pena detenernos en el crucial personaje de Margarita, protagonista de la historia de amor frustrada con Manuel. Como una figura liminar (india-mestiza-blanca), a diferencia de su hermana Rosalía que siendo indígena permanece como una figura secundaria, nos revela una cuestión clave para reflexionar sobre el conflictivo y dificultoso *reconocimiento* de la población indígena y las categorías raciales clasificatorias. ¿Quién es Margarita? En principio, la conocemos en la trama como la hija mayor del matrimonio indígena, los Yupanqui. Sin embargo, su primera descripción ya nos remite a la mixtura entre “lo hispánico” y “lo nacional” (y aquí “lo nacional” pareciera equipararse con “lo indígena matizado”): “[...] su belleza era el trasunto de esa mezcla del español y la peruana, que ha producido hermosuras notables en el país” (18). Hacia el desenlace, como sabemos, aflora su condición mestiza, junto a la información de que el obispo Miranda y Claro es, abuso de su madre mediante, su padre biológico. De este modo, este personaje se configura como portador de una *identidad inestable* en la que se superponen, como en un palimpsesto, diversas capas identificatorias. Mientras su apellido –Yupanqui– nos remite a su “procedencia” o filiación indígena, su nombre, Margarita, nos remite a un flor silvestre, sin cultivo. En consonancia, leemos por boca de quien será su padre adoptivo, proveniente del ámbito urbano: “Esta niña debe educarse con esmero –dijo don Fernando tomando con cariño la mano de Margarita, que silenciosa como un clavel, mostraba su belleza y esparcía el aroma de sus encantos” (32). Así es que Margarita deviene flor cultivada e instala un problemática en el plano de su reconocimiento. De este modo, los rasgos y características de este personaje, que representa una nueva progenie, se instalan en tensión con el pacto identitario. En este sentido, Margarita resulta una figura clave en esta novela para pensar en torno a la compleja construcción de la moderna identidad nacional y, especialmente, en sus resistencias y sus grietas.⁸⁵

Su “origen” ilegítimo, marcado por el abuso y la violencia por parte del Obispo don

vinculado al legado romántico, que refiere a la visión del indio como “buen salvaje” y el otro, en consonancia con el positivismo, que lamenta el atraso del pueblo indígena, lejos del ideal de modernidad (41).

⁸⁵ Como a Cecilia, la protagonista mulata de la novela de Cirilo Villaverde, la ilegitimidad, la mezcla, la orfandad y el potencial peligro del incesto constituyen a este personaje, que podemos pensar como un controversial emblema (invertido, oculto) de la nación peruana.

Pedro Miranda y Claro, contiene reminiscencias de la conquista que persisten, notoriamente, en esta representación finisecular de la sociedad peruana. Su ambigua “identidad” mestiza, constructo de clasificación cultural, que se vincula con la sexualidad y la legalidad, nos remite, entonces, a su problemática filiación, a una ascendencia que la condena a quedar sin nido, como leemos en la frase final de la novela. Si Margarita, al ser criada en el seno de la familia Yupanqui y “pasar por india”, esconde su condición de hija ilegítima, al quedar huérfana y ser adoptada por los Marín, se legitima su estado y, educación mediante, podrá “pasar por blanca” (como se evidencia en *Herencia*) escondiendo sus otras filiaciones. Pero este puente conduce, como vimos, al peligro del incesto. Relacionamos este problemático linaje trunco (si es que podemos darle este nombre a estas interrumpidas y anti-lineales filiaciones) con la formación de identidades imprecisas, confusas, inestables, que en el marco de nuestra investigación articulamos con la compleja construcción de las identidades nacionales. Así es que las genealogías tramadas de desvíos que las asedian y de incógnitas o secretos que las amenazan nos revelan las quimeras que sostienen la construcción de la nación moderna y, finalmente, el “cemento social”, revela sus grietas. En este punto, pese a la voluntad y los principios de la autora, lo biológico se impone en la ficción por encima de cualquier transformación dada por una regeneración cultural y educativa

Alteraciones en los espacios de la Nación. Desplazamientos por la sierra y la ciudad

En *Aves sin nido*, los “indios” y los “notables” componen, en principio, el ámbito rural-tradicional, que se opone al entorno urbano-moderno, del que provienen los “forasteros”. Ahora bien, cada uno de estos grupos no nos remite, en la novela, a categorías “puras” ni funcionan como clasificaciones estancas. En la narración, los que se presentan como indios pueden resultar ser mestizos (como observamos que sucede en el caso de Margarita), al igual que los notables.⁸⁶ Asimismo la novela propone para la “desheredada raza” la posibilidad de que adquiriera una nueva herencia cultural. En sintonía, los espacios de la nación, el campo y la ciudad, no se presentan como

⁸⁶ Recordemos, por ejemplo, la descripción del cura: “Estatura pequeña, cabeza chata, color oscuro, nariz gruesa de ventanillas pronunciadamente abiertas, labios gruesos, ojos pardos y diminutos; cuello corto sujeto por una rueda hecha de mostacillas negras y blancas, barba rala y mal rasurada; vestido con una imitación de sotana de tela negra [...]” (11).

inalterables o estáticos, sino que sufren mutaciones. Desde un inicio, la llegada a Kíllac del matrimonio Marín se presenta como un punto de inflexión para este tradicional espacio. Al querer abogar a favor de la familia Yupanqui, acorralada por el “contrato de lanas”, el gobernador del pueblo le expresa a su cómplice: “-No faltaba más, francamente, mi señor cura, que unos foráneos viniesen aquí a ponernos reglas, modificando costumbres que desde nuestros antepasados subsisten [...]” (19). Y es que el espacio rural puede ser penetrado por personajes urbanos que lo alteran, personajes en tránsito que luego, al regresar a la ciudad y describirla, modifican las valoraciones preestablecidas que la caracterizaban positivamente. En este sentido, tenemos en cuenta, en nuestra lectura, lo señalado por Michiel Baud (2003). Esto es que:

Simples contraposiciones entre indio y no indio, ciudad y campo, moderno y tradicional, no son capaces de explicar procesos históricos complejos de cambio y de influencia mutua. Tienden a reducir a esquemas simples el carácter fragmentado e indefinido de los procesos culturales de cambio. (86)

Desde esta perspectiva, rastreamos las oscilaciones que se establecen en la novela. Al caracterizar los espacios de la nación desde el pueblo serrano, la comparación entre este ámbito y la ciudad queda vinculada al tradicional contraste sarmientino entre la civilización y la barbarie. Así es que leemos a través de la voz de Lucía Marín al referirse al cura del pueblo y su acoso a la familia Yupanqui: “[...] yo he visto *en la ciudad seres superiores*, llevando la cabeza cubierta de canas, ir en silencio, en medio del misterio, a buscar la pobreza y la orfandad para socorrerla y consolarla [...] lloroso y humilde en la casa de la viuda y el huérfano” (14, el subrayado es nuestro).⁸⁷ Asimismo, Fernando Marín, al referirse a Manuel, que ha sido educado en la ciudad y vuelve a su pueblo advierte: “para un joven que viene de la ciudad esto es tristísimo” (40). O sentencia Manuel, tras el asalto que destruye la casa de los Marín: “Este pueblo es un pueblo bárbaro” (49). De este modo, en primera instancia, desde el punto de vista ciudadano, en Kíllac, la barbarie queda ligada, negativamente, al ámbito rural, y la civilización, positivamente, al espacio de la ciudad. Sin embargo, luego

⁸⁷ Si bien personajes como el cura, a pesar de estar en un “pueblo bárbaro” (49) son catalogados como “civilizados”, el término aquí, aunque se mantenga, se tiñe de connotaciones negativas (anticipando de este modo, lo que el matrimonio observará en la ciudad). Lucía Marín, al enterarse, a través de Marcela Yupanqui, sobre los adelantos forzosos que hacen los laneros señala que “[...] en los seres civilizados no encontraba más que monstruos de codicia y aun de lujuria” (8)

observaremos como esta perspectiva resulta alterada cuando los personajes que la enuncian se desplazan, nuevamente, al ámbito urbano. Y aquí la *orfandad* y la *adopción* devienen pasajes (no solo culturales), ya que implican, también, en esta ficción un desplazamiento en el espacio. Fernando Marín, tras formar una familia con las huérfanas y esperar un nuevo hijo (que luego no vuelve a ser mencionado en la trama), le comenta a su esposa Lucía: “–He de llevarte a una región de flores donde respires la dicha colocando *la cuna* de nuestro hijo en la bella capital peruana [...]” (89, el subrayado es nuestro). Viajar a Lima y luego a Europa es el itinerario planeado por Fernando Marín: “–¡Sí a Lima! Y después que el hijo que esperamos tenga vigor suficiente para resistir la larga travesía, haremos un viaje a Europa, quiero que conozcas Madrid” (90), le dice el padre de familia a su mujer. Leemos el desplazamiento de Kíllac (lo autóctono) a la capital del país y la europea (lo cosmopolita), en consonancia con una “puesta al día” de la tradición. Lucía pregunta, en este punto, por las huérfanas y Fernando responde:

–Ellas son nuestras hijas adoptivas; ellas irán con nosotros hasta Lima, y allá, como ya lo teníamos pensado y resuelto, las colocaremos en el colegio más a propósito *para formar esposas y madres*, sin la exagerada mojigatería de un rezo inmoderado, vacío de sentimientos– repuso Marín con llaneza (90, el subrayado es nuestro).

Del campo a la ciudad, de la tradición a la modernidad, de una formación religiosa a una laica, el recorrido implica una mudanza dada por una adecuada educación, que permita darle continuidad a la (intrincada) genealogía (truncada, de todos modos, hacia el final de la novela). Como sabemos, el descubrimiento del padre biológico (recordemos que los enamorados fueron víctimas del abuso del mismo padre hacia sus respectivas madres) anula la proyección de una nueva familia y, alegóricamente, de una renovada nación.⁸⁸ Ahora bien, este itinerario, que la ficción traza por los espacios de la nación, como ya lo anticipamos, implica alteraciones que

⁸⁸ Recién en *Herencia*, novela en la que ya no aparece el componente indígena, Margarita forma matrimonio con Ernesto Casa Alta, estudiante de derecho, muy educado, cuya situación económica, que en principio dificulta la posibilidad del casamiento, cambia al sacar el número premiado en la lotería. Situación que nos recuerda la central importancia del factor económico en las relaciones sociales, representada de diversos modos en las novelas. En *Dom Casmurro* (ficción en la que observamos la notoria presencia del *cálculo* caracterizando a varios personajes), leemos, precisamente, respecto al matrimonio Santiago observado por Casmurro en un retrato: “Lo que se leen en la cara de ambos es que, si la felicidad conyugal puede ser comparada al premio gordo, ellos la habían ganado con un número comprado en sociedad” (cap. VII)

hacen mutar las caracterizaciones, en principio, establecidas. De este modo, la “civilización”, el “progreso” y la “barbarie” se tornan categorías permeables y mutantes. En la segunda parte de la novela, de hecho, ciertos presupuestos que atribuyen valores positivos a la “civilización” y negativos a la “barbarie” son revertidos. En primera instancia, el espacio rural, asociado a la tradición, se representa, como ya observamos, negativamente y el ámbito urbano, asociado a la modernidad, se proyecta como un espacio idealizado. En este sentido, irse de Kíllac hacia Lima es el recorrido que se concibe para reproducir la familia deseada, para proyectar la descendencia y, por ende, la genealogía nacional: “-¡Oh, sí, Lima! Allá se educa el corazón y se instruye la inteligencia; y luego creo que Margarita en un par de años *hallará un buen esposo*” (79, el subrayado es nuestro), señala Lucía Marín. Sin embargo, una vez que la familia está en tránsito hacia la ciudad deseada, ésta se representa como un espacio que atenta contra la esperable y supuesta virtud ciudadana. El campo, por el contrario, queda ahora asociado a la virtud:

Es de advertir que así en Kíllac como en los pueblecitos limítrofes donde reina la sencillez de costumbres, es absolutamente desconocida la *carcoma social que mina las bases de la familia, alejando a la juventud del matrimonio* y presentándose bajo la triste forma de la *mujer perdida* (99).

Así es que llegando a Lima, la idealización atribuida a la ciudad comienza a derrumbarse, en contraposición de la mirada hacia el ámbito pueblerino, que se vuelve a acentuar de un modo positivo:

– ¡Lo que más ha llamado mi atención es el *número sorprendente de huérfanos* en la casa de expósitos! ¡Ah! ¡Fernando mío!... yo sé que la mujer del pueblo no arroja así a los pedazos de sus entrañas;...sé que no tiene necesidad de arrojarlos, *porque esos miramientos sociales que ponen la careta de la virtud fingida, nada, nada de familiar tienen entre la madre del pueblo y el hijo nacido del acaso... o del crimen* [...] (155, el subrayado es nuestro)

Sugerentemente ambos espacios quedan relacionados con la problemática familiar. Si en Kíllac, tal como leemos en la frase final de la última cita, Marcela Yupanqui no se deshace de su hija Margarita (nacida justamente del crimen), de todos modos, su familia quedará desarticulada al morir el matrimonio indígena. De esta manera, se posibilita la constitución de la familia Marín que, como en un juego de

vaivenes (que podemos rastrear a lo largo de las citas seleccionadas en este apartado), observa al trasladarse a Lima, capital que habían proyectado como la “cuna” ideal para proyectar su descendencia, que esta ciudad contiene la “carcoma social que mina las bases de la familia” (99).

Lo familiar en tránsito (y en trance). Desencuentros entre la tradición y la modernidad

Entre las “chozas” de los indígenas y las “casas” de los notables –descriptas en la primera página de la novela: “[...] el caserío se destaca confundiendo la techumbre de teja colorada, cocida al horno, y la simplemente de paja con alares de palo sin labrar, marcando el distintivo de los habitantes, y particularmente el nombre de *casa* para los *notables* y *choza* para los *naturales*” (5) –, se presenta como tercera opción el hogar, el nido civilizatorio, en construcción y en movimiento, de los Marín. Este matrimonio sin hijos, proveniente de la ciudad y en tránsito hacia ella, como sabemos, adopta a las huérfanas Yupanqui en su estadía en el pueblo serrano (como si este temporal asentamiento fuera una instancia necesaria para construir el nido y constituir a la familia que, al habitarlo, proyecte, alegórica y utópicamente, la nación). Desde esta perspectiva, observamos esta compleja representación familiar compuesta por el moderno matrimonio Marín y sus adoptadas hijas, nacidas y criadas, en principio, por sus padres indígenas en el pueblo andino. Lo familiar, en vínculo con lo civilizado y lo moderno, de este modo, tiende puentes hacia lo extraño para volverlo conocido y, en primera instancia, como ya lo señalamos, podemos percibir en esta unión familiar un movimiento hacia la “homogeneización” y el “progreso” nacional (Cornejo Polar, 1994, 134). Sin embargo, las confusas y ocultas filiaciones de Margarita y su enamorado, Manuel, y la consecuente imposibilidad de su matrimonio hacia el final de la novela alteran estos términos. La diferencia emerge en su forma más ilícita, la del posible incesto, y en lugar de la “homogeneización” y el “progreso” se esboza la composición de un proyecto inconcluso en el que los pilares de la nación moderna se fundan y desestabilizan en un doble movimiento. Pareciera, en este punto, que entre la tradición y la modernidad, entre el pasado desheredado y el progreso proyectado, se abre un presente discontinuo, interrumpido. Esta novela que se propone abarcar los espacios de

la proyectada nación y circular a través de ellos para entretejer el hogar indicado se topa, finalmente, con dos nuevas aves sin nido: Manuel y Margarita.

