

LA SÁTIRA PARATEXTUAL EN LA CIUDAD LETRADA LIMEÑA

Emmanuel Velayos

New York University

Resumen

Este ensayo propone un recorrido por una serie de textos satíricos coloniales y decimonónicos limeños que parodiaron las condiciones de acceso al formato material del libro, en tanto que modalidad privilegiada de publicación por la cultura letrada. Desde un marco conceptual que integra una perspectiva postcolonial con otras herramientas teóricas contemporáneas, el objetivo del artículo es detectar en esos umbrales paródicos ciertos posicionamientos intelectuales escépticos frente a la idea del letrado, así como sugerir una genealogía alternativa para la práctica crítica que cuestiona las convenciones de autorización discursiva oficiales.

Palabras clave: ciudad letrada, parodia, sátira, libro, paratextos, costumbrismo, museo.

Abstract

This essay proposes a detour through some colonial and nineteenth-century Limenian satiric texts that parody the conditions of access to the material format of the book, as the mainstream modality of publication of the lettered culture. From a conceptual framework that integrates a post-colonial perspective with other contemporary theoretical devices, the objective of this article is to detect in those parodic thresholds certain skeptical intellectual positions towards the idea of the lettered clerk, as much as to suggest an alternative genealogy for a critical practice that questions the official conventions for official discursive authorization.

Keywords: lettered city, parody, satire, book, paratexts, *costumbrismo*, museum.

1. Introducción

Una de las opiniones más difundidas sobre la Lima del siglo XIX es que, a diferencia de las capitales más emergentes de América del Sur, la otrora sede de la administración virreinal mantuvo sus cos-

tumbres coloniales durante el primer siglo de su vida independiente. Esta opinión, reforzada por importantes historiadores peruanos del siglo XX¹, ha sido recientemente cuestionada por aproximaciones críticas que, desde la revisión historiográfica, nos muestran la complejidad de una sociedad decimonónica que se debatía entre la continuidad con el pasado y los desafíos propios de la realidad republicana². Este mirador revisionista ofrece también nuevas posibilidades para el estudio de las posiciones que la producción discursiva decimonónica asumió frente a la tradición letrada colonial. Desde la reproducción del poder simbólico de la letra hasta la parodia de los mecanismos coloniales de autorización discursiva, se debe analizar la complejidad de las rearticulaciones del archivo cultural colonial en los diferentes proyectos textuales del escenario postvirreinal.

Se debe considerar, asimismo, en qué medida el archivo colonial permitió ese tipo de rearticulaciones. No me refiero sólo a que, en tanto que producto cultural, el repertorio letrado virreinal fue maleable a distintos tipos de apropiaciones y relecturas según los proyectos republicanos de filiación y/o de corte con el pasado³. Estoy pensando más bien en la posibilidad de buscar, dentro del mismo archivo colonial, la genealogía de sus reproducciones y —fundamentalmente— de sus parodias en el escenario postindependentista. No se trata de volver a los prejuicios trillados sobre la continuidad entre la colonia y el siglo XIX, sino de rastrear una escurridiza “postcolo-

¹ Un ejemplo de esta tendencia fue Jorge Basadre, el más importante historiador peruano del siglo XX, quien sostuvo que la sociedad peruana decimonónica —en especial la limeña— “viv[ía] sumida en una vida social análoga a la que llevó durante el coloniaje” (Basadre 16).

² Como sostiene Cristóbal Aljovín, “[a] pesar de los obvios fracasos de la agenda constitucional, tanto las constituciones como el credo liberal modelaron radicalmente a la sociedad y a la política... [Los cambios de las] primeras décadas significaron la fundación de la modernidad política peruana” (Aljovín 63).

³ En las primeras décadas de la literatura peruana republicana, primó el corte con el pasado colonial para plantear una continuidad entre la grandeza monumental del pasado prehispánico y la república criolla decimonónica. No obstante, hacia mediados del XIX, en el período de estabilización republicana, el pasado colonial se vuelve citable y es fruto de diversas apropiaciones cuyo epítome son las tradiciones de Ricardo Palma (Moreano 8-10). Ver también el Cap. 2, “La nacionalización de la herencia colonial”, de *La formación de la tradición literaria en el Perú* de Antonio Cornejo Polar.

nialidad” en el mismo archivo cultural del colonialismo⁴. Si consideramos que “la poscolonialidad está contenida dentro del colonialismo como un suplemento derridiano” (Klor de Alva 116), veremos pronto que los intentos postcoloniales del siglo XIX por parodiar o dislocar el archivo hegemónico de la cultura colonial se pueden rastrear, dentro de ese mismo archivo, como el reverso suplementario que ambivalentemente completó y descompletó su poder simbólico en el periodo virreinal. Un reverso que, en un contexto posterior, fue actualizado en algunos mecanismos satíricos que se insertaron en los dispositivos del poder letrado para así combatir mejor su reproducción en la realidad republicana, en un gesto simbólico de emancipación cultural. Con esta perspectiva, se puede trazar un nuevo tipo de continuidades y de cortes, entre la colonia y el siglo XIX, que sirvan tanto para desafiar los estereotipos sobre el Perú postindependiente, como para ofrecer comparaciones complejas entre la cultura colonial y la decimonónica.

En esa línea, este ensayo persigue dos objetivos “suplementarios”. Me propongo, en principio, analizar la manera en que algunos manuscritos satíricos del virreinato parodiaron, fuera del formato hegemónico del libro, la tan apreciada escritura de “paratextos”, aquellas instancias preliminares de anticipación y control del sentido de una obra, gracias a las que “un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores” (Genette 7). Estudiaré cómo tales parodias paratextuales se relacionaron con los intentos oficiales de controlar los significados de una obra y con las pretensiones letradas de acceder al formato del libro y al poder simbólico asociado a tal soporte material de difusión. Mi segundo objetivo es contrastar estas parodias con sus versiones decimonónicas, concentrándome en el comentario de dos paratextos costumbristas: el “Prólogo” de Felipe Pardo y Aliaga para su periódico *El espejo de mi tierra* (1840) y el

⁴ Soy consciente de las reticencias que causa, dentro del mundo académico latinoamericano, el empleo del marco teórico postcolonial, sobre todo si se toma en cuenta que esta teoría surgió para analizar el caso de la India, un país cuyo modelo de Estado no-nacional disiente del modelo nacional de los estados latinoamericanos (Dager 57). No obstante, mi empleo de la “poscolonialidad” y lo “poscolonial” seguirá la propuesta posestructuralista que ha desarrollado para estos términos Jorge Klor de Alva, uno de los críticos más lúcidos e incisivos de la aplicación de la teoría postcolonial para la realidad latinoamericana.

abundante material preliminar del primer libro de artículos de costumbres publicado en el Perú, el *Museo de limeñadas* (1853), de Ramón Rojas y Cañas. Desde los posicionamientos satíricos frente al poder del libro en la colonia hasta los paratextos paródicos de mediados del siglo XIX, me interesa recorrer una trayectoria de umbrales textuales que, lejos de cumplir con su función de ser vicarios de un “contenido”, deriven en otros umbrales. Como veremos, esta trayectoria no cancela sus vínculos con las prácticas letradas; sino que –en sus distintos momentos– se inserta satíricamente en ellas para reproducirlas paródicamente⁵.