En contrapunto con lo que sucede en este deseado y discontinuo “nido” nacional, siempre dislocado al no encontrar lugar para consolidarse y proyectarse, podemos pensar la representación de la casa de gobierno de Kíllac. En este espacio interior, la diferencia queda expuesta revelándonos un panorama compuesto por una tensión sin síntesis posible.⁸⁹ La heterogeneidad de los elementos que remiten tanto a lo local como a lo foráneo, la presencia de los periódicos, tan en consonancia con la modernización, y, a la vez, marcando un contraste con el paisaje local y la conservada textilería indígena, condensan en una puesta en abismo la construcción de esta ficción, que al igual que el hogar que se propone construir, se configura como un artefacto aglutinador, cuyo engranaje se nos presenta en sus desbarajustes, tensiones y alteraciones sin alcanzar un desenlace que permita la proyección de un nuevo modelo:⁹⁰

Las paredes, empapeladas con diversos periódicos ilustrados, ofrecían un raro conjunto de personajes, animales y paisajes de campiñas europeas. Allí estaban empapelados Espartero y el Rey Humberto, junto a la garza que escuchó los sermones de San Francisco de Asís; más allá Pío IX y la campiña Suiza, donde departen sus regocijos campestres, la alegre labradora y la vaca que lleva un cascabel en el pescuezo. El suelo, cubierto completamente con las esteras tejidas en *Capana* y *Capachica*, ofrecía una vista simpática con el color de la paja en su mejor estado de conservación (20-21)

Por otro lado, aunque también en consonancia con lo señalado anteriormente, la locomotora –símbolo de la modernización– se entrelaza, en primera instancia, con el

⁸⁹ En este sentido, podemos pensar también, el cuerpo de Margarita, el cuerpo del texto y, finalmente, el cuerpo de la nación. Así como la tensión que observamos, la filiación indígena de la mestiza entra en conflicto con la paternidad blanca del Obispo Don Pedro de Miranda y Claro al punto de conducirla hasta el peligro del incesto y, por ende, truncando la posibilidad de la unión amorosa con Manuel; la lengua indígena ingresa en bastardilla en la escritura de la novela, marcando su origen bastardo (ver nota nº 100 en el siguiente capítulo) y revelando las tensiones inherentes a la cohesión nacional.

⁹⁰ Respecto a los periódicos, nos encontramos con el mismo empapelado que en Cambaceres, con otros contenidos. En este punto, vale la pena recordar lo señalado por Benedict Anderson (2007) respecto a la crucialidad de la novela y del periódico como formas de la imaginación proveedoras de “los medios técnicos necesarios para ‘la “representación” de la *clase* de comunidad imaginada que es la nación” (47). Ambos dispositivos, advierte también el autor, generan un ritual compartido y una proyección imaginada de una unidad imprescindible que conlleva la consolidación del estado, para la comunidad de lectura, que pasa a ser, también, la comunidad nacional (46-47). Pero la palabra impresa revela en estas novelas la dificultad e, incluso, la imposibilidad de fijar la imagen de una comunidad compartida y su permanencia.

mito fundacional ináico: el tren “que con su silbato anuncia el progreso [es] llevado por los rieles a los umbrales donde se detuvo Manco Capac” (141). De este modo, nuevamente la ficción aboga por suturar la tradición identitaria con la avasallante modernidad, en esta oportunidad, a través de este moderno símbolo de locomoción conducido, sugerentemente, por el *motorman* norteamericano, Mr Smith. No perdemos de vista, en este contexto, el episodio del descarrilamiento del ferrocarril: “Todo el convoy iba con la *destructora velocidad* del rayo y, alcanzando a los ganados, pasó sobre ellos triturando sus huesos y abandonando su vía trazada por los rieles” (147, el subrayado es nuestro). El dislocamiento del tren nos remite, simbólicamente, a las resistencias de la modernidad representadas en la novela, y es, justamente, el alambre telegráfico el que comunica la noticia del siniestro (153). En este punto es pertinente preguntarnos si el avance técnico y el pasado pre-hispánico, si la modernidad y la tradición, lo cosmopolita y lo local se encuentran o desencuentran en el espacio que funda esta ficción. Una posible respuesta al interrogante planteado se esboza en el desentendimiento de Gabino, el sirviente indígena de los Marín –cuyo nombre, en contrapunto con sus rasgos, nos remite al universo latino–, al ver el tren. Su exclamación nos revela, notoriamente, un desfase entre su saber local y los disruptivos avances técnicos: “– ¡Santísima Trinidad!... ¡Allí va el diablo!... ¿Quién otro puede mover esto?... ¡Supay! ¡Supay!” (141). En cambio, las tensiones entre la tradición y la modernidad parecieran articularse de un modo más conciliatorio cuando observamos la lectura escogida por Fernando Marín para leer durante el viaje en tren:

–Bien, yo gozaré con las “*Tradiciones*” de Palma, son relatos muy peruanos y me encantan– dijo Don Fernando [...] y abrió su libro, que era la segunda serie, en momentos en que el tren empezaba a caminar con la velocidad de quince millas por hora, tragando las distancias, dejando atrás llanuras, chozas, vaquerías y praderas con rapidez vertiginosa (141)

A contramarcha del tren que arrasa “dejando atrás” (145) tiempos y espacios, Don Marín se sumerge, a través de la lectura, en el pasado. El contraste entre la lectura de las *Tradiciones* y la vertiginosa velocidad devoradora de la locomotora en las que se las lee representan la intrincada temporalidad, el fronterizo espacio que configura *Aves sin nido*, desde los *márgenes de la modernidad*, entre la “literatura peruana” y “la velocidad de quince millas por hora” (145). Ahora bien, si Fernando Marín, personaje

urbano y moderno, se conecta con las costumbres pretéritas de un modo mediado por la cultura letrada (leyendo las *Tradiciones...*); su sirviente, personaje indígena y ligado a la tradición, sufre un desfase cultural ante los avances tecnológicos. De este modo, son notorias las diferentes representaciones que la novela configura al narrar estos desencuentros. Finalmente, las oscilaciones de esta ficción, plantean una tensión irresoluble entre una perspectiva que configura un discurso liberal y otro étnico y/o biológico que lo carcome. De este modo si por un lado, educación mediante, se aspira a una integración igualadora, tal como se presenta mediante el modelo familiar de los Marín, por el otro, este recorrido conduce a un desencuentro siniestro dado por los lazos de sangre, que nos remiten al supuesto peligro del mestizaje racial (que podemos pensar como una herencia del orden colonial) y, finalmente, a una familia imposible. Así es que la posible unión amorosa coincide con un parentesco que la hace inviable, la de los medios hermanos, Manuel y Margarita. Si en un inicio, el relato de la familia proyectada para la nación, precisa de las huérfanas, en tanto “aves sin nido”, el círculo se cierra, paradójicamente, llamando del mismo modo a los frustrados amantes, hacia el final de la novela: “ –¡Mi hermana! –¡Mi hermano! Dijeron a una voz Manuel y Margarita, cayendo esta en los brazos de su madrina, cuyos sollozos acompañaban el dolor de aquellas tiernas *aves sin nido*” (162)

Cuarto capítulo

Las trampas de la ley. De la Real Casa Cuna a la “cuna” como baile: *Cecilia Valdés*

“Idealmente, y de acuerdo con la legislación matrimonial, la sociedad cubana decimonónica se hallaba dividida en dos grandes grupos, los de origen europeo y los de origen africano, y lo que servía de criterio de distinción era la apariencia física. Con todo, por aquel entonces la utilización del fenotipo como principio de clasificación social ya se había hecho bastante compleja. Se había producido un elevado grado de mestizaje que había tornado bastante borrosos los límites visibles entre los grupos raciales. Este proceso, que hacía cada vez más difusos los atributos raciales, fue consecuencia en gran medida de la explotación sexual de las mujeres de color por parte del hombre blanco y sacó un ímpetu adicional de las aspiraciones de la población de color a desprenderse de su condición social inferior, que aparentemente estaba determinada por su raza”

Verena Stolcke, *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*

“En cuanto al poder disciplinario, se ejerce haciéndose invisible; en cambio, impone a aquellos a quienes somete un principio de visibilidad obligatorio. En la disciplina, son los sometidos los que tienen que ser vistos. Su iluminación garantiza el dominio del poder que se ejerce sobre ellos. El hecho de ser visto sin cesar, de poder ser visto constantemente, es lo que mantiene en su sometimiento al individuo disciplinario”

Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*.

La primera versión de *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* [1882] de Cirilo Villaverde (1812-1894) sale en Cuba, en 1839, en la revista *La Siempreviva* en forma de

cuento.⁹¹ Más de cuarenta años después se publica su versión definitiva en Nueva York, ciudad en la que el escritor cubano vive tras su exilio. Villaverde escapa, de hecho, en 1849 de Cuba a los Estados Unidos, tras haber participado como propagandista en una conspiración independentista (La Mina de la Rosa Cubana, en 1848). Esta se descubre y es condenado a diez años de prisión. En su “Prólogo” a esta edición de 1882, escrito en 1879 en Nueva York, relata su angustiosa condición de exiliado político en su lucha por Cuba.⁹² Allí también señala que la patria “demandaba [...] *la fiel pintura* de su existencia [...] antes que su muerte o su exaltación a la vida de los pueblos libres, cambiaran enteramente *los rasgos característicos de su anterior fisonomía*” (5, el subrayado es nuestro).⁹³ Desde esta perspectiva, insiste con la pretensión de retratar:

Lejos de inventar o de fingir caracteres o escenas fantásticas, e inverosímiles, he llevado el realismo, según entiendo, hasta el punto de presentar los principales personajes de la novela con todos sus pelos y señales, como vulgarmente se dice, vestidos con el traje que llevaron en vida, la mayor parte bajo su nombre y apellido verdaderos, hablando el mismo lenguaje que usaron en las escenas históricas en que figuraron, *copiando*, en lo que cabía ‘*d’apres nature*’, *su fisonomía física y moral*, a fin de que aquellos que los conocieron de vista o por tradición los reconozcan sin dificultad y digan cuando menos: el parecido es innegable. (6, el subrayado es nuestro)

Ahora bien, el título de la novela refiere al nombre de la protagonista y al espacio por donde circula. Dos problemas claves en la novela que nos remiten, por un lado, a la escamoteada filiación de la protagonista, cuyo apellido alude a su orfandad, y,

⁹¹ Utilizamos la edición de la Biblioteca Ayacucho (ver los datos completos en la bibliografía), por lo que las citas y referencias de esta obra llevan entre paréntesis su correspondiente número de página.

⁹² Nos interesa, en este punto, abrir la pregunta en torno a la relación entre las letras y las armas, la literatura y la política. Rafael Rojas (2008), quien se refiere a Cirilo Villaverde como una de las “figuras centrales y valiosas de la vida intelectual cubana del siglo XIX, patriotas republicanos que trabajaron por la destrucción del orden colonial y esclavista sostenido por España en la isla” (83), señala que: “En el siglo XIX cubano, desde los primeros indicios del patriotismo criollo hasta las guerras de independencia, se construyó un discurso de la sangre en el que las metáforas giraban en torno a los grandes temas del sacrificio por la patria y la fijación de un linaje nacional” (60). Nos preguntamos, entonces, por los modos en los que esta ficción procesa y articula los tópicos: “sangre”, “patria”, “linaje”, presentes en esta trama en la que observamos la problemática construcción de una herencia o un legado que sustente la nación proyectada.

⁹³ La “fisonomía” como un enigma a descifrar que refiere a la imposibilidad del reconocimiento es un eje que recorre los capítulos de esta Tesis. Ya sea que se refiera al aspecto particular de un rostro, cuya filiación es puesta en duda, o al aspecto de la “patria” y sus espacios, como figura en la cita. De hecho, ambas facetas se relacionan y aluden a una crisis del pacto identitario en el complejo fin de siglo latinoamericano.

por el otro, al espacio abierto y público por donde pasea su oculta, engañosa y problemática identidad.⁹⁴ Así es que *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*, esto es las referencias a la mulata-protagonista y al espacio de una ciudad en proceso de transformación, que da lugar a la mezcla y a la circulación, nos advierten sobre las dificultades que estas “fisonomías” (la de Cecilia en consonancia con la ciudad) imponen respecto a su reconocimiento o su control. En este sentido, volviendo a la pretensión (declarada en el “Prólogo”) de “fijar”, ante las transformaciones, un cuadro, debemos decir que en la ficción se imponen, de todos modos, el devenir y el cambio.

Respecto al contexto histórico en el que se enmarca esta novela, podemos señalar que la expansión azucarera avanza, pero tal como señala Halperín Donghi (2010): “El problema principal de la economía azucarera era el de la mano de obra: la utilización de los negros esclavos era dificultada por la resistencia británica a la trata; el Gobierno español, por su parte, sostenía discretamente una continuación del comercio de negros, nominalmente ilegal” (285). En este contexto, madura una crisis del régimen colonial (Cuba, como sabemos, es colonia de España hasta 1898) marcada por una mayor oposición entre peninsulares y criollos. Entre la fecha en la que se publica la primera versión y la definitiva de *Cecilia*, más precisamente en 1868, acontece, de hecho, la primera guerra por la independencia cubana que va a durar diez años. La

⁹⁴ El apellido de Cecilia, da cuenta de su sustraída filiación. Tal como leemos en la novela, Don Cándido Gamboa, el padre biológico, aunque ilegítimo, de Cecilia le advierte a la abuela de la mulata-protagonista: “Es preciso que la chica lleve un nombre, nombre de que no tenga que avergonzarse mañana, no esotrodía, el de Valdés, con que quizás haga un buen casamiento. Para ello no había más remedio sino pasarla por la Real Casa Cuna” (12) Vale, en este punto, aclarar (tal como lo hace la nota al pie nº 6 de la edición que manejamos) que “se les daba a todos los niños recogidos en esta casa de expósitos el apellido *Valdés*”. Verena Stolcke (1992) señala, respecto a los expósitos, que “si bien, ante la ley, gozaban de todas las prerrogativas de los hijos legítimos y oficialmente en Cuba eran ‘tenidos por blancos’, en la práctica, como señalaba un funcionario, ‘[aquí] son tratados con el mayor vilipendio y tenidos por bastardos, incestuosos o adulterinos’. Cuando la legitimación real pasó a hacerse extensiva a las posesiones de ultramar ya se pensó que sería muy problemático debido a ‘la multitud de castas que abunda aquel distrito, y la constante experiencia de exponer a las puertas de un particular los padres a los hijos cuando son de punible o dañado ayuntamiento o de calidad oscura y origen infecto’” (136). Respecto al espacio público –relacionado con el movimiento (un tema central en la novela), y vinculado a este, la mezcla y el peligro– por el cual Cecilia pasea su confusa identidad, leemos desde un principio sobre el “habito andariego” (16) y la “índole vagabunda” (17) que caracterizan a la protagonista. A su vez, son notorias las explícitas referencias a la ciudad como un espacio en transformación. Leemos, por ejemplo, en el capítulo IX, luego del relato de la ejecución de una pena de muerte de una mujer (causada, no casualmente, por un crimen vinculado a una historia de adulterio) en el espacio público, que: “Cinco o seis años después de los sucesos que acaban de referirse, había cambiado de un todo el aspecto del campo de la Punta. Al yermo desolado y polvoroso [...] sucedió un edificio de tres cuerpos, macizo cuadrangular, erigido por el Capitán General D. Miguel Tacón para cárcel pública [...]” (64). De este modo, resulta sugerente la mutación de la ciudad, vinculada aquí al delito y al avance edilicio, ligado aquí a la construcción de un lugar de encierro que contenga los peligros de la calle.

coalición de los sublevados conlleva las tensiones que atraviesan a la sociedad criolla y el problema de la esclavitud resulta en esta encrucijada un punto clave. Los revolucionarios, a diferencia de lo que habían hecho en la mayoría de los casos en el continente, no emancipan a los negros para tomar las armas en su apoyo.⁹⁵ Después de la guerra, surgen las primeras centrales, ingenios modernos y la conquista de la tierra por parte de los Estados Unidos (lo que refiere al comienzo de una nueva tutela, marcada claramente a partir de 1898, el año de la guerra hispano-estadounidense). Por otro lado, Cuba deroga formalmente la esclavitud en 1880 a través de una ley que ensaya (sin alcanzar) la abolición.⁹⁶ A su vez, en este punto, es interesante señalar que la ley que prohíbe el matrimonio interracial es abolida en 1881 (Stolcke, 1992, 30). En el transcurso de este tiempo se agudiza, entonces, la tensión entre una sociedad colonial sustentada por una economía esclavista y el incipiente proyecto de fundación nacional que, tras la guerra de la independencia, se fortalece llegada la década del '80. Se trata, en este sentido, de “una época de construcción nacional”, que tal como lo señala Rafael Rojas (2008) implica “[...] un largo proceso de transición de la *alteridad* criolla a la *identidad* propiamente nacional” (16).⁹⁷

En consonancia, leemos la figura de Cecilia, la protagonista de la novela de Villaverde, como la de un personaje que corroe, como trataremos de observar, las

⁹⁵ En este punto, podemos mencionar el caso de Haití como un precedente que opera como un fantasma en el imaginario cubano de la época. La revolución haitiana (1791-1804) implica un levantamiento de los esclavos que deriva en la proclamación de una “República negra”. Pero volviendo al caso cubano, vale aquí la pena también mencionar que en 1875 la restaurada monarquía obtuvo la paz con los rebeldes, pero la guerra prosigue tres años más contra los elementos más radicales, capitaneados por el general negro Antonio Maceo, dispuesto a rechazar toda paz que no reconociese la independencia de la isla y la abolición de la esclavitud. Finalmente, el general es derrotado y el régimen se restaura en 1878.

⁹⁶ Esta ley favorece que la esclavitud continúe mediante los “patronatos”. A estos se los deroga, finalmente, una Orden Real de 1886.

⁹⁷ Rafael Rojas estudia esta época que se extiende, tal como lo señala “entre fines del siglo XVIII y mediados del XX” por medio de “dos conceptos, *patria* y *nación*, y algunas de sus variantes metafóricas: *tierra*, *sangre* y *memoria*” (16). Vale la pena, aquí, citar lo que señala respecto a la formación del nacionalismo: “El tránsito del patriotismo criollo al nacionalismo cubano, que se extiende desde mediados del siglo XIX hasta 1998, con las campañas anexionistas, las guerras de independencia, la propaganda autonomista y la obra oral y escrita de los grandes intelectuales de aquella época (Casal, Villaverde, Martí, Varona, Piñeyro, Sanguily, Montoro, Giberga, Cabrera, Rodríguez...), produce una ampliación social y racial de la subjetividad nacional, al desarrollarse el consenso de la abolición de la esclavitud e incorporarse las capas bajas de la población blanca, negra y mulata a las opciones políticas del anexionismo, el autonomismo y, sobre todo, el independentismo [...] El republicanismo, que provenía de la tradición patriótica criolla, fue reelaborado por aquellas tres corrientes, y la idea nacional, que en el separatismo martiano se conformó a toda velocidad, mientras en el autonomismo y el anexionismo avanzaba lentamente, acabó envolviendo todo el espectro político cubano de fines del siglo XIX” (19). Ahora bien, la integración de “las capas bajas” a las que alude la cita es notoriamente problemática, tal como se representa en la ficción que aquí analizamos y, en este sentido, observamos la compleja configuración de la identidad nacional que la novela se propone construir y, a la vez, perturba, en un doble movimiento.

relaciones y categorías estratificadas del sistema racial que sostienen el régimen esclavista.⁹⁸ Así es que si bien Villaverde escribe su novela, como nos lo comenta en el “Prólogo” a la edición definitiva, bajo una estética realista que intenta retratar la sociedad cubana de las primeras décadas del siglo XIX, podemos sostener que esta ficción pone en escena una *crisis de la visibilidad*, que atenta contra los regímenes de la "percepción" racial y sus clasificaciones de ordenamiento. Nos referimos, con esto, al esquema de razas, deudor de los rígidos compartimentos existentes en la colonia.⁹⁹ Nos interesa, entonces, observar las grietas de esta construcción ficcional que se propone representar esta Cuba marcada por un discurso racista, discurso con el cual, a su vez, entra en tensión.

El período referido en la trama, enunciado desde un mirador ubicado en el presente de una compleja modernidad esclavista en la que se esboza, como ya lo mencionamos, el proyecto de una nación, va de 1812 a 1831. Lapso que abarca fechas claves para la historia cubana como la sublevación de Aponte en 1812, y el tratado (transgredido) que se firma en 1817 entre Inglaterra y España prohibiendo el comercio de esclavos. Entonces, por un lado, la novela hace referencia a un contexto específico y a personajes de la época como, por ejemplo, Dionisio Vives cuya gobernación (que implica una Cuba en estado de sitio) abarca el período que va de 1823 a 1832. Pero, por el otro lado, si para el realismo decimonónico es fundamental la separación dicotómica entre la realidad y la apariencia, el texto, como veremos, la desestabiliza a partir de la puesta en crisis de ciertos patrones vinculados a las razas y a los parentescos. Entre la apariencia y la realidad, el narrador en tercera persona encuentra un resquicio para que la historia avance a partir de un secreto, motor de la trama, aunque “un secreto a voces”. Ante una filiación (ilegítima) que Don Gamboa, “fundador de una familia distinguida” (299) (y legítima), intenta ocultar, el narrador hila con su voz una trama en la que la incógnita, que artificiosamente construye, revela un interés en solapar lo que se presenta como evidente para el lector, desde el principio, y para varios personajes. En este sentido, la relación extramatrimonial de Don Cándido con una mulata, cuyo resultado es el nacimiento de Cecilia, su hija bastarda, implica un “secreto” que la voz

⁹⁸ Ana María Mutis (2006) observa en la novela de Villaverde, una semiótica capilar y señala que en Cecilia el cabello indica “la inestabilidad del pelo como símbolo somático de clasificación” y “refuerza la imagen del mulato dentro de una categoría intermedia que en ocasiones se resiste a la codificación” (85).

⁹⁹ Cfr. Wade, Peter (2000) en *Raza y etnicidad en Latinoamérica* para observar el modo jerárquico de ordenamiento de los “tipos raciales” en el s. XIX (16-18)

narradora en tercera persona sostiene dejando enfatizada la parcialidad de su mirada. De este modo, alude a lo evidente como si no pudiera verse para que la trama, a la par que el “secreto a voces”, se sostenga. Leemos, al respecto, un fragmento paradigmático en la novela cuando se conversa en el baile de cuna sobre la “secreta” filiación de Cecilia y un personaje, al cual el narrador le cede la voz, señala que: “[...] la abuela oculta a la nieta el nombre de su padre, aunque *es preciso ser ciega* para no verlo o conocerlo” (38, el subrayado nos pertenece). Tal como lo señala Doris Sommer (2005), el narrador blanco, “quien constituye la principal fuente de información sobre la trama de *Cecilia Valdés* se hace el tonto” (268). Lo que significa, continúa, “una disfunción en la tradición del narrador omnisciente” (268). Además, advierte que los elementos de intriga, lejos de ocultar, llaman la atención sobre “cierta ceguera social que se achaca el narrador” (265). Compartimos su perspectiva, según la cual el narrador que manipula la historia debe leerse en relación con el contexto de una anacrónica economía esclavista y un gobierno colonial racista. En ese contexto, observa la crítica, pasan demasiado páginas para que los negros esclavos puedan contar lo que saben respecto a los amoríos ilegítimos y ocultos de la familia cubana (277). Por su parte, Juan G. Gelpí (1991) se propone ahondar en las jerarquías que esta voz narradora establece y observa la contraposición entre una lengua “civilizada” y otra “bastarda”. Respecto a esta última, se trata, según Gelpí lo advierte, de “una oralidad que se encuentra por fuera de la ley o norma lingüística” (48) y que es señalada o diferenciada en bastardilla.¹⁰⁰ Desde esta perspectiva, encuentra en *Cecilia* una de las primeras etapas de un tipo de escritura propiamente latinoamericana: la que, firmada por los sectores letrados, incorpora y

¹⁰⁰ Respecto a la jerarquía lingüística entre lengua “civilizada” y “bastarda”, el crítico señala que “la subordinación del otro se advierte en la diferencia de órdenes lingüísticos que constituye, a su vez, una de las marcas más claras del paternalismo jerárquico en la novela. La bastardilla, ese tipo de letra que a menudo se utiliza para señalar una oralidad ‘bastarda’, se emplea aquí para marcar la diferencia entre los dos órdenes lingüísticos” (48). En este punto, nos interesa entablar una relación con la novela *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner, analizada en el capítulo anterior, ya que en la novela peruana también encontramos un uso de la bastardilla para marcar la incorporación de la lengua indígena. Desde esta perspectiva, notamos la centralidad de la configuración de una lengua nacional en el marco de la proyección y/o formación de los estados-nación. En este sentido, en pos de la construcción de una identidad común en el contexto de una población heterogénea la imposición de una lengua común no es un detalle menor. Ahora bien, ¿de qué modo se inscribe la heterogeneidad lingüística en estas novelas? Si en *Cecilia Valdés* la bastardilla vincula a quien utiliza esta lengua “bastarda” con su condición de “hijo ilegítimo” de Cuba y marca, de este modo, al que debe ser excluido, apartado; en *Aves sin nido* esta tipografía resalta la lengua de la “desheredada raza” que ahora debe incluirse y legitimarse, cultura letrada de por medio, en la tradición que debería sustentar la identidad de la nación moderna. Si la estrategia en la novela cubana es marcar la diferencia, en la peruana es la de la apropiación. Ahora bien, tanto en un caso como el otro la diferencia necesita ser marcada y se plantea como una problemática a ser eliminada en pos de “lo común” requerido para la invención de una ciudadanía moderna (ver nota n° 89 del capítulo anterior)

manipula el habla y la cultura de los sectores populares (48). Aunque también señala la figura de la esclava María Regla como personaje excepcional: es el único al cual el narrador le cede la palabra, por lo que es la otra voz narrativa que hay en la novela (52). Por otro lado, Javier Lasarte Valcárcel (2006) repasa las lecturas anteriores a la publicación de su texto sobre *Cecilia* y encuentra en común “la idea de una narración – de la voz autorial o del narrador– relativamente uniforme. Voz crítica, jerárquica o ciega, pero uniforme” (22).¹⁰¹ Ahora bien, el crítico encuentra una vía de lectura alternativa: la de una *polifonía negada* desde la perspectiva narradora jerárquica, pero materializada en el texto (22). A partir de lo dicho se pregunta sobre la posibilidad de que la novela fuese constitutivamente un discurso racista y jerárquico, a la vez que abierto y tolerante, promotor de un cierto tipo de mestizaje limitado y contradictorio (23). En fin, reflexionar sobre este narrador conlleva una consideración en torno a la sociedad de la época, en la que la ilegalidad se entreteje con la hipocresía revelándose como moneda corriente y habilitando una confusión que excede el control de la voz narrativa, el discurso de la autoridad. De este modo las cuestiones concernientes a la raza, la esclavitud y la familia en esta representada Cuba colonial, se entrelazan en la trama interrelacionando las problemáticas de la familia con las de la nación. En sociedades jerárquicas y desiguales como las de la Cuba decimonónica, podemos sostener que, desde el punto de vista del sector dominante, el matrimonio ideal es el isogámico, es decir el que conlleva uniones entre “iguales”, ya sea con relación a la clase y/o a la raza. De este modo, se aboga por la reproducción del orden establecido. En este sentido, tal como lo señala Stolcke (1992) es posible vislumbrar una intersección entre las prácticas matrimoniales, las relaciones de clase y el racismo.¹⁰² El

¹⁰¹ Aquí Valcárcel cita el texto de Julio Ramos (2006), coetáneo al que mencionamos de Sommer para señalar que el crítico “[...] redondeará con precisión –y más sensatez– la idea de un saber que escapa al control del autor y de esta otra lectura que apuesta por la tensión híbrida y conflictiva entre la autoridad narrativa y los arquitectores” (22). A partir de lo dicho, cita un fragmento de su texto que podemos pensar en tensión con “el discurso jerárquico” que ordena y valora, al que se refiere Gelpí (1991): “Si bien el primer movimiento de análisis busca explicitar, en las formas de la representación del discurso, los modelos de orden que la economía autorial impone sobre la heterogeneidad lingüística, un segundo movimiento, más atento a las contradicciones internas y a los deslices del propio discurso fundador, intentará demostrar cómo la hibridez constitutiva de la novela, su lógica de permanentes desplazamientos y equívocos (tematizada, con notable ansiedad, en el texto clave de Villaverde en la figura misma de la mulata Cecilia “vagabunda” y “peregrina”) deshace la posibilidad de la jerarquización, minando, sobre todo, cualquier categoría de pureza). (60)

¹⁰² Recordemos que la ley que prohibía el matrimonio interracial es abolida en Cuba en 1881 (Stolcke, 1992: 30). Anteriormente, en 1805, el Consejo de Indias había promulgado la “real Cédula acerca de los matrimonios que personas de conocida nobleza pretendan contraer con las de castas de negros y mulatos” (39). De este modo, la “raza” funcionaba como un impedimento civil para el matrimonio y, por ende,

parentesco y la familia nuclear como medios de reproducción social permitirían, en este sentido, ejercer prácticas de inclusión y exclusión en pos del mantenimiento del sistema de jerarquías establecido. En esta línea, la autora señala que “La prohibición del matrimonio interracial introducida en Cuba a comienzos del siglo XIX ejemplifica el carácter esencialmente jurídico-político de la dicotomía entre la esfera pública y la esfera privada defendida por la filosofía política liberal” (13). Su perspectiva señala dos tipos de herencias filiales en pos de la perpetuación del sistema esclavista: la transmisión genética de la “pureza racial” y la perpetuación de los privilegios económicos y legales que constituyen el rango social. El amor y la sexualidad en tensión con la ley conforman, de este modo, un engranaje en relación directa con la reproducción de la sociedad. Particularmente, nos interesa focalizar en *las trampas de la ley* que trazan un recorrido que va del adulterio a la orfandad y de la orfandad al incesto, trazando las derivas de una genealogía (familiar, nacional) imposible. Así es que el engaño que se sostiene a lo largo de la trama, respecto al lazo familiar entre Cecilia y su padre, habilita, a su vez, un escenario que da lugar al encuentro amoroso entre los medio-hermanos, es decir entre Leonardo (el hijo legítimo de Don Gamboa) y Cecilia (la hija ilegítima), hasta el punto de transgredir el mayor de los tabúes en lo que respecta a la sexualidad. En este sentido, podemos considerar el *incesto accidental* como un peligro siempre latente en un sistema patriarcal donde los vínculos sexuales del padre por fuera del matrimonio son una, lejos de una excepción, una regla, aunque no esté escrita.