2. Desencuadernados coloniales

Quiero empezar con dos autores clásicos de la sátira colonial, Mateo Rosas de Oquendo (1559?-?) y Juan del Valle y Caviedes (1645-1698). Ambos escribieron, en sus pliegos sueltos, parodias de textos prologales y preliminares en las que mostraban “un deseo de enmarcar, o encuadernar sus obras manuscritas: un deseo de otorgarle a sus pliegos volátiles y transitorios un orden y organización asociados con la permanencia del tomo publicado o de la letra archivada, algo que [...] responde tanto a la parodia del libro como del archivo burocrático” (Lasarte 49-50). Pedro Lasarte señala oportunamente que esta parodia paratextual estaba ligada tanto a una parodia del formato institucionalizado del libro, como a un deseo de acceder al prestigio vinculado a este soporte material. Caviedes, por ejemplo, criticó el poder sobredimensionado que los preliminares librescos tenían en su entorno cultural, al sostener que “[...] es ciencia el saber introducciones, / y el que mejor acierta estas lecciones, / haciendo a la virtud notable agravio / es docto, necio, ignorante, sabio” (Del Valle y Caviedes 173, vv. 111-114). No obstante, el mismo autor se presenta en otros textos preliminares como un

⁵ El vínculo entre la sátira y la parodia es fundamental para este ensayo. Como sostiene Dustin Griffin, la sátira no opera tanto como un género literario, sino por la incorporación y la parodia de las convenciones de distintos géneros. Justamente, uno de los orígenes etimológicos de la palabra sátira, *lanx satura* (Griffin 6), se refiere a una comida compuesta por una serie de elementos heterogéneos. Del mismo modo, la sátira, al ser eminentemente heteroglósica, suele incorporar registros de distintos discursos oficiales y populares.

“puntual coronista” cuyos escritos, aunque desencuadernados, aspiraban a tener un “cuerpo de libro” (Del Valle y Caviedes 126). Esta referencia es muy significativa si consideramos que el soporte material de esta poesía satírica solía limitarse al de los manuscritos volátiles⁶, mientras que el formato libresco –resguardado por la censura oficial⁷– era altamente valorado en el período colonial, a pesar de la desilusión general que se muestra en las culturas hispanas por el ideal libresco (De la Flor 23). El desengaño barroco de la confianza en los libros se contrastaba con el hecho de que, en el contexto colonial, la publicación de un libro estaba estrechamente ligada al poder simbólico de los letrados y a una idea hegemónica de cultura (Johnson 13).

Publicar un libro implicaba, en la mayoría de los casos, que el texto había aprobado las limitaciones que imponía el sistema institucionalizado de censura oficial. Las huellas de esta aprobación pasaban a ser parte de los textos preliminares⁸ que, además, cumplían la función de controlar que las intencionalidades y las significaciones de la obra operaran dentro del marco de aquello que la autoridad colonial permitía publicar (Hopkins 73). Se debe señalar que los censores y los productores de esos umbrales textuales formaban parte de aquella “pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales” que Ángel Rama denominó “ciudad letrada” (Rama 25), una suerte de casta intelectual que era altamente valorada por el Estado colonial (y republicano) por la labor fundamental que cumplía en el ordenamiento y la codificación simbólica de la realidad social con la pro-

⁶ De manera similar, para la España del siglo XVI, José María Diez Borque sostiene que el manuscrito era casi el único soporte de difusión de “una poesía satírica, marginal y prohibida, generalmente anónima, prácticamente ignorada hoy” (Diez Borque 372).

⁷ La censura oficial vigilaba que la sátira de vena popular no accediera a este formato. Así, José Toribio Medina cita un decreto de 1749 del Inquisidor General “en el que se ordenaba que con el fin de evitar que bajo el título de manifiestos se continuaran imprimiendo sátiras y cláusulas denigrantes del honor y estimación de los que están constituidos en dignidad” (Medina XCV).

⁸ Pedro Guíbovich señala que, siguiendo un modelo de autorización y censura codificado en el Siglo de Oro, “[t]odo libro debía incluir en sus preliminares la licencia, la tasa o precio de ventas, el privilegio real, los nombres del autor y del impresor y el lugar de impresión” (Guíbovich 41).

ducción discursiva de un archivo letrado, especialmente burocrático y libresco. Si consideramos seriamente la manera en que los letrados controlaban las vías de acceso a los formatos oficiales de la difusión de su escritura, nos percataremos rápidamente de que los textos preliminares o los paratextos encuadernadores eran uno de los dispositivos de autorización discursiva con que la ciudad letrada trazaba los límites de acceso al poder simbólico que tenían sus mecanismos escriturales en la representación disciplinada del tejido social virreinal.

Bajo estas consideraciones, se debe tomar en cuenta que el deseo de acceder al formato del libro de las parodias de preliminares en los pliegos volátiles y desencuadernados de Rosas de Oquendo y de Caviedes también se conecta con otra ambición que exhiben sus textos: la de proponer una codificación de la realidad virreinal que esté en tensión suplementaria con la de la ciudad letrada. Además de su imitación paródica de las convenciones paratextuales, ambos autores realizaron una parodia sistemática de varios códigos discursivos cultos, disciplinarios y oficiales para presentar sus textos como una “suma o registro de discursos sociales que componían la realidad virreinal” (Lasarte 72), con la finalidad de hacer visible “la compleja construcción política del virreinato en tensión entre el deseo del orden disciplinario y su constante desborde o desobediencia” (Lasarte 68). Por ejemplo, en la *Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598*, encontramos una serie de expresiones de un sarcasmo militante; pero el discurso poético sigue la estructura de las prescripciones de la épica culta: se acata la distinción entre las tres partes de la épica (prólogo, invocación y narración) que Alonso López Pinciano había señalado en su *Philosophía Antigua Poética* (vol. 3, 181-182). Además de exigir un análisis de la relación liminal entre los discursos letrados y satíricos, este caso muestra que es inútil contraponer a la ciudad letrada, por un lado, y, por otro lado, a los intentos de parodiar sus discursos.