Desplazamientos, equívocos por fuera de la ley: la puesta en crisis del pacto identitario

“Antesala de la ley, la ficción configuraba para el proyecto fundador un suplemento tan necesario como peligroso, porque insistentemente le abría espacio –a pesar del propio discurso autorial, fundacional– a restos improcesables por las redes de la simbolización”

Julio Ramos, “Cuerpo, lengua, subjetividad”

como una herramienta que permitía (o abogaba por) mantener separadas categorías raciales de un modo jerárquico. Poder clasificatorio que es representado en sus desestabilizaciones en *Cecilia Valdés*.

Cecilia Valdés abre su escritura con la imagen de la ciudad desde el desplazamiento, trazando un itinerario que va del espacio céntrico al periférico.¹⁰³ Del ámbito familiar al libertino, Don Cándido visita la casa de su amante mulata. Notamos, de este modo, una ciudad con espacios diferenciados, pero en la que sus diversos habitantes pueden conectarse a través de sus recorridos. El primer movimiento que leemos queda vinculado, en primera instancia, con la incógnita. Pero muy rápidamente notamos que lo que se quiere ocultar revela un movimiento de deseo que se desliza por fuera de la ley. Roberto González Echevarría (2007) se refiere a la relación entre el amor y el derecho como una dialéctica que da lugar a la novelística moderna y señala que “[...] el conflicto se plantea en términos de la contienda entre eros y ley, porque naturalmente la evolución de la sociedad sufre sus más intensos roces en lo tocante a su reproducción, a su renovación” (272). Siguiendo esta línea, observa la “omnipresencia” de lo jurídico en la novela del autor cubano y señala que ésta podría analizarse como una serie de círculos concéntricos de ilegalidad: el que concierne a la relación entre España y sus colonias (la administración colonial representada en su corrupción), la esclavitud, el incesto y, por último, la ilegalidad en el bajo mundo de negros y mulatos (274-278). Pero volviendo al comienzo de esta ficción, este, tal como lo menciona Javier Lasarte Valcárcel (2006), adquiere una notoria importancia al funcionar “como una suerte de metonimia de la novela en su totalidad” (23), ya que el secreto “pone en marcha todo el complejo juego de apariencias y verdades, de ocultamientos y desvelamientos [...]” (23). En el primer capítulo, notamos que el narrador manifiesta su desconocimiento (o deberíamos decir, más bien, su interés en ocultar lo que sabe) ante una figura que aparece en un carruaje con cortinas, en la plena oscuridad de la noche. Tal como leemos en las primeras líneas de esta novela: “*Sea el que fuese* quien ocupaba el carruaje a la sazón, no puede negarse que *tenía interés en guardar la incógnita,*

¹⁰³ También en *Dom Casmurro*, como observamos en el primer capítulo de esta Tesis, la ficción se inicia con un desplazamiento del centro a la periferia. En la novela de Machado leíamos este movimiento vinculado al lugar de enunciación de un narrador en primera persona que se construye, distancia crítica de por medio, revelando a través de las prolíferas reflexiones metatextuales, la artificiosa construcción de su relato (una trama que, como analizamos, se construye a contrapelo del discurso del progreso). En la novela de Villaverde, de un modo diverso, este itinerario narrado por un complejo narrador en tercera persona, que muchas veces, lejos de distanciarse de la trama que enuncia, queda atrapado en sus propias redes nos permite observar los desplazamientos y equívocos que se tramam en la ficción por fuera de la legalidad, el control disciplinante y jerarquizador, lo que conlleva una desestabilización del pacto identificadorio. A su vez, notamos en ambos recorridos algo que los une: su vinculación con un proceso de desfamiliarización.

aunque parecía excusada la precaución, por cuanto no había alma viviente en las calles [...]” (9; la cursiva nos pertenece). Tanto para la voz narradora como para este personaje, guardar el secreto resulta, en principio, conveniente. Pero, también, nos interesa remarcar que la primera descripción de este personaje, en la oscuridad de la noche, envuelto bajo un halo de indefinición (y aquí las sombras que lo rodean se presentan como un umbral que diluye, por unas líneas, su propia identidad), conlleva una ambigüedad tan marcada por el misterio, que la voz narradora hasta pone en duda la “raza” de quien luego sabremos que es Don Gamboa:

(...) las facciones más notables del hombre eran la nariz, que tenía aguileña, los ojos bastante vivos, el rostro ovalado y la barba pequeña. El color de ésta y el del cabello, las sombras del sombrero y de las paredes alterosas del convento vecino, lo oscurecían *tal vez sin ser negro*” (9, el subrayado me pertenece)

De este modo, la incógnita inicial, ligada a la intención de ocultar el vínculo filial, se expande y genera una confusión racial. Luego, cuando “el caballero desconocido” (10) cruza el umbral hacia el hogar de Cecilia, su “diferencia de condición y de raza” (10) marcan con evidencia la distancia entre él y las habitantes de la casa. De todas maneras, resulta interesante esta inespecificidad inicial, ya que anticipa una problemática central que recorre el texto, esto es, la quimérica construcción de las identidades. A su vez, esta desestabilización identitaria queda ligada al movimiento y a la ilegalidad o las normas de disciplina. La acción de dejar de ser en un lugar para ser en otro resulta un tema central en la novela, que se reitera a lo largo de la trama. Nos referimos, por ejemplo, a la concurrencia de Leonardo y otros jóvenes de “familias decentes” al baile de “cuna” (baile en el que luego nos detendremos) o al ingreso, sin “papeleta” y con un traje que notoriamente no le pertenece, del esposo de María de la Regla, esclavo también de la familia Gamboa, al “baile de etiqueta de la gente de color”. Pero también podemos pensar en el alzamiento de los esclavos (traídos –no está de más recordarlo– a Cuba de un modo ilegal a partir de 1817) cuando se fugan del ingenio, movimiento que lleva al extremo la desestabilización de las jerarquías clasificatorias. Y aquí también aparece el otro espacio importante que la novela pone en escena: el rural. Ya que esta narrativa propone nuevamente un mapa, como en las otras novelas de este *corpus*, que abarca el campo y la ciudad. El desarrollo urbano, de hecho, configura la

otra cara de la moneda de la esclavitud, ligada a la economía rural de plantaciones. Pero así como la ciudad se representa como un espacio heterogéneo –compuesto de zonas céntricas y marginales– el campo también aparece como un espacio complejo. Por un lado, diferenciamos el “edén” cafetal de Alquízar del ingenio azucarero La Tinaja, en la que el trabajo esclavo se describe como los “cuadros en que suelen representar a las ánimas del purgatorio” (307). Pero, por otro, dentro de este último espacio observamos ciertos cambios que dan cuenta de su modernización como lo es el del ingreso de la máquina de vapor a la molienda.¹⁰⁴

Ahora bien, volviendo a los movimientos de los personajes que circulan por estos espacios trazando puentes y recorridos podemos pensar en cierta alteración o desestabilización del orden establecido. María de Regla es, en este punto, una figura crucial que, al circular por los diversos espacios del mapa que la novela representa, tiende puentes. O, tal como lo señala Romero León (2007), “desfigura aunque no anula las fronteras primarias entre los mundos separados castizamente” al nutrir a los que iniciarán “la conformación trágica de la nacionalidad y la ciudadanía modernas” y como “enfermera”, en el ingenio azucarero, media entre el mundo de los blancos y el de los negros esclavos. Esclava-nodriz de los Gamboa, ingresa a la Real Casa Cuna, por orden de Don Cándido, para amamantar a Cecilia. Pero este sugerente personaje, no solo es la madre de leche de la hija mulata e ilegítima de su amo, también lo es de la hija blanca y legítima de sus señores, y además, al mismo tiempo, cría y da de mamar a su hija biológica. Madre biológica y/o de leche de hijos de raza negra, blanca y mezclada, transita por diversos espacios y su leche fluye y circula por todos esos cuerpos aunque quieran ser separados.¹⁰⁵ Estos desplazamientos, como los efectuados

¹⁰⁴ De este modo, como lo señala Jorge Romero León (1997) si en el espacio urbano hay una crisis entre lo nuevo y lo viejo, lo mismo ocurre en el campo con relación a la oposición entre las dos fincas (cuyas economías: la del café y la del azúcar, marcan notorias diferencias). A su vez, “la Tinaja” también presenta su crisis interna: mediante el compromiso de Isabel y Leonardo y la llegada de la primera máquina de vapor a la molienda, la clase dominante pretende consolidar su poder colonial. Pero, al mismo tiempo, está dejando entrar dos elementos devastadores de ese orden: la conciencia criolla cada vez más crítica (manifiesta en la voz de Isabel) y la modernización tecnológica (37-38)

¹⁰⁵ Este relevante y complejo personaje, no ha pasado desapercibido por la crítica al analizar esta novela. Gelpí (1991) se refiere a la figura de María Regla (madre figurada o de leche de toda la gama racial que se presenta en la novela) y la señala, como ya observamos en el primer apartado de este capítulo, en tanto personaje excepcional: es el único al cual el narrador le cede la palabra, por lo que es la otra voz narrativa que hay en la novela (52). Christina Civantos (2005), quien observa que “la narración refleja una ansiedad acerca del cruce de las fronteras entre lo puro y lo impuro”, se detiene en un trío de tropos repetidos en la obra: leche, oro y sangre para comprender las cuestiones concernientes a la formación de identidad que

por Cecilia que de niña deambula por las calles de la ciudad y luego, en su juventud, va “de *cuna en cuna*” (38), conllevan la formación potencial de nuevos sujetos que se filtran por los resquicios de los patrones de la sociedad de la época. En el capítulo II de la novela, leemos el siguiente epígrafe en el que resuena la voz de la protagonista de esta historia: “Sola soy, sola nací, /Sola me tuvo mi madre, /Sola me tengo de andar, /Como la pluma en el aire”.¹⁰⁶ Contra la fijeza, lo estanco y compartimentado, Cecilia, “como la pluma en el aire” traspasa las fronteras de la pertenencia, que separan razas, espacios, familias. Se filtra por sus grietas y ranuras. Cruza umbrales y permite que los de su propio hogar sean franqueados con facilidad. Nos permite reflexionar sobre la desestabilización del nombre propio y del reconocimiento, tópicos centrales de la consigna filiatoria. Pero ante esta falta y ante la imprecisa –y por eso, peligrosa– imagen de la protagonista, el “ojo conocedor”, como se lo denomina en la novela, focaliza e intenta actuar como un dispositivo de orden en una sociedad colonial. Julio Ramos (2006) denomina a este instrumento de control “el ojo vigilante” y se refiere a la mulata Cecilia como ubicada por su configuración en “la zona menos visible y administrable de la hibridez” (47). Zona, prosigue, sobre la que “agudiza su foco el ojo vigilante” (47). Al respecto, leemos en la novela:

¿A qué raza, pues, pertenecía esta muchacha? Difícil es decirlo. Sin embargo, a un ojo conocedor no podía esconderse que sus labios rojos tenían un borde o filete oscuro, y que la iluminación del rostro terminaba en una especie de penumbra hacia el nacimiento del cabello. Su sangre no era pura y bien podía asegurarse que allá en la tercera o cuarta generación estaba mezclada con la etíope. (17)

subyacen la representación de esclavitud, raza y nación; y propone que estos objetos en circulación reflejan el temor al otro (temor que en verdad es el de no poder definir la identidad individual (el yo) tanto como la nacional) (505). La leche puede interpretarse, en su efecto conector, como una “alternativa a las relaciones estratificadas y jerárquicas del sistema racial de Cuba” (506). Pero la no diferenciación entre el yo (blanco y criollo) y el otro –sostiene Civantos–, se ve como un peligro en la novela. Por ejemplo, al convertirse la esclava María de Regla en nodriza y ama de leche desplaza algunos de los poderes de sus amos (que pasan a depender de ella). Además de desplazar a la madre “uterina”, deshace las jerarquías sociales y raciales: quienes han sido amamantados y tenido contacto con sus nodrizas no pueden ver a los negros como animales u objetos (506).

¹⁰⁶ En el epígrafe no figura la autoría de estos versos, que componen la primera estrofa del poema “La niña sola” del poeta cubano José Jacinto Milanés (1814-1863).

De todos modos, esta herramienta de autoridad y control que clasifica no parece ser suficiente para contener las confusiones de quien es para más de un personaje de la trama “[...] pobrecita y, de color, aunque pasará por blanca donde quiera que no conozcan sus antecedentes [...]” (371).¹⁰⁷ En este sentido, la ficción configura un contexto en el que las imágenes engañan y, sumadas al ocultamiento de los lazos filiales, dan lugar al equívoco hasta el punto, como ya lo señalamos, de alcanzar el incesto. Tal como lo señala Stolcke (1992), la apariencia somática en la Cuba decimonónica ya era motivo de confusión:

Indudablemente, la diferencia entre ‘ser tenido por blanco’ y ‘ser verdaderamente blanco’ no era una diferencia de color físico. En la Cuba decimonónica la apariencia física se había vuelto igualmente equívoca con relación al origen ‘racial’ de una persona. Más aún cuando a menudo resultaba difícil, si no imposible, detectar diferencia física real alguna entre una persona de origen español y otra de origen parcialmente africano (118)¹⁰⁸

Tras el espejismo identificatorio emerge en escena la confusa figura de Cecilia y, de este modo, la protagonista de esta ficción representa una diferencia irreductible que

¹⁰⁷ Respecto al *passing*, Verena Stolcke (1992) señala que “El principio de clasificación social, tanto del sistema de casta como de las relaciones de ‘raza’, es el mismo, a saber, la descendencia. Lo que les distingue, no obstante, es la noción de *adelantar la familia* común en Cuba, que es análogo al de ‘passing’ en los Estados Unidos” (211). En *Cecilia*, leemos sobre el interés por “avanzar la familia”, relacionado con la voluntad de “blanqueamiento” de las mulatas y, por ende, con la de mejorar la posición social. Como ejemplo, podemos citar lo que la abuela le señala a Cecilia: “Tu padre es un caballero blanco, y algún día has de ser rica y andar en carruaje [...] eres casi blanca y puedes *aspirar a casarte con un blanco*, aunque pobre, sirve para marido; negro o mulato, ni el buey de oro” (25, el subrayado es nuestro).

Desde esta perspectiva, en más de una oportunidad leemos sobre la relación entre la aspiración de casarse con un blanco y la voluntad de ascenso social. En este caso, por boca de Cecilia: “No lo niego, mucho que sí me gustan más los blancos que los pardos. Se me caería la cara de vergüenza si me casara y tuviera un hijo saltoatrás” (223). Para indagar en torno al simulacro que implica “pasar por”, ver el texto de Victor Goldgel (2014) (quien actualmente trabaja en torno a la “raza y otros simulacros en la novela cubana de finales del siglo XIX” focalizando en la figura de la mulata en las novelas *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, y *Sofía*, de Martín Morúa Delgado): “Unwilling Impostors, Willing Victims: Passing in Two Nineteenth-Century Cuban Novels”

¹⁰⁸ Al respecto vale la pena detenernos en la siguiente cita: “En su *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, publicado en 1836, Esteban Pichardo nos da la siguiente definición de la palabra trigueño: Por antonomasia la persona que tiene el color algo atesado o parecido al del trigo, así como *Blanco* se dice al más claro que tira a lechoso con algo de rosado... Cuando se trata de razas, se usa la *Voz Blanco*, aunque sea Trigueño, para diferenciar de *Negro* o *Mulato*; aunque de estos hay alguno de color más blanco que muchos de la raza blanca” (Stolcke, 1992, 118).

carcome la estructura familiar.¹⁰⁹ Y es que la filiación tampoco garantiza, en esta novela, una continuidad sino una proliferación de desvíos. En este punto, mucho tiene que ver la representación en la novela de la figura del padre y su compleja relación con la ley. La paternidad, significativa clave de la autoridad, y la legalidad aparecen, por un lado en su negación: recordemos que Cecilia es hija ilegítima de su progenitor, fruto de una relación adúltera que él mantuvo con una mulata. Pero, por otro lado, su padre, tiene otra familia legítima en la que su hijo Leonardo estudia leyes. Ahora bien, este joven estudiante, se escabulle, a su vez, por diversión de las legalidades y disipa no solo la fortuna de sus padres, sino que además esfuma su propio apellido, al morir antes de dar lugar a un hijo legítimo.¹¹⁰ Observamos, entonces, el fracaso de la reproducción de un orden a través de los Gamboa, que representan una familia tradicional y distinguida. El padre español, traficante de esclavos, su esposa criolla y la nueva generación representada por sus hijos, particularmente por el único varón, Leonardo, protagonista de la historia de amor frustrada e incestuosa con su media hermana mulata. Desde esta perspectiva, nuestra lectura le presta particular atención al hecho de que en la novela, el linaje deviene una fachada (incluso, como veremos en el próximo apartado, al interior mismo de la genealogía trazada por el propio Gamboa) y una línea de fuga que atenta contra los esquemas de identidad pre-establecidos. De este modo, observamos un vacío

¹⁰⁹ Juan Gelpí (1991) analiza la figura de Cecilia como una especie de espejismo que “se construye como una tensión entre el ser y el parecer” (54), más que como un personaje bien delineado. De este modo, señala que su corrección lingüística y su belleza serían una falsa percepción corregida, finalmente, por el discurso jerárquico (se la encierra en la última parte de la novela). De todos modos, sostenemos, en nuestra lectura que “entre el ser y el parecer” lo que se juega es un espejismo que dice más sobre la desestabilización de las categorías clasificatorias en pos de la identificación que sobre Cecilia. La confusión, de hecho, rebasa sus límites hasta el incesto y un nuevo nacimiento, representante de una nueva generación de descendientes mulatos e ilegítimos (recordemos que Cecilia es la tercera generación de mujeres que tienen hijos ilegítimos, frutos del amor clandestino con un hombre blanco). Pero esta vez, se agrega un nuevo acontecimiento: la simbólica muerte del padre (recordamos que Leonardo es asesinado hacia el final de la novela)

¹¹⁰ Tal como leemos en la novela que Leonardo y sus compañeros de estudios: “[...] alcanzaban nociones muy superficiales sobre la situación de su patria en el mundo de las ideas y los principios. Para decirlo de una vez, su patriotismo era de carácter platónico, pues que no se fundaba en el sentimiento del deber, ni en el conocimiento de los propios derechos como ciudadano y como hombre libre (17). En consonancia, el personaje de Andrés, en *Sin rumbo*, también se configura, tal como lo analizamos en el “Segundo capítulo”, como un joven adinerado y de vida disipada que no llegará a perpetuar el apellido de su padre. Asimismo, encontramos otro punto de articulación con *Dom Casmurro*, novela en la que, como ya observamos en el “primer capítulo”, el narrador-protagonista es abogado. Notamos en ambos casos, que las nuevas generaciones parecen vincularse con la ley en una enrucijada repleta de pliegues que la corroen.

que se llena de interrogantes, en el que la familia como institución que garantizaría la identificación dada por las filiaciones y la configuración de una genealogía que proyecte la nación, se disuelve.

Los espacios interiores, sus marcos-umbrales y la quimera de las genealogías

“La familia es un ‘interior’ en crisis como todos los interiores [...]”

Gilles Deleuze, “Posdata sobre las sociedades de control”

Entre la descendencia de una hija ilegítima, como lo es Cecilia, y la imposibilidad de reproducir la estirpe a través de un heredero legítimo, como lo es Leonardo, la institución familiar se representa en *Cecilia Valdés*, como en el resto de las ficciones de nuestro *corpus*, en crisis. En esta ficción, particularmente, la familia legítima (“blanca”) se confunde con la ilegítima (“mulata”) hasta traspasar el límite del incesto. En consonancia, esta trama en la que los lazos sexuales se relacionan con la ilegalidad del adulterio para conducir, finalmente, a una mayor confusión y a la fatalidad, los hogares constituyen espacios que permiten reflexionar sobre los límites de las familias y sus espacios domésticos, sobre los modos de pensar el adentro y el afuera, lo igual y lo otro, lo alterado.¹¹¹

El hogar permeable, la “casita” de Cecilia Valdés, es el primer espacio interior que se nos presenta en esta novela que comienza con la furtiva y secreta entrada nocturna de Gamboa a la casa de su amante mulata. Cecilia es, como sabemos desde el principio de la trama, el fruto de esa oculta unión. Esta entrada, pese a la reserva misteriosa que la rodea, se lleva a cabo sin mayores trabas ni problemas. Traspasar el

¹¹¹ Y aquí vale la pena volver a la cita referida a la “reproducción adulterada”, presente en la nota al pie n° 38, en el primer capítulo de esta Tesis. Allí nos referíamos a lo señalado por Alejandra Laera (2003), al analizar la narrativa de Eugenio Cambaceres en la que observa lo que denomina su “máquina reproductora” y su directa vinculación con la adulteración. Y en este punto se refiere a “[...] lo adúltero en tanto ‘forma de extrañamiento de lo mismo en lo otro’, como tan bien lo define Haroldo de Campos” (265). Y aquí aclara, que el crítico brasileño, en su lectura de la narrativa de Machado de Assis, señala que “*adulter* viene de ‘ad + alter’ y puede significar también ‘alterado’, ‘falsificado’, ‘mixturado’, ‘injertado’”.

umbral de esa “casucha” humilde es tarea fácil. De hecho, el narrador alude a esta circunstancia en repetidas ocasiones. Señala, por ejemplo, que su puerta sólo está “sujeta con una media bala de hierro en el suelo” (20) que impide que se cierre del todo, o, al relatar uno de los ingresos de Leonardo, amante y medio hermano de Cecilia, solo para citar otro ejemplo de los muchos que ilustrar la facilidad de ingreso al hogar de las mulatas:

Pareciéndole que la puerta no estaba cerrada con llave ni tranca, empujó una hoja con la punta de los dedos. Cedió algo, en efecto; por lo cual hizo mayor esfuerzo, rodó la silla en que se apoyaba y se abrió lo bastante para que el joven se deslizara por entre las dos hojas y quedase dentro, sin más ni más. De pronto no vio nada. Allí eran las tinieblas tan espesas como el aire [...], pudo al fin distinguir al alcance de su mano un par de palomas caseras dormidas en el respaldo de una silla, un gato enroscado en el fondo de un sillón de vaqueta, y una gallina bajo una mesa protegiendo bajo sus amorosas alas varios pollitos, que asomaban los picos por entre las plumas y empezaron a piar del modo suave y repetido del modo que suelen siempre que sienten temor o frío. Gradualmente sus miradas fueron elevándose del suelo hasta la altura de la puerta del cuarto del fondo, donde vio algo que le pareció una mujer o visión, de pie, escasamente vestida con un ropaje blanco, y el copioso cabello suelto hecho mil anillos y revueltas ondas, desparramadas por el seno y los hombros sin alcanzar a ocultarlos, con ser tan abundoso y largo. Reconocerse, correr el uno hacia la otra y abrazarse estrechamente en medio de los besos ardientes y sonoros fue todo uno. (180-181, el subrayado es nuestro)

De este modo, notoriamente, el contacto entre el “afuera” y el “adentro” queda fácilmente habilitado. Podemos hablar de cierta permeabilidad que las puertas abiertas del hogar de Cecilia tienen. Además, esta extensa y sugerente cita nos permite observar la casa de las mulatas como un espacio de mezcla animal (y aquí el impulso amoroso e irracional entra en juego) y confusión, en el que se anticipa la preeminencia del instinto ante la razón, un espacio-umbral y de pasaje entre la visibilidad y su desestabilidad. Entre la imposibilidad de ver, la visión y el reconocimiento, se condensa, como en una puesta en abismo, uno de los puntos centrales de esta trama.

Por otro lado, el hogar de los Gamboa, se presenta, en contrapunto, como un lugar en el que el acceso es más dificultoso.¹¹² La primera vez que se menciona esta casa, que contrasta ostensiblemente con la anterior por sus dimensiones, distribución y su lujo, es en el capítulo II. Ahora es Cecilia, que a contrapelo del anterior recorrido de Don Gamboa, llega a plena luz del día a la puerta de la “casa de apariencia aristocrática” de su padre (18). En principio, a través de “las rejas de hierro” de la ventana que separa el interior de la calle, las hijas de la casa, se asoman y la llaman al verla pasar. Ella entra por el “zaguán” y se presenta en “la puerta de la sala” (18). La entrada se presenta gradual y con vallas a sortear. Finalmente, las palabras de Don Cándido Gamboa que, tras verse reconocido, dice que la dejen en paz, y un gesto de su esposa, que indica a sus hijas que es hora de que la “procaz mozueta” (18) salga, hacen que Cecilia se retire. Luego, en el capítulo VII, accedemos a una descripción del interior de esta casa y el contraste se reactualiza. A diferencia del espeso aire, el pobre mobiliario y los animales presentados en un desordenado conjunto en la “casita” de Cecilia, encontramos, en el hogar de los Gamboa, que los cuartos para la familia se separan, claramente de los espacios destinados para los animales y la servidumbre (como lo son la caballeriza y la cocina). Esta casa “civilizada”, en la que se respira “aseo”, “limpieza” y “lujo” (52) y en la que la presencia de los libros de leyes y los periódicos dan cuenta de la cultura letrada de sus habitantes, está diagramada para separar los espacios. De este modo, en los cuartos encontramos una “[...] cortina de muselina blanca [...] como para dar libre paso al aire y ocultar sus interioridades de las miradas de los que pasaban por el comedor y el patio” (51).

Ahora bien, más allá de los diversos cruces entre estos diversos hogares, si nos detenemos en sus habitantes, observamos que estos no componen, como superficialmente podría pensarse, un categórico contraste: mulatos/ blancos o impuros/ puros, sino que ambas genealogías son cuestionadas con relación a su “pureza”. Al respecto, resulta conveniente detenernos en el Capítulo VIII de la “Primera parte”. El escenario es aquí la facultad de derecho, en la que Leonardo Gamboa y sus compañeros de estudio conversan sobre la lección del día, esto es, el derecho de las personas.

¹¹² Aunque, de todos modos, franqueable si recordamos que en el capítulo XI, un militar del ejército español, escapa furtivamente tras la ventana del cuarto de una de sus hermanas, tras una visita amorosa no oficial. Leemos al respecto, el pensamiento de Leonardo, tras notar esta penetración a su hogar: “[...] mientras él galanteaba a la mulata allá por el barrio del Ángel, un capitán del ejército español, a la clara luz de una mañana de octubre, le galanteaba la hermana acá por el barrio de San Francisco” (79).

Leemos, entonces, lo señalado por Leonardo: “[...] según el derecho patrio, hay personas y hay cosas; que muchas de éstas, aunque hablan y piensan, no tienen los mismos derechos de aquellas” (59). A lo que su compañero, catalogado entre bromas de “cosa”, aclara que es el esclavo, desde la perspectiva del derecho romano, el considerado de ese modo. En este punto, la conversación entre los estudiantes prosigue en torno a la “pureza” de sus propios linajes:

–Ya. No eres esclavo, pero alguno de tus progenitores lo fue sin duda y tanto vale. Tu pelo al menos es sospechoso.

–Dichoso tu que lo tienes flechado como los indios. Si vamos a examinar, sin embargo, nuestros árboles genealógicos respectivos, hallaremos que aquellos que pasan por ingenuos entre nosotros, son cuando menos libertinos.

–Resuellas por la herida, compadre. Vamos, que no es ningún pecado amarrar la mula tras de la puerta. Mi padre es español y no tiene mula; mi madre sí es criolla y no respondo que sea de *sangre pura*.

–Es que tu padre por ser español, no está exento de la sospecha de tener sangre mezclada, pues supongo que es andaluz, y de Sevilla vinieron a América los primeros esclavos negros. Tampoco los árabes, que dominaron en Andalucía más que en otras partes de España fueron de raza pura caucásica, sino africana. Por otra parte, era común ahí, entonces, la unión de blancos y negros, según el testimonio de Cervantes y de otros escritores contemporáneos (59-60)

Tal como lo señala Verena Stolcke (2008), en la América hispánica persistió “[...] el menos tangible lenguaje de la limpieza de sangre. Esto fue así porque ante tanta ‘mezcla’ los marcadores raciales, como el fenotipo, resultaron ser un indicio muy poco fiable de la ascendencia genealógica y la identidad social de una persona” (47). Asimismo, más allá de esta provechosa información que nos aporta el trabajo de la antropóloga, en la novela las genealogías se representan asediadas. En esta ficción, notablemente, la ascendencia biológica y la identidad social quedan vinculadas al fingimiento, la hipocresía y el simulacro. Factores que, a su vez, conducen a la confusión, que queda asociada al beneficio de *pasar por* lo que se quiere simular, pero que también pueden derivar en una mezcla funesta, como lo es el encuentro incestuoso entre Leonardo y Cecilia.