Para evitar esta contraposición, podemos recurrir al mismo Ángel Rama, quien fue muy consciente del carácter ambivalente de los fenómenos que desafiaban el monopolio de la escritura letrada, como los *graffitis* coloniales en Nueva España y las protestas decimonónicas de Simón Rodríguez contra la persistencia del aura del letrado en las sociedades republicanas. Así, Rama sostiene que “[l]a

vida y las ideas de S. Rodríguez prueban cuán lejos estuvo de la ciudad letrada, cuya oposición fundó [...] aunque, como los autores de *graffiti*, hubiera tenido que introducirse en ella para mejor combatirla” (Rama 67). Del mismo modo que Rodríguez combatió contra la ciudad letrada insertándose en ella misma con su escritura, la sátira de los preliminares se inserta en los límites de acceso trazados por la ciudad letrada al reproducir paródicamente los paratextos encuadernadores que daban ingreso al formato del libro y al archivo letrado. El que la retórica paratextual se extienda, aunque paródicamente, incluso en soportes materiales no-hegemónicos (los pliegos desencuadernados de los satíricos), demuestra que toda competencia con el monopolio letrado pasa por la reproducción de los mecanismos retóricos de tal monopolio. Se puede afirmar, entonces, que en un principio se “completa” un circuito letrado que empieza en las convenciones retóricas de la cultura colonial hegemónica y se extiende incluso a sus márgenes aparentes.

Sin embargo, se pueden apreciar aristas más disidentes en estos “márgenes” si tomamos en cuenta que operaron como una “poscolonialidad”, en el sentido preciso que Klor de Alva le da al término como un “suplemento derridiano” del colonialismo (en este caso, del poder colonial letrado). Como plantea Derrida en *De la gramatología*, en el “suplemento” opera un doble movimiento que corresponde al doble significado que tiene la palabra: es una añadidura que completa una presencia plena, pero también es algo que peligrosamente la suple y la desplaza (Derrida 185-186). Entonces, si por un lado estos márgenes “completan” el circuito de la difusión de las convenciones letradas; también podemos afirmar, en un sentido más profundo, que lo “descompletan”. Para hacer esta afirmación, es necesario considerar que la distancia material entre el formato del libro y los pliegos sueltos que reproducían sus convenciones paratextuales abre la posibilidad de que, al insertarse en las convenciones del poder para parodiarlo, el gesto satírico no sea totalmente capitalizado por el poder y más bien ponga en ridículo la utilidad encuadernadora de los preliminares.

Así, lejos de ser una característica anecdótica, la brecha material entre los pliegos volátiles y el soporte libresco parodiado es el mínimo de distancia necesario para que, al reproducir las convenciones de autorización de la ciudad letrada, la sátira paratextual no

quede totalmente asimilada por ellas y no se limite a ser una añadidura necesaria para completar el circuito letrado del poder colonial. Por el contrario, esta brecha material abre una posibilidad crítica frente a los límites de acceso a la ciudad letrada que consiste en “desencuadernar el encuadernamiento”; es decir, neutralizar el encuadernamiento paratextual (las convenciones que daban acceso al formato del libro) en pliegos satíricos que, por su misma lejanía del formato libresco, ridiculizan la utilidad de los paratextos como límites de acceso a los formatos de la escritura letrada. La crítica sería, entonces, bastante sutil e iría por despojar a los paratextos de su utilidad hegemónica, léase de su “valor de uso” naturalizado. Si, como plantea Jean Baudrillard, la verdadera crítica contra la fijación de valores y significados para los significantes consiste en ir “más allá del valor de uso”, léase más allá “de la apropiación útil de los objetos” (Baudrillard 161), con este tipo de crítica surge un discurso no-utilitarista y ambiguo que “llega a integrarse en el universo funcionalizado como una variante anómala” (Baudrillard 236).

Por otra parte, creo que lo más interesante es nuestra misma ambivalencia en el intento de fijar el “significado” de esta sátira paratextual (¿esta completa o descompleta el circuito de la retórica letrada?). En realidad, esta pregunta abierta es indicativa de la manera en que la estrategia de parodia paratextual desestabiliza los intentos letrados de fijar y controlar los significados a través de los preliminares. Así, al colocarse en una posición ambivalente frente a los límites de acceso a la ciudad letrada, puede que este tipo de parodia socave con más sutileza la función principal de los paratextos coloniales: fijar un valor semántico. En realidad, este tipo de parodias no nos conduce a un sentido estable y, por eso mismo, es el punto de partida de una verdadera “deriva” de umbrales.

3. Un espejismo de mi tierra

La función de este tipo de parodias se actualiza también en las primeras décadas de la República, como se puede apreciar en el “Prólogo” escrito por el costumbrista y aristócrata peruano Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868) como el “Prospecto” de su periódico *El espejo de mi tierra*, publicado el 10 de septiembre de 1840. Los periódicos con prólogos no son, por cierto, una originalidad limeña; sino

que, como da cuenta el costumbrista español Mariano José Larra en su crítica a los periódicos de Madrid, se trata de una práctica con precedentes españoles⁹. El texto de Pardo es, sin embargo, muy singular porque es el metatexto más importante del costumbrismo peruano: en este texto preliminar, Pardo reflexiona sobre la función social, la naturaleza genérica y la manera en que debe ser leída la prosa costumbrista en el Perú decimonónico. Ahí propone que los artículos de costumbres son “fábulas ideadas sobre sucesos de la vida social” (99) que deben ser escritas por quienes “practi[quen] las funciones más delicadas de la generalización” (94) para no representar sólo comportamientos particulares, sino fundamentalmente para llegar a los tipos sociales que representen el tejido de la realidad republicana; todo esto con la finalidad de establecer los límites y las condiciones de posibilidad de un proyecto letrado que, a través del trabajo con las costumbres sociales, critique y establezca el incierto tejido social de la Lima postindependista:

[L]a brusca transición del coloniaje a la independencia ha grabado en las costumbres el mismo carácter de inestabilidad que afecta a todas las cosas en crisis. Las costumbres nuevas se hallan en aquel estado de vacilación e incertidumbre, que caracteriza toda innovación reciente: las antiguas flaquean por sus cimientos al fuerte embate de la revolución. ¿Qué coyuntura más favorable para los escritos que quieran mejorarlas? (Pardo y Aliaga 110).

Este pasaje tan interesante se opone a la idea convencional de que, durante el siglo XIX, la sociedad limeña postvirreinal “viv[ía] sumida en una vida social análoga a la que llevó durante el coloniaje” (Basadre 16). Por el contrario, el incierto escenario social de la Lima postvirreinal demandó la intervención de los textos costumbristas para que fijaran el tejido social a través de un repertorio de estereotipos que provenían de la sátira colonial, de la reconstrucción discursiva postvirreinal de la colonia y, especialmente, de la influencia de los modelos extranjeros. En realidad, este repertorio fue parte de un discurso transatlántico de estereotipos y costumbres sociales fijas que fueron proyectados —con diverso éxito— para estabilizar el tejido social de las sociedades postcoloniales y los restos del Impe-

⁹ En su crítica al periódico español *El Correo Literario*, Larra señala que “este es el primer periódico que tiene un prólogo. Esta novedad promete y es lástima que no cumpla [...]” (De Larra 787).

rio Español¹⁰. La epistemología empirista del costumbrismo, basada en metáforas de reproducción estable, como la “de un espejo que graba en sí mismo los objetos que refleja” (González 57), ayudó a que sus representaciones fueran consideradas como imágenes verosímiles de la realidad social (a esta verosimilitud es a la que apunta un título como *El espejo de mi tierra*). Como en otras realidades sociales, en el Perú o más específicamente en Lima, este discurso se presentó con la fijeza de lo “oriundo” o lo “propio” de la identidad criolla republicana, a pesar de que esta identidad “se constituy[ó] relacionamente, con respecto [...] a los españoles, los europeos del norte y [–en mucho menos medida–] los no blancos americanos” (Pratt 328).