La Casa Cuna y la cuna como baile

“Dos culturas musicales –la una heredada del Occidente cristiano y de la tradición morisca; la otra, elemental, construida en función de ritmos y percusiones considerados como valores en sí- se encontraban en esta encrucijada de rutas marítimas que era Cuba”

Alejo Carpentier. *La música en Cuba*

“Mímesis perversa, la mezcla mestiza no tiene modelo: el mestizo supone como posibilidad un momento de extravío (de capricho) en que él se constituye como inanticipable. Se emparenta así, con los monstruos y los engendros. Los engendros son, por cierto, ante todo, los engendrados, y en eso no difieren de las demás creaturas; pero ocurre que su extravagancia y vistosidad –su monstruosidad, en sentido estricto- nos hace reparar en el proceso de su generación como en la clave de esa misma rareza. En segundo lugar, el mestizo pone en duda el origen, esto es, lo bastardea”

Pablo Oyarzún, *La desazón de lo moderno. Problemas de la modernidad*

Podemos señalar que Cecilia, la protagonista de la ficción que analizamos, es “hija de la cuna” en más de un sentido.¹¹³ Dos espacios en la novela –que refuerzan esta inviabilidad de la visión como herramienta para identificar y, además, habilitan la mezcla– reciben el mismo y sugerente nombre: “cuna”.¹¹⁴ Así se llama tanto el hogar de niños huérfanos a donde es llevada Cecilia, como el “baile” donde se luce. De este modo, ambos espacios comparten un mismo significante que se desliza y permite problematizar los valores concernientes a la compleja construcción de una identidad nacional que en la ficción se resiste a ser codificada. En un contexto coyunturalmente

¹¹³ El término “cuna” compone un significante cuyo deslizamiento en la novela nos permite entretejer una red de significados que se potencian mutuamente. Además de “cama para niños”, “hogar de huérfanos”, “linaje”, “familia”, “origen”, “patria” y “nación” (RAE); el texto nos agrega el “baile criollo”, la “cuna”, nombre del que, sugerentemente, tal como la novela se encarga de señalarlo, no se sabe su procedencia (31). De esta manera, la ficción traza un itinerario que va de la exclusión y el apartamiento al encuentro incestuoso.

¹¹⁴ Sugerentemente, cuando se trata del baile, escrito en bastardilla en la novela (ver nota al pie nº 100)

heterogéneo como el de Cuba, que se forja en tensión con una sociedad colonial sustentada en una economía esclavista, ambas “cunas”, a su vez, atentan contra el concepto de “origen”, ya que desestabilizan la proveniencia, el principio o el nacimiento de las identidades concernientes a los individuos y a la patria. Desde esta perspectiva, habilitan un dinamismo que mina cualquier categoría de pureza. Y en este sentido, estos lugares de mezcla e intercambio se presentan en detrimento del poder patriarcal y colonial, tal como aparece en la novela: blanco, noble y español. La “cuna”, entonces, configura un espacio que revela la imposibilidad de establecer un origen fundador, y que impone la mezcla, el movimiento.

La Real Casa Cuna se configura en la ficción como un lugar de borramiento. Así como el orfanato disuelve el origen del padre, Alejo Carpentier (2004) [1946] nos comenta respecto al baile cubano:

[...] la contradanza había prendido demasiado hondo en los gustos del criollo, para que se sintiera muy tentado a demostrar su fidelidad al señor don Fernando el Séptimo, privándose de algo que le era muy grato. En 2 por 4, 3 por 4, y 6 por 8, su corazón se iba desprendiendo de la Península. (91)

La esclava María Regla, encargada de amamantar a Cecilia por orden de su amo, describe así el interior de la Casa Cuna: “Había de todo en ella, quiero decir, niños blancos y mulatos y crianderas casi todas negras como yo” (318). Pareciera, de este modo, referirse a la propia Cuba. A causa de este pasaje por este espacio de mezcla y confluencia, el apellido de la protagonista que “[...] bastaba para indicar lo oscuro de su origen” (77), lejos de funcionar como un núcleo de identidad, nos revela la imposibilidad de establecer sus filiaciones. Desde esta perspectiva la figura de Cecilia representa, como ya lo observamos, una subversión al esquema de clasificación racial. El conjunto de sus rasgos da pie a la confusión que ocasiona una identidad imprecisa, ambigua, que habilita más de una lectura: ¡Qué blanca!” (318) expresa su nodriza al verla en la Casa Cuna. El régimen patriarcal –blanco, noble y español–, al fin y al cabo, se deshace en la “cuna” y la orfandad de Cecilia, en detrimento (o más allá) de lo que busca la figura del padre, funciona como un modo de liberación de un sistema de reglas impuesto por la sociedad colonial. Cecilia, en consonancia con el lugar tan impreciso que ocupa en el marco de los regímenes de la percepción racial, se filtra por las grietas

de sus categorías de ordenamiento. Del orfanato al baile –es decir, de la exclusión y el apartamiento al encuentro incestuoso–, observamos un recorrido que nos permite problematizar las cuestiones concernientes a una identidad inestable, que se escapa claramente de la voluntad y del control del Padre.

De este modo, se nos presenta en la novela la otra cuna, la fiesta popular: el baile como encrucijada:

El baile [...] *sin que sepamos su origen*, llamaban cuna en La Habana. Solo sabemos que se dan en tiempos de ferias, que en ellos tenían entrada franca los individuos de ambos sexos de la clase de color, sin que se les negase tampoco a los hombres blancos que sabían honrarlos con su presencia (31, la cursiva me pertenece)

Esta danza, cuyo nombre refiere a un “baile criollo de los negros al cual asistían los blancos” (31) (como lo aclara una nota en la novela), y el desconocimiento de su procedencia (como sucede con Cecilia) funcionan como claves por su grado de condensación de un sentido que se expande a lo largo de la novela. Nos referimos al fundamental interrogante sobre la identidad (individual, social, cultural, nacional). Notablemente un lugar de intersección, de cruce cultural, cuyo nacimiento o fundación conlleva, (¿paradojalmente?), un borramiento de su procedencia. Acerca del baile, el narrador acota que al ser la danza cubana una “modificación tan especial y peregrina de la danza española, apenas deja descubrir su origen” (37). Al respecto, es conveniente citar de nuevo a Alejo Carpentier (2004), quien señala:

Hay un hecho cierto: las primitivas danzas, traídas de la Península, adquirirían una nueva fisonomía en América, al ponerse en contacto con el negro y el mestizo. Modificadas en el *tempo*, en los movimientos, enriquecidas por gestos y figuras de origen africano, solían hacer el viaje inverso, regresando al punto de partida con caracteres de novedad (41)

No tienen desperdicio los comentarios y descripciones que el narrador de la novela hace de aquella fiesta: “tan saturada de humedad, que se adhería en la piel y hervía en los poros” (31). Leemos, entonces, como la porosidad de los cuerpos presentes en aquel espacio parece alcanzar su máximo grado: “la sala de baile era un hervidero de cabezas humanas; las mujeres, y los hombres de pie en medio, formando

grupo compacto [...] aquella tan extraña como heterogénea multitud” (31). El grupo, de textura densa y condensada, se (con)funde en esa mezcla en la que cuerpos diferentes confluyen en un lugar de encuentro y se contactan con familiaridad:

Bastante era el número de negras y mulatas [...] No escaseaban tampoco los jóvenes criollos de familias decentes y acomodadas los cuales sin empacho se *rozaban* con la gente de color y tomaban parte de su diversión característica, unos por mera afición, otros movidos por motivos de menos puro origen. (32, el subrayado es nuestro)

El goce y el deseo congrega a esta concurrencia y los mueve hacia “la cuna”. Pero este movimiento vehemente es una amenaza que subvierte el orden social, que rebasa los límites que la sociedad impone y logra revelar las fisuras de sus reglas y mandatos. En aquel contexto, la contradanza cubana refuerza este concepto de fusión hasta llevarlo a su máxima potencialidad, esto es, a la posibilidad de creación de algo nuevo, singular, diferente que sucede en sintonía con la isla.¹¹⁵ Y es que, como se postula en la novela respecto a “la cubana danza”, “[...] el baile es un pueblo, decimos nosotros, y no hay ninguno como la danza que pinte más al vivo el carácter, los hábitos, el estado social y político de los cubanos, ni que esté en más armonía con el clima de la Isla” (124). Pero la figura de Cecilia y sus desplazamientos, a diferencia de lo ocurrido con la música y el baile, problematizan la construcción de una identidad individual y nacional en Cuba. Su nacimiento se erige, en la novela, como una acción de movimiento y, por ende, de cambio, un acontecer, cuyas derivas alcanzan, de un modo peligroso, la trasgresión de lo establecido. En *Cecilia Valdés*, nos encontramos, en este sentido, frente a la precariedad de un orden social cuyo sentido está en disputa. De aquellas *cunas* (como hogar de expósitos, baile, patria) *Cecilia* emerge como un desafío para la legibilidad. Su cuerpo –que se desvía de las normas, las clasificaciones y la disciplina–

¹¹⁵ Alejo Carpentier (2004), en su ensayo ya citado, menciona al respecto que “Si algo, en la música cubana, está siempre fuera de todo misterio, es su vinculación directa con algunas de sus raíces originales, aun en los casos en que esas raíces se entretejen al punto de constituir un organismo nuevo” (21). Asimismo, alude a sus mutantes derivas: “[...] la contradanza francesa fue adoptada con sorprendente rapidez, permaneciendo en la isla y transformándose en una *contradanza cubana*, cultivada por todos los compositores criollos del siglo XIX, que pasó a ser, incluso, el primer género de la música de la isla capaz de soportar triunfalmente la prueba de la exportación. Sus derivaciones originaron toda una familia de tipos aún vigentes” (87)

es toda una provocación para “el ojo conocedor”. Desde esta perspectiva, la representación de su “fisonomía” (la de Cecilia, pero también la de Cuba) nos devela la problemática que conlleva la construcción de identidades en el marco de la proyección de una nación.

Finalmente, la novela concluye con el asesinato de Leonardo, hecho que impide su casamiento con Isabel Ilincheta, su novia oficial. De este modo, nos encontramos frente a la precariedad de un orden social (que avala el casamiento entre dos blancos de la misma clase) que se destruye. En pos de desenlaces significativos y concluyentes que completen el sentido, Leo Bersani (1984) argumenta que las conclusiones son “importantes en esa empresa, que consiste en darle a la vida un sentido más marcado. Las novelas realistas tienden a concluir con matrimonios o con muertes [...]” (55). En *Cecilia*, notablemente, el deseo atenta contra la ley, y el casamiento socialmente aceptado (cuya contracara es el incesto) se frustra. De todos modos, pese al orden desestabilizado, en la “Conclusión” que le da cierre a la novela, se practica un intento de (re)estabilización para que cada personaje ocupe su lugar. Allí nos enteramos que Cecilia, que se rehúsa a aceptar los límites que la sociedad le impone, es condenada a un año de encierro en el hospital de Paula. Isabel, que no logra sentirse acorde a “la sociedad dentro de la cual le tocó nacer”, decide retirarse a un convento. También sabemos acerca del destino de otros personajes como el esclavo Dionisio (esposo de María de la Regla) a quien se lo condena por homicidio a diez años de cadena para la composición de calles. Y finalmente, el de personajes más marginales aún como son Rosa y Diego Meneses (la hermana de Isabel y el amigo de Leonardo), quienes se casan y van a vivir al “edén de Alquizar” (403). De este modo, ante el desorden imperante, la trama propone el encierro en instituciones que imponen disciplina o la sustracción, por fuera del tiempo y el espacio, en lugares apartados. Estos últimos acontecimientos relatados, parecieran querer compensar o distanciarse del desorden público y la consecuente falta de control sobre los *cuerpos fuera de la ley* que imperan en la trama. De todos modos, la novela cubana, en sus continuos movimientos, se aleja de un sistema colonial cuyos esquemas se revelan en crisis sin alcanzar a delinear un nuevo orden. Por las grietas del “pueblo soez y desmoralizado” (18), el “pueblo sensual” (41), que la novela nos presenta, emerge nuevamente una figura sin padre, ilegítima, ya que Cecilia, tiene, a su vez, como leemos hacia el final de la novela, otra hija (400). Esta tercera generación no sólo no tendrá el reconocimiento paterno, sino que, además, su

padre morirá redoblando la presencia de la orfandad en la novela. *Cecilia Valdés*, finalmente, parecería exceder la denominación de esta ficción y la de su protagonista, cuya ascendencia se presenta tan compleja como su desafiante descendencia, para referir, sin nombrar, a una Cuba que al anhelar proyectarse como una nación, se topa frente a la imposibilidad de definir sus problemáticas sus herencias.

A modo de conclusión

El hogar desplazado

“Georges van den Abbeele establece una conexión entre la figura del viaje y la elaboración de un discurso crítico. Este último supone siempre una economía en cuyo centro se sitúa el hogar (*oikos*), entendido como punto constante de referencia de un origen, fin o meta. Independientemente de cómo se conciba el viaje, ya sea en términos de ganancia (progreso-auto-conciencia, saber) o de pérdida (expropiación, exilio, muerte –el viaje final), el hogar funciona siempre como el comienzo absoluto y el fin de todo sentido o significación. Paradójicamente, el viaje funciona al mismo tiempo como una gran figura expansiva y limitante, dado que si el origen y el destino o meta permanecen idénticos, ningún tipo de desplazamiento sería posible. Por ende, se puede detectar una tensión entre el concepto económico de viaje, cuyo objetivo es domesticar, hacer que algo o alguien devenga familiar, y el viaje como figura transgresiva y desorganizadora de los límites. Esta segunda versión del viaje, inscrita en el corazón mismo de su versión económica, genera divagación y errancia. El hogar, en tanto que *locus* que impone los límites al viaje, corre el riesgo de ser constantemente desplazado”

Silvia Rosman, “La comunidad por-venir”

Silvia Rosman (2007, 54) [2005], tal como leemos en el epígrafe que encabeza esta conclusión, cita a Georges van den Abbeele y nos permite pensar en una figura que se proyecta y aúna las ficciones del *corpus* que componen esta Tesis: *el hogar desplazado*.¹¹⁶ Los diversos recorridos espaciales que analizamos en las novelas (los presentes en todos los relatos como los desplazamientos entre y por el espacio urbano y el rural, y otros que solo figuran en algunos casos como el viaje a Europa) trazan un itinerario que parte de un hogar (heredado, tradicional, legítimo) para derivar en otro

¹¹⁶ El texto al que se refiere Rosman es el de Georges van den Abbeele (1992) *Travel as metaphor: From Montaigne to Rousseau*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

(alterado, roto, que entra en conflicto con la ley y se revela imposible).¹¹⁷ Estos deslizamientos se inscriben en un momento bisagra que va del XIX al XX en el que los protagonistas, lejos de entablar *uniones fundacionales*, se proyectan hacia una diferencia irreductible del modo de ser en común que cuestiona la narración nacional. En consonancia, el hogar y, por extensión, la patria se presentan como un *umbral entre lo familiar y lo extraño*, donde la visión de la familia nacional (en un doble movimiento, incluyente y excluyente) se descompone.¹¹⁸ Se trata de un *periplo imposible* en el que el hogar del que se parte, al final del recorrido se refracta en otro que deviene un resto, una estela de lo que pudo haber sido y no será. Volviendo, entonces al epígrafe que encabeza este apartado, en las novelas presentes en esta Tesis, observamos la tensión en él mencionada entre “el concepto económico de viaje” –notoriamente presente en *Aves sin nido*, novela en la que las huérfanas son domesticadas para devenir familiares, pero también más marginalmente y de un modo negado en las otras novelas–, y “el viaje como figura transgresiva y desorganizadora de los límites” –que en todas las ficciones que analizamos hace mutar, en algún punto, la herencia en pérdida, el progreso en

¹¹⁷ En todas las ficciones que analizamos observamos un desplazamiento que traza un mapa entre el campo y la ciudad. Sin embargo el campo (vinculado en principio a la tradición) y la ciudad (vinculada en primera instancia a la modernización) se reconfiguran en estas narrativas en las que los espacios vinculados a lo arcaico y a lo nuevo se alteran, perdiendo sus contornos definitorios. Entre lo pretérito y lo novedoso, estas tramas configuran un umbral tempo-espacial en el que el pasado se desarma, muta y se actualiza, mientras el porvenir se proyecta de un modo decepcionante. De este modo estos itinerarios, en las antípodas de refundar lazos con la nación y la familia, buscando conciliar las tensiones entre estos tiempos y espacios, enfatizan la discontinuidad entre la ascendencia y la descendencia, entre la herencia y su proyectada sucesión. Términos que se desencuentran y que, al hacerlo, se disuelven en las orillas de una modernidad a la que se accede al mismo tiempo que se la observa con distancia y se la desconfigura. Por su parte, el viaje a Europa (presente en *Dom Casmurro* y muy tangencialmente en *Aves sin nido*) si bien refiere, en primera instancia, a un tópico de la modernidad, observamos cómo este recorrido es transitado al revés de una linealidad evolutiva. Respecto a los hogares como un punto de partida o de llegada en estos recorridos, un caso particular es *Aves sin nido* cuyos principales hogares están marcados inicialmente por el secreto (el hogar de la familia Yupanqui o el de la familia Pancorbo) o por su estado incompleto y en tránsito (el hogar del matrimonio Marín) para derivar en un hogar que, como el de las otras novelas, no puede proyectarse, dejando a las nuevas aves, otra vez más, sin nido. De este modo si bien el hogar de la familia indígena y el de la familia notable en Killac pueden concebirse, en primera instancia, como “tradicionales”, rápidamente sabemos sobre su engañosa apariencia. Asimismo, el matrimonio que proviene de la ciudad se proyecta, desde un principio, como una potencial familia moderna y emergente, pero su hogar en movimiento queda a mitad de camino al no lograr prolongar su descendencia a través de su adoptada hija mestiza. Ahora bien, en todos los casos observamos tanto una ruptura o un corte con la tradición, así como un futuro truncado. Entre el rechazo o la discontinuidad frente al pasado como hacia la proyección moderna observamos cómo la identidad (subjética, ciudadana, familiar, nacional) se disuelve en la ficción.

¹¹⁸ Notable y curiosamente en todas las ficciones encontramos personajes se vinculan con figuras de la otredad (de clase, de etnia o de raza), pero en ese mismo movimiento de enlace se disuelve toda posibilidad de integración. Por el contrario, en esas uniones se gesta la imposibilidad de generar la familia nacional.

catástrofe—. ¹¹⁹ De este modo, el hogar –ya sea como un punto de referencia irrecuperable del cual se parte hacia un itinerario marcado por la discontinuidad o al cual, utópicamente, se proyecta arribar– resulta un lugar ausente, un proyecto irrealizable en estas narraciones. Un *locus* perdido e inalcanzable que queda por fuera de los límites textuales como una pregunta por la posibilidad de su existencia. Y es que los recorridos de los personajes principales de nuestras novelas, plagados de caminos alternativos, vericuetos, encrucijadas, atentan contra la linealidad de las genealogías que, en todos los casos, acaban por disolverse o quedan trucas hacia el final de estas narraciones. Resonantemente, la reproducción de la familia a través de un heredero deviene un acontecimiento irrealizable, dado por la reiterada imposibilidad de procrear un varón que conserve y continúe el apellido. En consonancia con estos linajes desvirtuados, estas narrativas, lejos de estructurarse acorde a un modelo genealógico, están compuestas por pliegues, vaivenes y rupturas que hacen del hogar y la nación, un lugar en tránsito, siempre inalcanzable.

Hermanados por la orfandad

La orfandad se presenta a lo largo de los textos que componen nuestro *corpus* como una figura reiterada, aunque de diversos modos y con diferentes matices. ¹²⁰ Nos

¹¹⁹ Respecto al modo tangencial en el que aparece el viaje económico en el resto de las novelas pensemos, por ejemplo, en el viaje a Europa de Bento, en *Dom Casmurro*, para formarse y retornar. Itinerario planeado, pero nunca hecho (en su lugar, es su hijo Ezequiel quien viaja al viejo continente para perderse luego en sus ruinas y allí morir). También podemos mencionar, en *Sin rumbo*, el traslado final de Andrés a la estancia para reconocer su paternidad y encauzar la administración de la hacienda que termina, finalmente, incendiada. O, en *Cecilia Valdés*, el desplazamiento de Leonardo al cafetal de Alquizar, donde se enamora de Isabel, la mujer con la que debería haberse casado, según el mandato paterno.

¹²⁰ La presencia expansiva de la figura de la orfandad en el *corpus* se vincula con la cuestión de la bastardía. Y en este punto entra en juego la tensión entre la ley y el deseo, como lo advertimos a lo largo del recorrido de lectura de los textos. Asimismo, respecto a la representación del padre, vinculado a la autoridad y la ley, hay una cuestión notable que observamos en las novelas: mientras *Mater sempre certa est, pater sempre incerto est*. La salvedad es Andrea (la hija de Andrés en *Sin rumbo*), pero, en todo caso, esta excepción a la regla refuerza la falta de sustento de la figura paterna (cuyo apellido, recordemos, está ausente en el texto) como sucesora de una ascendencia y procreadora de una descendencia (como sabemos, en esta ficción, tras la muerte de la hija prosigue el suicidio del padre y, junto a este, el final de su hacienda). Otra cuestión fundamental respecto a la orfandad es *el no reconocimiento de los hijos*. Recordemos, en las novelas de la primera parte, el extrañamiento que Ezequiel y Andrea generan ante las miradas paternas (en ambos casos, ya sea por la imitación o el parecido a lo otro o por los cruces con el reino de lo animal). En las narrativas de la segunda parte la falta de reconocimiento queda relacionada con lo racial. Con el modo de hacer del indio un no indio, pero también con la dificultad de identificar a la mestiza Margarita o a la mulata Cecilia, hijas de por sí ya no reconocida desde un inicio. A su vez, en ambas ficciones, el recorrido que va de la orfandad al incesto se repite, pero a diferencia de lo que sucede en la novela peruana, en la que la orfandad opera como una estrategia homogeneizadora de la diversidad étnica (y aquí es crucial, como en todos los casos, la problemática del reconocimiento del otro en su

interesa enfatizar en estas últimas páginas su correspondencia con una liberación de un sistema fijo de reglas. La simbólica y/o concreta muerte de la figura del padre (con la que se relacionan las nociones de autoridad y linaje a través de su apellido) deviene en las novelas un distanciamiento respecto al sistema normativo y los discursos hegemónicos que componen y regulan el fondo social, político e histórico sobre el que se inscriben las ficciones que analizamos. De este modo, las derivas de la ley paterna o el vacío que deja su ausencia conducen a la rearticulación y transformación de las herencias, así como al desbarajuste de los vínculos filiales, genealógicos. Por un lado, en las novelas que componen la primera parte de esta Tesis, los protagonistas, en las antípodas de llevar a cabo el acto de heredar como un modo de reproducir el modelo familiar, casándose y concibiendo un heredero, se presentan como *herederos descarriados*. Herederos que, tras la muerte del padre y/o ruptura respecto a su mandato, viran sus legados trazando un recorrido en dirección opuesta a la del progreso. Por el otro, en las narrativas de la segunda parte, las protagonistas, desposeídas de un padre biológico y legítimo, exponen sus confusas identidades que, marcadas por sus ocultas filiaciones, truncan la proyección de sus lazos amorosos. Lazos que resultan ser, a su vez, de sangre. De este modo, en todos los relatos la herencia –ya sea como posibilidad de apartamiento o descarrío, o como secreto que oculta un pasado de común ascendencia y conduce a la confusión y al incesto– muta y se altera cuestionando la idea de linaje y, al mismo tiempo, la noción de identidad. Y en este punto, observamos en las novelas otro hilo conductor: la asociación entre las apariencias y la ilegitimidad, ya que no solo *Cecilia Valdés*, aunque sea esta ficción la que más notoriamente nos permita observar esta temática, habilita una reflexión sobre la crisis de la visibilidad que clasifica y ordena por categorizaciones en pos de la identificación. Resulta, de hecho, notable que el poder eugenésico que supervisa la reproducción a través de normas y principios de selección, en pos de garantizar un sistema jerárquico de identificación, entra en crisis.¹²¹ En este sentido, el nombre propio –que en todos los casos se revela

diferencia), en la novela cubana, la orfandad funciona como un modo de apartamiento y exclusión de la familia legítima, aunque en esta novela el incesto no solo es un riesgo posible, sino que se concreta. De hecho, en todas las novelas puede observarse este tabú simbólicamente o como un peligro potencial (recordemos, por ejemplo, la unión imaginada entre Ezequiel y la hija de Escobar en *Dom Casmurro*. O la familia endogámica que Andrés forma hacia el final reemplazando a la madre biológica de Andrea por su tía paterna en *Sin rumbo*).

¹²¹ Tal como lo señala, aunque aludiendo a otro contexto, Antonio Negri (2009) [2001] en “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”, podemos señalar respecto a los bastardos de nuestro *corpus*: “En

como ajeno, como un nombre que lejos de pertenecer e identificar a quien lo lleva complejiza su reconocimiento—, en lugar de inscribir a los personajes en la genealogía (familiar y nacional), los sustrae de esta. Construir una familia y legar un apellido resultan, desde esta perspectiva, mandatos patriarcales incumplidos. Así es que en estas ficciones en las que la ascendencia y la descendencia se desencadenan y disuelven, la identidad, siempre en movimiento, siempre inestable, no está garantizada.

La interrupción genealógica y la nación desdibujada

“Imaginar una nación siempre implicó imaginar un tipo de familia: esta ofrecería, según aquellos que forjaban su diseño, la versión idealizada de una ficción de por sí utópica”

Ana Amado Y Nora Domínguez, “Figuras y políticas de lo familiar”

Ana Amado y Nora Dominguez (2004) se refieren al fin de siglo XIX, como un momento “contradictoriamente promisorio, de construcción del Estado” (21) y señalan que:

En aquellas primeras etapas, cuando la nación perseguía un modelo de ribetes sólidos, la familia era definida, desde el prisma positivista, a través del empalme y la yuxtaposición de cuestiones vinculadas con el sexo, la clase, la raza y sus derivaciones: la procreación biológica y social, la transmisión del patrimonio y la pureza de sangre. (21)

Estas autoras se refieren, entonces, al aparato legislativo y a las nuevas disciplinas que pretenden regular y controlar los cuerpos, la reproducción y, así, el destino de la nación. Acorde con esto, Doris Sommer (2004) [1991] advierte, como ya lo señalamos, la centralidad de la novela del siglo XIX en la construcción imaginaria de la nación en América Latina dada por una pareja que la conciba. Sin embargo, como lo analizamos en el recorrido de esta Tesis, esta perspectiva queda desarmada en estas narrativas finiseculares en las que la superposición de los deseos íntimos de los

verdad, eran monstruos; ya no tenían nada que ver con la historia de la eugenesia del mundo occidental, con sus élites y su doctrina del poder, de la herencia y/o de la filiación” (109)

protagonistas, y las pasiones públicas y políticas van a contramano. De hecho, en lugar de esa dupla fundacional, en las tramas de nuestro *corpus*, siempre hay más de dos involucrados que, en el marco del acción procreativa, complejizan y desarticulan el concepto de genealogía o linaje, tornándolo un laberinto prolífico e indescifrable. De este modo, los roles sexuales preestablecidos y la posición determinada en la familia se desconfiguran a la par que en el ámbito nacional Y, en todo caso, si la mujer se presenta como un medio para la reproducción, esta reproducción será, como lo observamos en nuestro análisis, siempre distorsiva. De este modo, las identidades de los legítimos o ilegítimos, pero siempre *discontinuos descendientes* se presentan alteradas. Desde esta perspectiva, lo idéntico a sí mismo, lo particular que debería caracterizar a los desdibujados descendientes de estas ficciones, pierde sus contornos. En este sentido, lo mismo se mezcla con lo otro, con aquello que, en principio, constituye su no pertenencia, su equívoca inscripción en la familia que no logra, finalmente, proyectar la nación moderna. Pero no se trata de una oposición binaria entre lo propio y lo ajeno, sino de confluencias que perturban o impiden la estabilización de categorías de clasificación identificatorias.¹²² Así es que lo impreciso, lo deforme, lo inidentificable, también habita la *nación imaginada*. Nación que en estas ficciones deviene, como si pasara por el tamiz de una pesadilla, una imagen que se resiste a ser visualizada, concretizada, definida.¹²³ Y es que al revelarse las fisuras y las líneas de fuga que tornan borrosos sus contornos, al problematizar su pasado y truncar la posibilidad de un porvenir, la familia nacional o la nación como una gran familia ya no se instala en un

¹²² Relacionamos esto con el discurso nacionalista que, tal como lo señala Ramón Máiz (2007 b), “[...] elabora la figura del ‘Otro’ mediante una serie de códigos binarios (nación/Estado, propio/ajeno, amigo/enemigo, pureza/mestizaje, etc) que vertebran la matriz orgánica y objetiva de la etnicidad con otras dimensiones relacionales, exteriores a dicho núcleo orgánico: la oposición/negación con otras etnias o naciones, el modelo político institucional que se rechaza, la estrategia de exclusión de lo diferente, sea alteridad extranjera (europeo), o alteridad interna de lo que ha devenido invisible (indígena) etc. Hasta el extremo de que la ‘otredad’ no es sino un modo adicional de construir la ‘mismidad’ y el estereotipo antagónico de lo ajeno resulta hasta cierto punto portador vicario de la identidad nacional que se autoafirma” (11). Ahora bien, notablemente, los textos que analizamos, como hemos planteado, nos permiten observar una alternativa respectos a este sistema dicotómico mencionados al que refiere la cita.