En el caso limeño, la misma fijeza estereotipada con que se suele concebir a la sociedad de la época, llena de tapadas sensuales con sayas y mantos y de otras costumbres de la tradición colonial que disentían de los cambios sociales del resto de América del Sur, se debe en gran parte al éxito del trabajo de sutura que llevaron a cabo los estereotipos costumbristas: hicieron que en el Perú la palabra “decimonónico” sea sinónimo de un orden tradicional estable y acartonado. En ese sentido, los historiadores peruanos del siglo XX, como Basadre, han leído a la Lima decimonónica como lectores ideales de artículos de costumbres; es decir, como lectores ávidos de encontrar la fijeza de los estereotipos para poder lidiar con un objeto de conocimiento escurridizo¹¹. No obstante, como nos hace ver el texto de Pardo, no debemos olvidar que este trabajo con tipos

¹⁰ En una línea similar, Susan Kirkpatrick sostiene, para el caso español, que la prensa costumbrista fue el medio discursivo en la que se reconoció –y mediante el que se formalizó y unificó– una emergente clase burguesa y mercantil, diferente de la aristocracia del antiguo régimen, compuesta de elementos heterogéneos (28-51).

¹¹ Como señala Homi Bhabha, los estereotipos son “una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está ‘en su lugar’, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente” (91). Desde esta perspectiva, se debe señalar que la ansiedad por reconocer la estabilidad de un orden en los estereotipos costumbristas no sólo se puede encontrar en los lectores decimonónicos, sino también en aquellos intelectuales del siglo XX que, lejos de dar cuenta de la complejidad de la realidad decimonónica, la han estereotipado como una continuidad irrestricta con la colonia.

sociales convencionales partió de la necesidad de estabilizar la incertidumbre de la realidad social.

Por otra parte, esta función de sutura y fijación social de los costumbristas y los intentos por establecer un código para la escritura de las costumbres hacen que, en líneas generales, podamos percibir el metatexto de Pardo como un intento de rearticular los límites y las condiciones de posibilidad de la ciudad letrada en el escenario republicano. A pesar de su contenido satírico, la función de este paratexto no compete con el poder simbólico de la escritura letrada, sino que es un ejemplo de la manera en que esta misma escritura intenta actualizarse en la primera mitad del siglo XIX y, como veremos, en este mismo intento se neutraliza a sí misma: trata y no lo logra actualizarse porque Pardo es consciente de lo difícil de tal proyecto discursivo. Por eso plantea, inmediatamente después de haber enunciado/anunciado la función de la reproducción textual de las costumbres, que su trabajo es meramente la de profetizar un proyecto: “Lejos de mí la idea de dar el tipo a que ellas [las costumbres] deben sujetarse, y básteme a mí ser el primero que ponga la planta en campo todavía no pisado [...]” (Pardo y Aliaga 92). Este gesto derogatorio de la concreción del proyecto anunciado tiene un significado particular si lo relacionamos con el hecho de que el “Prólogo” de Pardo contemple la posibilidad de que todo el programa se quede en sus umbrales:

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

Lo típico de la patria peruana, como de los proyectos textuales que la articulan, sería quedarse en el limbo entre su proyecto y su realización. La patria podría compararse con un prólogo sin su obra anunciada o con un proyecto monumental –como podría ser un museo– sin su ejecución. Lo concreto es que ambas comparaciones siguen la idea de un proyecto no cumplido que queda flotante en lo virtual: la referencia a la estatua de Bolívar es interesante, ya que su proyecto se concretó en un documento de 1825, pero se “quedó en letra muerta y el monumento no pasó de ser un símbolo de papel”

que esperó en el tintero por varias décadas (Majluf 10). De tal modo, más que moralizar u ordenar la realidad, el pesimismo inconforme de Pardo traza las condiciones de posibilidad para la escritura letrada e inmediatamente la neutraliza, al satirizar la capacidad de tales proyectos (y del suyo mismo) para influir en el tejido social de la época; pues observa que estos programas suelen quedarse como lo que realmente son: meros proyectos de papel. Este tipo de gestos derogatorios son muy interesantes: no se trata sólo de que no se puedan concretar los proyectos; sino que, al ser enunciados como programas monumentales, son inoperantes en el caos de la realidad social. Al respecto, es necesario recordar que Pardo opinaba que el objetivo de su escritura era mostrar “el ridículo contraste que ha formado siempre entre nosotros la letra de las instituciones con la vergonzosa y miserable evidencia de nuestra estructura social” (86).

Esta falta de conexión entre la letra y la realidad es aun más aguda en un proyecto que, al concebirse como un texto preliminar, termina desplazando la posibilidad de su concreción. Entonces, no sólo es que la escritura paratextual ya no sea vista como un medio de autorización discursiva, sino que aparece como un peligroso suplemento que, si bien intenta servir de vicario para una obra futura, termina por ser una falsa promesa; ya que Pardo señala, en una reflexión autocrítica, que “[l]os autores bautizan con los nombres de prefacio, avant propos, o discurso preliminar, lo que en realidad no ha sido sino postfacio, apres propos, o discurso postliminar” (89). Al reflexionar sobre la paradoja temporal de los prólogos en una línea que ahora podemos considerar derridiana¹², Pardo percibe la temporalidad “suplementaria” del discurso paratextual y cómo su enunciación es un espejismo que anuncia algo incierto.

En consecuencia, en esta sátira prologal también percibimos el tipo de postcolonialidad paratextual cuya trayectoria estamos trazando: la de un suplemento preliminar que intenta plegarse al archi-

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

vo letrado, pero que termina descompletándolo, dislocándolo o amenazando su realización. Por un lado, este preliminar intenta volver a trazar las condiciones y los límites de producción para una escritura letrada; pero, por otro lado, el mismo trazado de los límites termina por desplazar la realización del proyecto monumental y lo deja atrapado en sus umbrales. El programa de un costumbrismo letrado en *El espejo de mi tierra* corre así el riesgo de quedarse como un mero espejismo: “mi tierra”, la patria peruana, sólo puede enunciarse como un umbral, como un proyecto incierto que no puede concretarse.

Se debe señalar que la incertidumbre de este proyecto textual está directamente ligada con su soporte material de difusión: la prensa. Es cierto que, con el resquebrajamiento del prestigioso sistema colonial de censura institucionalizada, la prensa emerge como un medio importante que compite con el del tomo publicado en el escenario inestable para los proyectos discursivos de la primera mitad del XIX: en este escenario, “los diferentes medios de prensa participan en la construcción del orden republicano [...], [pues] la novedosa experiencia republicana se vive en y desde los circuitos de la prensa” (Velázquez, *La República de papel* 23). No obstante, por su obsolescencia al día siguiente de su publicación y por su popularidad efímera, una publicación periodística carece de la estabilidad de un tomo publicado. Es verdad que debemos acordar en que, por su propio carácter frugal, la prensa crea momentáneamente “esa ceremonia masiva extraordinaria: el consumo casi precisamente simultáneo (‘imaginario’) del periódico como ficción” (Anderson 60); sin embargo, el número limitado de reproducciones del periódico de Pardo hace difícil que podamos proyectar para este caso los efectos de la difusión masiva que señala Anderson para la prensa¹³. Así, lo que prima es la amenaza de la discontinuidad del proyecto: si el “Prólogo” del “Prospecto” no gusta, todo el proyecto corre el riesgo de

¹³ El carácter limitado de los tirajes de estos textos no implicaba, sin embargo, que dejaran de llegar a las personas que debían llegar y que incluso tuvieran una difusión internacional. Así, Juan de Arona comenta cómo difundía, por encargo personal, el periódico de Pardo entre escritores europeos: “era yo portador del último número de *El espejo de mi tierra*, que Don Felipe acababa de publicar en Lima y del que me había encomendado un regular paquete para su entrega en Europa entre amigos y colegas” (De Arona 62).

perecer como el umbral de un proyecto nunca concretado: que el lapso entre las entregas de *El espejo de mi tierra* haya llegado a ser hasta de dos décadas es un dato que se acerca a corroborar este riesgo¹⁴.

En consecuencia, más que un consumo esporádico pero simultáneo como el del periódico, la obra de Pardo parece requerir una continuidad diacrónica y más sólida de varios tomos publicados para poder trazar un hilo conductor entre lo anunciado en el “Prólogo” del primer número y las publicaciones subsiguientes. El síntoma de la necesidad del tomo publicado que reemplace la frugalidad del periódico es el hecho mismo de haber recurrido a una convención libresca (un prólogo) para la presentación del “Prospecto”. Sin embargo, el metatexto preliminar de Pardo también puede leerse como la reproducción de una convención paratextual que neutraliza los proyectos letrados desde sus propios límites: hace evidente que tales proyectos son monumentos de papel que se quedan en sus umbrales. En continuidad con la “poscolonialidad” con que la sátira paratextual de la colonia intentaba neutralizar a la ciudad letrada desde su interior, *El espejo de mi tierra* introduce un elemento suplementario en nuestra deriva de parodias preliminares: la posibilidad de concebir las convenciones preliminares como los umbrales de un monumento que se queda en el papel, es decir, que se queda atrapado en sus umbrales.

4. Un museo de umbrales

El primer libro de artículos de costumbres publicado en el Perú fue el *Museo de limeñadas* (1853), una recopilación de los artículos de costumbres que su autor, Ramón Rojas y Cañas (1827-1883), había publicado entre 1849 y 1853 en el periódico *El Comercio*. Es indudable que Rojas y Cañas recurre al formato del libro para darle una mayor estabilidad y permanencia a su producción discursiva y al hacerlo publica un libro muy original. Los escasos estudios sobre este autor lo han rescatado del olvido del canon al presentarlo como un

¹⁴ Luego de la publicación del “Prólogo” en el “Prospecto” de *El espejo de mi tierra*, el 10 de septiembre, se publicó el primer número doce días después. Luego, advino el número dos el 8 de octubre. Sin embargo, para el tercer número habría que esperar diecinueve años, que será publicado el 31 de marzo de 1859.

precursor de Ricardo Palma¹⁵; sin embargo, la obra de Rojas y Cañas está llena de aspectos sugerentes que —por derecho propio— la hacen indispensable para entender la producción discursiva peruana de la década de 1850. Entre ellos, la originalidad de los textos preliminares de su libro.

Esta publicación se inaugura con una inusual cadena de prólogos paródicos (compuesta por un “Prólogo”, un “Vice Prólogo”, un “Sub Prólogo” y un “Contra Prólogo”) que viene acompañada de una zona de textos de carácter preliminar, pero que bien podrían funcionar como artículos de costumbres, y de otros prólogos que aparecen al interior de los artículos mismos. Tal cantidad de instancias preliminares parodia las convenciones de autorización discursiva de la época, pero también evidencia el deseo de establecer internamente un marco que brinde las condiciones de enunciabilidad para el texto. Sin embargo, tal proliferación prologal hace patente que, en el establecimiento de ese marco, el texto se torna intensamente metatextual; lo cual genera, en un libro relativamente pequeño¹⁶, la amenaza de quedar entrampado en la circularidad autorreferencial de sus propios umbrales. Como en el “Prólogo” de Pardo, la escritura de prólogos opera de manera ambivalente: no sólo sirve para establecer aquello que la obra presentará, sino también es un obstáculo para dicha presentación.

En primer lugar, el título del libro está compuesto por dos palabras muy significativas: *Museo de limeñadas*. La primera nos remite a los lugares destinados a la exhibición y la preservación de objetos culturales que son ordenados espacial y simbólicamente de acuerdo con su relevancia. La autoridad de un museo consiste en ser un archivo ordenador que indica qué objetos entran en su colección y cuáles son excluidos. Si bien para mediados del siglo XIX “ya había

¹⁵ Roy Tanner (2000) ha defendido la hipótesis de que los artículos costumbristas de Rojas y Cañas prefiguran el estilo y el tono de las tradiciones de Ricardo Palma. Aníbal González, por su parte, ensaya una aproximación más productiva al analizar la manera en que Ricardo Palma se apropia del tono de la sátira periodística de Rojas y Cañas como un dispositivo que le permite carnavalizar la historia peruana colonial (62-82).

¹⁶ En la edición de 1853, este libro contó con 200 páginas en el formato bastante pequeño de 8°; pero si revisamos la edición del libro completo preparada por Jorge Cornejo Polar, no hallamos más que 77 páginas.

ocurrido, sin embargo, el proceso mediante el cual el museo como institución se vio ‘degradado’ a la categoría de metáfora” (González 24), este mismo carácter metafórico hizo posible que las resonancias ordenadoras del término sean más fácilmente manejables y reproducidas por los discursos culturales decimonónicos (gracias a una producción textual en serie que fue posible por el capitalismo impreso¹⁷). Esta función archivística, además, fue de especial relevancia en las primeras décadas de las repúblicas latinoamericanas, años en los que la necesidad de institucionalizar la cultura llevó a la creación de museos, gabinetes y escuelas (Ramos 36). Esta idea se mantiene en el texto de Rojas y Cañas para aquella costumbre que expresa la singularidad de la cultura limeña: el uso de la saya y el manto; una costumbre que, a pesar de su valor tradicional, empezaba a ser considerada residual. No obstante, para la mayoría de las costumbres presentadas, el uso del término “museo” es invertido para referirse al archivo de las anticuadas prácticas coloniales que perviven entre los limeños. El “museo” sería, entonces, una colección de antiguallas virreinales que, lejos de ser preservadas, deberían desaparecer. Se percibe, así, una ambivalencia entre el intento de rescatar e institucionalizar la singularidad de la cultura y una vena satírica que pretende denunciar el ridículo.

Luego del título, sigue una cadena de textos prologales. El primero, el “Prólogo”, se presenta como la primera de “algunas advertencias que no pueden ser desatendidas” (Rojas y Cañas 69) y le servirán al enunciador para “blindar” su texto frente a las exigencias retóricas de los críticos románticos de la época. Si bien estos críticos no son los censores oficiales de la colonia, la importancia simbólica de su reconocimiento era clave en un escenario lleno de polémicas en torno a las nuevas prácticas culturales. El blindaje que se articula para evadir la censura de estos críticos empieza por evitar cualquier presentación exterior a la que hará el mismo autor:

Otro autor más tímido o más escrupuloso que yo de seguro hubiera suplicado, a cualquier escritor de gran reputación, la ceremonia de un prólogo, que en tales casos, equivale a una carta de recomendación [...] He preferido escribir mi prólogo yo mismo, porque tengo la certidumbre de que las más

¹⁷ Benedict Anderson ha estudiado el proceso de serialización por el cual la “arqueología monumental” de los museos devino en la producción de “libros profusamente ilustrados para el consumo público” (254).

elocuentes recomendaciones, no podrán encarecer tanto mi modesta publicación, pobre almacigo de costumbres, como las circunstancias que han obligado a darlo a la luz (69).

Para ese entonces, las licencias de los censores coloniales habían sido reemplazadas por elocuentes preliminares de importantes autores nacionales y extranjeros. Un indicador de la importancia que tenía en la época este tipo de validación es la publicación, un año después del libro de Rojas y Cañas, de los *Ensayos poéticos precedidos de varios juicios críticos* (1854), del poeta y dramaturgo Manuel Nicolás Corpancho. Los juicios críticos ocupaban más de la mitad del libro y eran las presentaciones elogiosas para la obra, remitidas desde el extranjero por el chileno Miguel del Carpio, el argentino José Mármol¹⁸ y los españoles Andrés Avelino de Orihuela e Ignacio Noboa. Frente a este verdadero metatexto internacional (continental y transatlántico) en el que se validan prácticas románticas locales, Rojas y Cañas prefiere evitar un prólogo exterior; pues aquí el mismo autor desarrolla una retórica para erigirse como la autoridad de un texto que confiesa sin ambages las motivaciones que lo han llevado a publicar:

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

El blindaje autónomo de una confesión se opone también a las motivaciones que llevan a publicar a otros autores, alusión que es muy significativa dentro de las coordenadas culturales de la época. A mediados del siglo XIX, entre 1848 y 1860, hubo un grupo de escritores reputados pertenecientes a la emergente clase media, los

¹⁸ Sobresale, en particular, el elocuente preliminar de José Mármol, quien considera que en la escritura de sus poemas, Corpancho “se ha encontrado [...] en un centro de meditación y de grandeza revelada con el sello invisible de la Providencia” (Corpancho 37).

bohemitos de la generación romántica, a los que el Estado buscó insertar en su seno y dar una función pública. Así, se gestó toda una burocracia literaria que podría ser leída como una rearticulación de la ciudad letrada en la realidad post-virreinal: el proyecto que se quedaba en sus umbrales en el “Prólogo” de Pardo se concretizó hacia mediados del siglo XIX gracias a la inversión estatal en una política de apoyo a la cultura y a los intelectuales que fue posible gracias a los ingentes ingresos del guano (Gootenberg 65). Gracias a la bonanza de la época, la ciudad letrada dejó el limbo en el que la ubicaba el preliminar de Pardo y se articuló en una generación de burócratas románticos, entre los que destacaron Luis Benjamín Cisneros, Carlos Augusto Salaverry, Manuel Nicolás Corpancho y –en su primera etapa– el mismo Ricardo Palma.

Estos intelectuales, sin embargo, estuvieron muy lejos de querer intervenir significativamente en su realidad política. Por el contrario, formaron parte de “una generación literaria que se veía a sí misma como agradecidas y gráciles mascotas de quienes detentaban el poder, y como tales, inaptos para impugnar el status quo desde sus obras” (Denegri 22). La imposibilidad de imaginar cambios significativos a través de la administración pública se expresó en sus textos mediante una poética de la domesticidad decepcionada de las intrigas de la política que concebía a la literatura como “un refugio tranquilo, ordenado, consolador y poético, en donde el escritor podía protegerse de los avatares de la vida pública” (Denegri 23). Así, el refugio blindado y apolítico de la literatura se convirtió en uno de los lujos que se permitían aquellos a quienes la bonanza estatal les garantizaba suficiente tranquilidad económica¹⁹.

En correspondencia, las plumas de estas mascotas intelectuales eran muy útiles para el Estado peruano y, en general, para las emer-

¹⁹ No se debe confundir este refugio blindado con el “interior secreto” que, según Ricardo Piglia, fue una apelación constante en los escritores argentinos decimonónicos. A diferencia del caso peruano, “Argentine writers seem to live a dual reality. There is a secret interior to their public lives: they are ministers, ambassadors, representatives, but they cannot be writers” (Piglia 128). Por su parte, los románticos peruanos de mediados del XIX encuentran una solución intermedia a la tensión entre la política y la literatura: se insertan al Estado como burócratas, no como políticos, por eso pueden proclamar un ideario apolítico desde sus novelas, a pesar de ser funcionarios públicos.

gentes repúblicas latinoamericanas. En otros países de la región también se desarrollaron políticas para insertar a los literatos en el aparato estatal; lo cual se debía al prestigio que tuvo la literatura, sobredeterminada por la retórica de la elocuencia, como un “saber decir”, es decir, como un “depósito de formas, medios para la producción de efectos no literarios, no estéticos ligados a la racionalización proyectada de vida” (Ramos 41). En el caso peruano, Ricardo Palma recordó, en *La Bohemia de mi tiempo*, el gran prestigio que tuvo la literatura a mediados del XIX en toda la sociedad: “De 1848 a 1860 se desarrolló, en el Perú, la filoxera literaria, o sea, pasión febril por la literatura” (Palma 3).

En esa línea, el prólogo elocuente de un autor consagrado serviría de límite de acceso a la ciudad letrada postvirreinal. El rechazo que he detectado en el texto de Rojas y Cañas a ese tipo de prólogo sería, entonces, un rechazo a este tipo de acceso. Los supuestos méritos que el autor habría hecho valer no pasarían por someterse al marco de enunciación autorizado por y para la burocracia estatal. A contracorriente, Rojas y Cañas escribe sus propios prólogos para establecer las limitaciones y las condiciones de posibilidad de un régimen propio de producción discursiva que no se someta a la autoridad externa de la elocuencia. En esa línea, lo inesperado que resulta concebir su publicación como un medio para ganarse la vida le sirve al enunciador para resaltar los extremos de su posición. Es, pues, interesante ver cómo opera el enunciador desde los extremos en los que se ubica, cuya exhibición revestiría a su obra de una protección especial:

Mi pequeña obra tiene como un Aquiles de papel impreso, su baño invulnerable contra la hiel mortífera de la crítica. Porque ¿cuál sería el crítico que por más juicio que acredite al censurar este libro, no se pondría en soberano ridículo, después que acaba de oír al autor que hace esta confesión? (Rojas y Cañas 70).

Aquí vemos que el mérito de su confesión opera como lo que Genette llama la “autocrítica preventiva” (193), al adelantarse a las objeciones de sus futuros críticos y erigir el texto como un punto de excepción frente a las demandas de la crítica. El postulado que subyace a esta estrategia es que cada obra debe ser juzgada respecto de la finalidad que el autor persigue con su publicación. Como su obra tendría la finalidad de responder a “la ley natural de la necesidad

[económica]” (Rojas y Cañas 69), no debería ser enjuiciada según los códigos de la elocuencia imperantes en el sistema literario. Se debe considerar, además, que el artículo o cuadro de costumbres era una literatura inferior dentro del sistema literario de la época. Sin embargo, el simple hecho de haber recurrido al soporte letrado del libro coloca al texto de Rojas y Cañas en un contexto de enunciación ambivalente: por un lado, ingresa al circuito letrado del libro; por otro, en el texto encontramos estrategias para exceptuarse frente a los criterios de la crítica literaria del sistema letrado.

Enmarcando esta estrategia dentro de la sucesión de prólogos, resulta sugerente que el enunciador nos presente, en el último eslabón de la cadena, el “Contra Prólogo”, una mención a la broma que les ha jugado a sus lectores con tantos preliminares: “Con esta patraña de Prólogo, Vice Prólogo, Sub Prólogo y Contra Prólogo, engañando al lector y jugando con la curiosidad de las lectoras, tal vez lo han recorrido hasta el final” (75). Los lectores también somos engañados al pensar que con esta última instancia prologal termina la cadena de prólogos; ya que lo que sigue es una zona liminal compuesta por un grupo de textos que podrían considerarse prólogos, pero no llevan ninguna marca titular que los identifique como tales (“Este libro es bueno”, “¡El desnaturalizado! ¡El simplón!”), “¡Parte sería!” y “¡Es un aplanador! ¡Es un ocioso!”).

La proliferación de estas instancias preliminares puede ser entendida como la necesidad de definir un principio ordenador para el archivo-museo que componen los artículos de costumbres. La dinámica de un principio ordenador es propia, según Roberto González Echevarría, de la lógica que ha seguido el archivo de la narrativa latinoamericana desde la prosa colonial. Este archivo narrativo no sólo está compuesto por una serie de tópicos y personajes recurrentes; sino, esencialmente, por formas discursivas que han encontrado sus condiciones de posibilidad y sus umbrales de existencia al delimitar un sistema de enunciabilidad, distinguiéndose y oponiéndose a otras formas discursivas (González Echevarría 64). El hecho de que no seamos conscientes de que el cuadro de costumbres fue una de las piezas maestras del archivo narrativo del XIX –a pesar de la importancia que tuvo este género en el Perú y en el resto de Latinoamérica– es una evidencia del lugar marginal que este género ocupa en los intereses de crítica literaria latinoamericana. Este género ha

sido una de las piezas más reprimidas del archivo nuestra narrativa, especialmente en el caso peruano, donde ha sido asociado con el fracaso de la escuela romántica (Sánchez 79-100) y se le ha considerado un estorbo que retrasó el desarrollo del cuento moderno.

Esta resistencia a reconocer al cuadro de costumbres como parte del archivo se debe, en parte, a que los orígenes periodísticos de este género se contraponen a la prescripción del formato archivador o libresco que ha sido, desde la colonia, una constante en los sistemas de enunciabilidad prestigiosos de la narrativa latinoamericana. Por eso, el mismo hecho de haber recurrido al soporte del libro, frente a los costumbristas anteriores que publicaron en periódicos, es una muestra de que la publicación de *El Museo de limeñadas* es un hito en la literatura peruana: es el momento en que un género que había circulado bajo el soporte material efímero del periódico, trasciende la inmediatez de su contexto al ingresar al archivo libresco²⁰. Esto demuestra que, como los otros casos que he venido analizando, Rojas y Cañas ingresa a una convención del archivo letrado: en realidad, el ingreso directo al soporte material del libro lo coloca más adentro de las convenciones letradas que todos los autores analizados. Sin embargo, Rojas y Cañas es también el que lleva a cabo la crítica más demoledora de estas convenciones: llevar a sus extremos la idea de Pardo de un monumento textual compuesto casi sólo por prólogos.

Debemos considerar que el género del cuadro o artículo de costumbres solía implicar que cada cuadro tenga una instancia de justificación prologal, que era explicable porque su soporte material de difusión era el periódico. El carácter esporádico de las publicaciones periodísticas hacía que los cuadros de costumbres funcionaran como producciones únicas que debían definir autónomamente su lugar de enunciación. Lo interesante es que, al recolectar estos artículos bajo el formato de un libro, la acumulación de los preliminares autónomos de estos artículos disemina una textualidad ambivalente y fragmentaria que pone en crisis la unidad del sistema textual de un libro. Así, tal cantidad de instancias preliminares muestra que el tex-

²⁰ Para otro contexto discursivo, el de los orígenes de la novela en el Perú, Marcel Velázquez ha estudiado cómo el sistema letrado del libro absorbió la producción novelística que había empezado con el soporte material del periódico (cfr. Velázquez, “Los orígenes de la novela en el Perú” 20-21).

to corre el peligro de quedarse atrapado en una metástasis de suplementos paratextuales que se alejan sustancialmente de su función enmarcadora. Tanto es así que el libro se acerca a ser ese paratexto sin texto ulterior o ese monumento/museo sin ejecución que era, para Pardo, una metáfora del proyecto de patria siempre en estado virtual.

La ambivalencia entre el ingreso a una convención letrada y su neutralización hace del museo de umbrales que es el libro de Rojas y Cañas un eslabón más –el final– de la trayectoria de umbrales que he venido recorriendo. Así, no es para nada fortuito que este recorrido de intentos por satirizar las convenciones retóricas de la ciudad letrada termine en un museo, una institución hegemónica por antonomasia.

5. Sobre el museo republicano y los desencuadernados coloniales

A modo de cierre, podemos intentar un contraste entre el final y el principio de la cadena de prólogos que componen la trayectoria de este ensayo. Entre los prólogos satíricos de Ramón Rojas y Cañas, y la sátira paratextual de la colonia existe una diferencia fundamental: mientras que la sátira colonial del formato del libro circulaba en pliegos volátiles, el soporte material en el que aparece la parodia libresca de Rojas y Cañas es el formato libresco. Como he planteado, la parodia paratextual colonial desencuadernaba al paratexto, reproduciéndolo fuera del soporte material letrado. En la sátira colonial, quedaba la distancia material entre el formato del libro y la reproducción paródica de sus límites de acceso en pliegos sueltos. Esta distancia era la brecha material necesaria para que, al reproducir las convenciones de autorización del poder, la sátira no quedara atrapada por ellas, sino que las criticara más demoledoramente al neutralizar su utilidad. La estrategia de Rojas y Cañas, por su parte, se mantiene dentro del soporte material del libro porque la brecha entre los pliegos sueltos y los tomos encuadernados ya no es necesaria en un período de libertad de prensa en el que la censura y el control asociados al formato del libro perdieron el gran poder institucionalizado que ostentaban durante la colonia.

Estos paratextos satíricos de mediados del siglo XIX se posicionan frente a los límites de acceso a la ciudad letrada como frente a un “museo” de convenciones retóricas anticuadas, de prácticas caducas de autorización discursiva que, si bien fueron útiles dentro del marco de la censura institucionalizada de la colonia, ya no deberían tener la misma aura letrada en la realidad discursiva republicana. No obstante, en la época de la escritura y publicación de este texto, la rearticulación de los límites de acceso a la ciudad letrada se había consolidado en la generación de los burócratas románticos. Así, a pesar de la libertad de prensa, una censura más sutil empezaba a institucionalizarse y se había convertido en un mecanismo de control de prácticas culturales ligadas al prestigio de la elocuencia literaria. En consecuencia, las parodias paratextuales de Rojas que ridiculizan y neutralizan las convenciones de acceso a la ciudad letrada colonial, también alertarían, implícitamente, contra el control que el régimen republicano intentaba imponer sobre las prácticas discursivas de la época.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen la difusión del nacionalismo* [1981]. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Aljovín, Cristobal. *Cabildos y constituciones, Perú 1821-1845*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Basadre, Jorge. *La iniciación de la república*. Lima: Editorial Rosay, 1929.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura* [1994]. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEDEP, 1989.
- Corpancho, Nicolás Manuel. *Ensayos poéticos precedidos de varios juicios críticos*. París: Imprenta y Litografía de Maulle y Renon, 1854.
- Dager, Joseph. *Historiografía y nación en el Perú del siglo XIX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.
- De Arona, Juan. *Memorias de un viajero peruano. Apuntes y recuerdos de Europa y Oriente*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1971.
- De la Flor, Fernando. *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico*. Madrid: Cátedra, 2002.
- De Larra, Mariano José. *Artículos completos*. Madrid: Aguilar, 1944.
- Del Valle y Caviedes, Juan. *Obra poética*. Daniel Reedy, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

- Denegri, Francesca. *El abanico y la cigarrera: la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú 1860-1895*. Lima: Flora Tristán/Instituto de Estudios Peruanos, 1996.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1996.
- . *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 2005.
- Diez Borque, José María. "Manuscrito y marginalidad social". *Hispanic Review* 51 (1983): 371-399.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. México DF: Siglo XXI, 2001.
- González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* [1991]. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Gootenberg, Paul. *Imaginar el desarrollo. Las ideas económicas en el Perú postcolonial*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos/Banco Central Reserva del Perú, 1988.
- Guñovich, Pedro. *Censura, libros e Inquisición en el Perú colonial, 1570-1754*. Sevilla: CSIC/ Escuela de Estudios Hispano-Americanos/Universidad de Sevilla/Diputación de Sevilla, 2003.
- Griffin, Dustin. *Satire: A Critical Reintroduction*. Lexington: UP of Kentucky, 1994.
- Hopkins, Eduardo. *Poética colonial*. Lima: Instituto Riva-Agüero, 2000.
- Johnson, Julie Greer. *Satire in Colonial Spanish America*. Austin: U of Texas P, 1993.
- Kirkpatrick, Susan. "The Ideology of Costumbrismo". *Ideologies and Literature* 7 (Minneapolis, 1978): 28-44.
- Klor de Alva, Jorge. "La poscolonización de la experiencia (latino) americana: una reconsideración de los términos 'colonialismo', 'poscolonialismo' y 'mestizaje'". En *Representando la subalternidad. Miradas desde/sobre América Latina*. Pablo Sandoval, ed. Lima: IEP/SEPHIS, 2009.
- Lasarte, Pedro. *Lima satirizada (1598-1698): Mateo Rosas de Oquendo y Juan del Valle y Caviedes*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophía antigua poética*. Madrid: Alfredo Carballo Pícazo/CSIC: 1973.
- Majluf, Natalia. *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*. Lima: IEP, 1994.
- Medina, José Toribio. *La imprenta de Lima (1584-1824)*. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1966.
- Moreano, Cecilia. *La literatura heredada: configuración del canon peruano de la segunda mitad del XIX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/Instituto Riva-Agüero, 2006.
- Palma, Ricardo. *Recuerdos de España*. Lima: La Industria, 1899.
- Pardo y Aliaga, Felipe. "Prólogo". En *El costumbrismo en el Perú: Estudio y antología de cuadros de costumbres*. Jorge Cornejo Polar, ed. Lima: Copé, 2001. 89-102.

- Piglia, Ricardo. "Sarmiento the Writer". En *Sarmiento. Author of a Nation*. Halperin Donghi, Tulio; Jaksic, Ivan; Kirkpatrick, Gwen y Masiello, Francine, eds. California: U of California P, 1994. 127-144.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de Filmes, 1997.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad. Literatura y política en el siglo XIX*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Rosas de Oquendo, Mateo. *Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
- Rojas y Cañas, Ramón. *Museo de limeñadas*. Introducción, noticia biográfica y estudio preliminar de Jorge Cornejo Polar. Lima: Universidad del Pacífico, 2005.
- Sánchez, Luis A. *Panorama de la literatura del Perú (desde los orígenes hasta nuestros días)*. Lima: Milla Batres, 1974.
- Tanner, Roy, "Museo de limeñadas, libro de costumbres y prefiguración de las Tradiciones peruanas". *Revista de la Casa Museo Ricardo Palma* 1 (2000): 65-83.
- Velázquez, Marcel. "Los orígenes de la novela en el Perú: folletín, prensa y romanticismo". *Ajos & Zafiros* 6 (Lima, 2000): 15-36.
- . *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, 2002.
- . *La República de papel*. Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades, 2009.