¹²³ De este modo, observamos una heterogeneidad irreductible y constitutiva no solo en términos de la comunidad, sino que, incluso, al interior de las identidades alteradas de los sujetos que pueblan las ficciones que analizamos en esta Tesis. Nos resuena en este punto lo señalado por Julio Ramos (2006), esto es que: “[...] el proceso del ‘imagining’ nacional está desde adentro minado por el estímulo de su propia negación, por la huella de esa heterogeneidad que no cesa de reemerge, sobre todo en la ficción, como un resto inapropiable, aunque constitutivo de la nación a lo largo de todo el proceso de su inconcluso devenir” (49). Asimismo, como advierte unas páginas después: “No dudamos, entonces, de la función mediadora y del impulso alegórico que Doris Sommer con lucidez le asigna a las ‘ficciones fundacionales’ del siglo XIX. Sin embargo, habría que insistir en cierto aspecto de la ficción que corroe la voluntad unificadora y deshace, desde el interior de la formación misma de la novela, el cuadro de sus jerarquías” (53).

tiempo continuo que se extiende, tal como es señalado por Benedict Anderson (2007) [1983] desde épocas inmemoriales hacia un futuro ilimitado (29). Así es que los discursos hegemónicos que pugnan por narrar la historia familiar y nacional, al pasar por el prisma de la ficción, se descomponen. Tal como nos permite plantearlo nuestra lectura de *Dom Casmurro*: no habría una versión correcta de la historia, sino relatos en pugna cuya retórica se constituye acorde a un objetivo determinado. Entre estos relatos, el discurso de la ficción se repliega sobre sí mismo para, a su vez, desplegar las complejas, borrosas e intrincadas tramas que leemos en sintonía con las identidades de sus personajes. Finalmente, la imposibilidad que leemos en estas novelas de generar nuevas familias para la nueva nación nos revela la contracara de un orden que, plagado de fisuras, se derrumba al atravesar los umbrales de estas narraciones. Hacia finales del siglo XIX, en el marco de la especialización de los distintos espacios discursivos que se consolidan en el terreno político (vale la pena nombrar, entre ellos, la centralidad del científico y del historiográfico), observamos el discurso novelesco como aquel que posibilita una lectura que desbarajusta y hace oscilar el saber disciplinario, la cultura del disciplinamiento. Frente a este, los huérfanos de la ficción se presentan como sujetos marginales. Expósitos que dejan de someterse al mandato patriarcal o, en todo caso, nos revelan la familia nacional como una quimera, una construcción tan artificiosa como los artefactos narrativos que la construyen o la disuelven.

Bibliografía

Fuentes

CAMBACERES, Eugenio (1968) [1885], *Sin Rumbo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

MACHADO DE ASSIS, José María (2015) [1899], *Dom Casmurro*, traducción de Danilo Alberio, Buenos Aires, Editorial Leviatán.

MATTO DE TURNER, Clorinda (1994) [1889], *Aves sin nido*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

VILLAVERDE, Cirilo (1981) [1882], *Cecilia Valdés o La loma del Ángel*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Bibliografía crítica

AGAMBEM, Giorgio (1996) [1990], *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-textos.

ALTAMIRANO, Carlos; Sarlo, Beatriz (1997) [1983], “Una vida ejemplar. *La estrategia de Recuerdos de provincia*”, en *Ensayos argentinos. De sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina, pp. 103-160.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel (1868), *Revistas literarias de México*, México, T.F.

Neve. https://books.google.com.ar/books?id=NqICAAAAYAAJ&hl=es&source=gbs_book_ot_her_versions.

[consulta: 17 de enero de 2015].

ALTHUSSER, Louis (1988) [1969], *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión.

AMADO, Ana; Domínguez, Nora, (eds.) (2004), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós.

ANDERMANN, Jens (2006), “Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882”, en Beatriz González Stephan y Jens Andermann (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp.151-193.

----- y González Stephan, Beatriz (2006), “Introducción”, en *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp 7-25.

ANDERSON, Benedict (2007) [1983] *Comunidades Imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica.

BALMORI, Diana, Voss, Stuart & Wortman, Miles (Eds.) (1990) [1984], *Las alianzas de familias y la formación del país en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica.

BARBUY, Heloisa (1996), “O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal”, *Anais do Museu Paulista*, v.4, pp. 211-61.

BAUD, Michiel (2003), “El indigenismo y el ‘desgraciado indio’ en América latina”, en *Intelectuales y sus utopías. Indigenismo y la imaginación de América Latina*, Amsterdam, CEDLA, pp. 63-86.
http://www.cedla.uva.nl/50_publications/pdf/cuadernos/cuad12.pdf. [Consulta: 20 de agosto de 2014].

BERMAN, Marshall (1989) [1982], *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo veintiuno.

BERSANI, Leo (1984) [1982], “O realismo e o medo de desejo”, en *Literatura e realidade (que é o realismo?)*, Lisboa, Dom Quixote, pp. 51-86

BESTARD, Joan (1998), *Parentesco y modernidad*, Barcelona, Paidós.

BHABHA, Homi K. (Ed.) (2010) [1983], *Nación y Narración*, Buenos Aires, Siglo veintiuno.

BOSI, Alfredo (1978), “Prólogo”, en *Cuentos de Joaquín Machado de Assis*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

CÁNDIDO, Antonio (1991) [1968], “Esquemas de Machado de Assis”, en *Crítica radical*. Caracas, Ayacucho, pp. 122-135

CARPENTIER, Alejo (2004) [1946], *La música en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas.

CIVANTOS, Christina (2005), “Pechos de leche, oro y sangre: la circulación del objeto y el sujeto en Cecilia Valdés”, *Revista Iberoamericana*, nº 211, pp. 505–519.

POLAR, Antonio (1980) *Literatura y sociedad en el Perú. La novela indigenista*, Lima, Lasontay.

----- (1992) [1976], “Aves sin nido: indios, ‘notables’ y forasteros”, en *Clorinda Matto de Turner, novelista*, Lluvia editores, pp. 29-54

- (1994), *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*, Lima, Horizonte.
- DE CERTEAU, Michel (2000) [1980], *La invención de lo cotidiano. Habitar, cocinar*, México, Universidad Iberoamericana.
- DELEUZE, Gilles, Guattari, Felix (1997) [1980], *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- DERRIDA, Jacques (1998) [1993] *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Valladolid, Trotta.
- DEVÉS VALDÉS, Eduardo (2000), *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad*, Biblos-Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Santiago de Chile.
- ESPÓSITO, Fabio (2010), “Las novelas de Eugenio Cambaceres”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 3, Buenos Aires, Emecé, pp. 277-294.
- ; Orsi, Ana García; Schinca, Germán; Sesnich; Laura (editores) (2011), *El naturalismo en la prensa porteña. Reseñas y polémicas sobre la formación de la novela nacional (1880-1892)*, La Plata, Universidad de la Plata.
- ESPOSITO, Roberto (2012) [1998], *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amurrortu.
- FOUCAULT, Michel (1984) [1976], *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, México, Siglo veintiuno.
- (2000) [1999], *Los anormales, Curso en el Collège de France (1974-1975)*, Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA CALDERÓN, Ventura García Calderón, Ventura, *Del romanticismo al modernismo; Prosistas y poetas peruanos*, París, Librairie Paul Ollendorf, pp. 283-330.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989) *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GARRAMUÑO, Florencia (2007), *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico.
- GELPÍ, Juan G (1991), “El discurso jerárquico en *Cecilia Valdés*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nº 34, pp.: 47-61.
- GLEDSON, John (1999) [1984], *Machado de Assis: impostura e realismo. Uma reinterpretación de Dom Casmurro*, São Paulo, Companhia das Letras.

GOLDGEL, Víctor (2014) “Unwilling Impostors, Willing Victims: Passing in Two Nineteenth-Century Cuban Novels”, en Rosenthal, Caroline y Stefanie Schäfer (eds.) *Fake Identity? The Impostor Narrative in North American Culture*, Frankfurt and New York, Campus Verlag.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2007), “Cervantes en Cecilia Valdés: realismo y ciencias sociales”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, nº 31, pp. 267–283.

HALPERÍN DONGHI, Tulio (2010) [1967], *Historia contemporánea de América Latina*. Buenos Aires, Alianza.

HOBBSAWM, Eric; Terence, Ranger (eds.) (2002) [1983], *La invención de la tradición*, Barcelona, Editorial Crítica.

JAMESON, Fredric (2011) [1986], “La literatura del tercer mundo en la red del capitalismo multinacional”, *Revista de Humanidades*, nº 23, pp. 163-193.

LAERA, Alejandra (2004), *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

----- (2010) “Novelas argentinas (circulación, debates y escritores en el último cuarto del siglo XIX)”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 3, Buenos Aires, Emecé, pp. 95-118.

LANDER, María Fernanda (2003). *Modelando corazones: sentimentalismo y urbanidad en la novela hispanoamericana del siglo XIX*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

LASARTE VALCÁRCEL, Javier (2006), “Nación por caridad: El mestizaje en ‘Cecilia Valdés’ (y Martí)”, *Revista Hispamérica*, nº 103, pp. 17-32.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1976) [1956], “La familia”, en VV. AA. *Polémica sobre el origen y la universalidad de la familia*, Barcelona, Anagrama, pp. 7-49.

LOSADA, Leandro (2008), “Retratos de la alta sociedad”, en *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque. Sociabilidad, estilos de vida e identidades*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 275-311

LUDMER, Josefina (2011) [1999], *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

MÁIZ, Ramón (2007 a) [2005], “La comunidad indecible: etnia y nación en la novela indigenista latinoamericana”, en Ramón Máiz (comp.), *Nación y literatura en América Latina*. Buenos Aires, Prometeo, pp. 113-157.

----- (2007 b), “Prefacio”, en Ramón Máiz (comp.), *Nación y literatura en*

América Latina. Buenos Aires, Prometeo, pp. 9-17.

MANRIQUE, Nelson (1989), “Clorinda Matto y el nacimiento del indigenismo literario (*Aves sin nido*, cien años después)”, en *Debate agrario*, Lima, CEPES, pp. 81-99.

MARIÁTEGUI, José C. (2005) [1928] *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Buenos Aires, El andariego.

MATALÍA, Sonia (2003), “La representación del ‘otro’: Aves sin nido, de Clorinda Matto de Turner”, en *Ficciones y silencios fundacionales: literaturas y culturas poscoloniales en América Latina*, Madrid, Vervuert.

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-representacion-del-otro-aves-sin-nido-de-clorinda-matto-de-turner/html/99cc55e2-38c0-41da-b1e3-2dc4b880480c_3.html.

[Consulta: 20 de marzo de 2014].

MONTALDO, Graciela (1993), *De pronto, el campo*, Rosario, Beatriz Viterbo.

MORETTI, Franco (1999) [1997], *Atlas de la novela europea 1800-1900*, Siglo veintiuno editores.

MORITZ SCHWARCZ, Lila (2006), “Os trópicos como espetáculo: a participação brasileira nas exposições universais de finais do século XIX”, en Beatriz González Stephan y Jens Andermann (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 195-220

MUTIS, Ana María (2006), “Enamorado hasta la punta del pelo: Semiótica capilar en Cecilia Valdés”, *Revista Hispánica Moderna*, 59, pp. 83–95.

NANCY, Jean Luc (2012) [1999], “Conloquium”, en Espósito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amurrtortu.

NEEDELL, Jeffrey D (2012) *Belle époque tropical. Sociedad y cultura de élite en Río de Janeiro a fines del siglo XIX y principios del XX*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

NEGRI, Antonio (2009) [2001] “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”, en Giorgi Gabriel y Rodríguez, Fermín (comp.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós, pp. 93-139.

NOUZEILLES, Gabriela (2000), *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

PASOLINI, Ricardo O. (1999), “La ópera y el circo en el Buenos aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”, en Devoto, Fernando y Madero, Marta

(directores), *Historia de la vida privada en la Argentina, tomo II*, Buenos Aires, Taurus, pp. 226-271.

PELUFFO, Ana (1998), "El poder de las lágrimas: sentimentalismo, género y nación en *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner", en Moraña, Mabel (ed.) *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, pp. 119-138

RAMA, Ángel (1984) [1983], *La ciudad letrada*, Montevideo, Fundación Ángel Rama.
----- (2008) [1984], *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires, El Andariego.

RAMOS, Julio (2009) [1989], *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: El perro y la rana.

----- (2006) [1996], "Cuerpo, Lengua, Subjetividad", en *Paradojas de la letra*. Caracas, Universidad de los Andes, pp. 46-62.

----- (2006) [1996], "Anticonfesiones: deseo y autoridad en Memorias póstumas de Bras Cubas y Dom Casmurro", en *Paradojas de la letra*. Caracas, Universidad de los Andes, pp. 135-157.

RENAN, Ernest (2010) [1990] [1882], "¿Qué es una Nación?", en Bhabha, Homi K. (comp.), *Nación y Narración*. Buenos Aires, Siglo veintiuno, pp. 21-38

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (2008), *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*, Rosario, Beatriz Viterbo.

ROJAS, Rafael (2008), *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*, Madrid, Editorial Colibrí.

ROMERO, José Luis (2001) [1976], *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo veintiuno.

ROMERO LEÓN, Jorge (1997), *Retórica de imaginación urbana (La ciudad y sus sujetos en Cecilia Valdes y Quincas Borba)*, Caracas, Editorial Torino.

ROTKER, Susana (2005) [1992], *La invención de la crónica*, México, Fondo de Cultura Económica.

ROSMAN, Silvia (2007) [2005], "La comunidad por-venir", en Ramón Máiz (comp.), *Nación y literatura en América Latina*. Buenos Aires, Prometeo, pp. 51-68.

SAID, Edward (2004) [1983], *El mundo, el texto y el crítico*, Buenos Aires, Debate.

SANTIAGO, Silviano (2000) [1978], "Retórica da verossimilhança", en *Uma literatura nos trópicos*, Río de Janeiro, Rocco, pp. 27-46.

SAONA, Margarita, (2004), *Novelas familiares: Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

SARLO, Beatriz (1999) [1988], *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.

SCHWARZ, Roberto (2003) [1989], “Introducción” (“Complejo moderno, nacional y negativo” y “Notas biográficas (para el lector extranjero)”, en *Memorias póstumas de Brás Cubas*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, pp. 11-32.

----- (1990), *Um mestre na periferia do capitalismo*, São Paulo, Duas cidades.

----- (1992) [1977] “As idéias fora do lugar”, en *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, pp. 9-32

SILVA, Asdrúbal Hernán (1994), “La familia en el siglo XIX”, en VV. AA. *La familia. Permanencia y cambio*, Buenos Aires, MAPFRE, pp. 47-96.

SOMMER, Doris (2004) [1991], *Ficciones Fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.

----- (2005), “Cecilia no sabe, o los bloqueos que blanquean”, en *Abrazos y rechazos. Como leer en clave menor*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, pp. 261-288.

STOLCKE, Verena (1992) [1974], *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*, Madrid, Alianza.

----- (2008), “Los mestizos no nacen, se hacen”, en Verena Stolcke y Alexandre Coello (Eds.) *Identidades ambivalentes en América Latina (siglos XVI-XXI)*, Barcelona, Ediciones Bella Terra, pp. 20 a 58

TERÁN, Oscar (2008) [2000], *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la “cultura científica”*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

TORRES de, María Inés (2013) *¿La nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario letrado del Uruguay del siglo XIX*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

TURAZZI, Maria Inez (2006), “Imagens da nação: a Exposição de História do Brasil de 1881 e a construção do patrimônio iconográfico...”, en Beatriz González Stephan y Jens Andermann (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 117-150.

WADE, Peter (2000) [1997], *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, Quito, Ediciones

Abya-Yala.

WEBER, Max (2001) [1905], *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*,
Barcelona, Ediciones Península.

WILLIAMS, Raymond (2003) [1976], *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y
la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión.