



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Académico Profesional de Literatura

**El artículo costumbrista de Manuel Moncloa y
Covarrubias, 1885-1895. Caminos hacia el cuento
peruano moderno**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Literatura

AUTOR

Jannet TORRES ESPINOZA

ASESOR

Marcel VELÁZQUEZ CASTRO

Lima, Perú

2010

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO I:	
Investigaciones realizadas en torno al cuento y el artículo costumbrista.....	13
I.1. Estudios realizados por la crítica literaria peruana acerca de la génesis del cuento peruano	13
I.1.1. La historia de un cuento sin historia	14
I.1.2. Antologías de cuentos: A través de la memoria colectiva.....	17
I.1.3. Otras investigaciones sobre los inicios del cuento y su relación al artículo costumbrista	21
I.2. La crítica literaria hispanoamericana y española respecto a la formación del cuento	26
I.2.1. Estudios literarios hispanoamericanos sobre orígenes del cuento	28
I.2.2. Estudios literarios españoles sobre orígenes del cuento.....	33
I.3. Variante del artículo costumbrista finisecular como antecedente del cuento peruano moderno.....	39
CAPÍTULO II:	
Manuel Moncloa y el artículo costumbrista finisecular en el panorama literario de la posguerra.....	49
II.1. El Costumbrismo en el panorama literario de la Posguerra.....	49
II.1.1. <i>El Círculo Literario</i>	53
II.1.2. Entre la heterogeneidad, un camino conocido: el Costumbrismo literario.....	57
II.2. Producción de artículos de costumbres de “los costumbristas de 1886”.....	60
II.2.1. Artículos de costumbres en las revistas literarias de fines del XIX	66
II.3. Artículos de costumbres de Manuel Moncloa “Cloamón” en <i>El Progreso, La Revista Social, El Perú Ilustrado</i> y <i>La Ilustración Americana</i>	72
CAPÍTULO III:	
“Cloamón” y las características del artículo costumbrista de fines del XIX.....	81
III.1. Tipos	83
III.1.1. Configuración de tipos.....	84

III.1.2. Galería de tipos	90
III.2. Escenas	93
III.3. Lenguaje	95
III.3.1. Anticipación	96
III.3.2. Nombres simbólicos.....	97
III.3.3. Intertextualidad: Citas y alusiones	98
III.3.3. Registro de coloquialismos y de idiomas extranjeros	101
III.4. Estructura del artículo costumbrista de “Cloamón”	104
III.4.1. Referente inicial: la estructura clásica del artículo costumbrista	105

CAPÍTULO IV:

“Cloamón”, narrador de costumbres.....	110
IV.1. Análisis aplicativo	111
IV.1.1. “Una función casera” (<i>EPI</i> , 1888).....	112
IV.1.1.1. Personajes.....	112
IV.1.1.2. Determinación de tiempo.....	115
IV.2.1.3. Estructura narrativa: Elaboración de la trama	118
IV.1.2. “La papeleta” (<i>LIA</i> , 1891).....	131
IV.1.2.1. Personajes.....	132
IV.1.2.2. Determinación de tiempo.....	135
IV.1.2.3. Estructura narrativa: Elaboración de la trama	138
IV.2. Balance final: Composición narrativa en “Una función casera” y “La papeleta”	149
CONCLUSIONES.....	151
BIBLIOGRAFÍA.....	156

Anexo 1: Biografía de Manuel Moncloa y Covarrubias (realizada por Clorinda Matto en <i>EPI</i>).....	165
Anexo 2: Producción bibliográfica de Manuel Moncloa y Covarrubias.....	166
Anexo 3: “Por un bolsón”	172
Anexo 4: “Una función casera”	174
Anexo 5: “La papeleta”.....	183

INTRODUCCIÓN

Desde hace, aproximadamente, dos décadas los estudiosos han acertado en remarcar la necesidad de renovar nuestra historia literaria. Esta renovación ha devenido en una labor imperativa en las letras del periodo decimonónico. Investigaciones particulares han arrojado luces sobre esta área que se sumía en un amplio desconocimiento, se ha revalorado esta etapa por su carácter decisivo en el proceso fundacional de nuestra literatura, y a la par se ha remarcado que resta aún mucho por investigar.

Resulta así indispensable realizar nuevas lecturas del período decimonónico, partir de las fuentes primarias y emplear los nuevos aportes de la teoría, la crítica y la historia literaria para superar los desfases de la historia literaria tradicional dominada por el paradigma positivista¹. Por éste, se ha establecido la predominancia del Realismo hacia fines del S. XIX, rescatándose tres o cuatro autores con sus respectivas obras; de tal manera que se obvia cuál era el marco de diálogo con otras propuestas literarias, y, sobre todo, un fenómeno central como el desarrollo respectivo de los géneros y especies literarias durante esta etapa.

El tramo final del siglo decimonónico, comprendido entre 1885 y 1900, albergó un heterogéneo grupo de escritores que propulsó una constante producción literaria, asumiendo influencias extranjeras²; pero que a la vez procuraron la búsqueda de esa literatura nacional tan anhelada. Hacia 1885, un año después del término de la guerra con Chile, nuestro país buscaba fervientemente su reconstrucción y en esta misión la literatura adoptó uno de los principales roles. Así fue asumido por los grupos literarios

¹ Resulta remarcable la propuesta de Carlos García Bedoya en lo que respecta la reformulación de nuestra historia literaria en su libro *Para una periodización de la literatura peruana*.

² Sobre todo la influencia del realismo francés, con tendencia del naturalismo.

que se reorganizaron y animaron el medio cultural con continuas veladas y concursos literarios; así también fue comprendido por las publicaciones periódicas que daban lugar preferente a la creación e incipiente crítica literaria.

Como señala Cecilia Moreano, en el estudio que realiza para reconstruir la época desde la mitad del siglo XIX hacia fines de este: toda construcción de este tipo no deriva de los textos en sí mismos, sino de cómo se leen. La lectura que hemos realizado de esta etapa nos permite afirmar la existencia del Costumbrismo, y la necesidad de rescatar su valor literario. En especial porque es a través de una variante del artículo costumbrista que puede establecerse vínculos con el cuento moderno, una forma literaria que estaba gestándose durante esa época en nuestro país. En tal sentido, objetivo de nuestra investigación es contribuir en la elaboración de una nueva historia sobre la génesis del cuento moderno en el Perú.

Después de su época de apogeo, entre los años 1830 y 1860, el Costumbrismo se mantuvo vigente aún hacia las primeras décadas del siglo XX, siendo notorio el vigor que retomó en las dos últimas décadas del siglo XIX. Para algunos críticos³, la persistencia de esta corriente en nuestro país fue un hecho malhadado que perjudicó a nuestra literatura; afirmación que resulta refutable ya que los estudios específicos sobre esta tendencia y sus expresiones son escasos y si se delimita temporalmente al costumbrismo de finales del XIX son *rara avis*. Entre los vacíos de nuestra historia literaria, este es uno de los más notorios. Debe considerarse que el Costumbrismo se

³ En el declive que intenta realizar entre el cuento y cuadro de costumbres, Pupo Walker menoscaba al Costumbrismo; e incluso coloca en entredicho el valor literario del cuadro de costumbres.

arraigo en nuestras letras y es pertinente desentrañarlo⁴ para un conocimiento integral de nuestra historia literaria.

Hacia 1885 y 1895 la considerable producción de escritores como Abelardo Gamarra, Manuel Moncloa y Covarrubias, Federico Elguera, Zenón Ramírez, Jorge Miguel Amézaga y otros se vio marcada por un carácter costumbrista⁵. Apuntemos que ello no sólo se transmite a través de la temática, sino también por los recursos que son propios del Costumbrismo, además del carácter sucinto del texto y una alta cuota de humor: la configuración de un tipo representativo, empleo de escenas ilustrativas, estrategias de lenguaje como anticipación, simbolismo e intertextualidad, y registro de giros del habla.

La forma de expresión privilegiada por nuestros costumbristas finiseculares (o de 1886 como los denomina Sánchez) fue el *artículo de costumbres*, el cual marcó distancia con respecto al *cuadro de costumbres*. Ambas formas poseen las mismas características mencionadas en el párrafo anterior, mas es el artículo de costumbres el que dio mayor lugar a la anécdota y al desarrollo consistente de esta y ya no solo la descripción del cuadro de costumbres⁶. Y es incluso en el mismo artículo de costumbres que se distinguen diversificaciones. Juan Ignacio Ferreras señaló: “todo es posible al costumbrismo”, aunque su afirmación tenía un carácter peyorativo, no deja de tener una cuota de verdad. El Costumbrismo y, su expresión por excelencia, el

⁴ La presencia del Costumbrismo se mantuvo durante todo el siglo XIX no solo en el Perú, sino en gran parte de Hispanoamérica como Cuba, El Salvador, Colombia, Venezuela y México, entre otros. (Lastra 207).

⁵ Estos autores tienen una producción costumbrista cuantitativa y cualitativamente rescatable. Estudiando la obra de Moncloa y Covarrubias con su contexto pretendo revalorar también a estos otros autores.

⁶ Como señala Genette, difícilmente existe un texto descriptivo que excluya por completo la narración y es imposible el caso a la inversa, más si existe la predominancia de uno de ellos en el texto. En el caso del cuadro de costumbres predomina marcadamente la descripción.

artículo de costumbres fueron practicados durante el transcurso de un siglo en nuestro país, entonces no es descabellado considerar las variantes que esta forma pudo adoptar.

Debido a la presencia del despliegue narrativo, los estudios literarios han sugerido que el artículo de costumbres posee vínculos con el cuento. Una especulación que causó cuestionamientos, incertidumbre y finalmente afirmaciones que concluían que se trata de tema finiquitado sin lograr precisar o desterrar del todo esa “vinculación”. Esa falta de precisión y el preferir el diálogo al silencio, es lo que nos ha llevado a retomar esa especulación y reformularla para la hipótesis central de la presente investigación.

Estudiamos un caso en particular: los artículos de costumbres de Manuel Moncloa y Covarrubias, escritor polifacético que cultivó el teatro, el artículo costumbrista, y la historia literaria, además de ser hombre de prensa, como era natural para un literato en su época. A raíz de la revisión de sus artículos costumbristas sostenemos como hipótesis que en sus artículos germina tentativamente la presencia de un nudo conflictivo que intensifica la anécdota y por el cual se realiza el despliegue narrativo. Estudiamos sus artículos costumbristas delimitando nuestra investigación a un lapso de diez años, de 1885 a 1895, considerando que en este periodo se concentra la mayor parte de su producción de artículos costumbristas publicados en revistas de la época.

Sería poco consecuente afirmar que el artículo de costumbres practicado por Moncloa es el antecedente directo del cuento⁷, como si se tratase de una evolución

⁷ Precisemos que empleamos el término cuento en su concepción moderna. En una definición breve: “El cuento moderno es una obra artística que ha conservado algunas características del antiguo cuento (la

lineal. Mas es viable considerar que durante una etapa en que el cuento se encontraba en gestación este se nutrió⁸ de las diferentes formas de narrativa breve precedentes, entre ellas una variante del artículo de costumbres. Esta idea fue sostenida hace ya más de cincuenta años por el investigador Mariano Baquero Goyanes, y es uno de las columnas que sostiene nuestra investigación.

Para llevar a cabo la investigación que proponemos, nuestra metodología se sostiene en tres criterios: estudio de fuentes secundarias compuestas por los flancos de la historia y crítica literaria, exploración directa de fuentes primarias (en especial hemerográficas), y análisis textual empleando categorías sobre el artículo costumbrista y la teoría del texto narrativo. Cada uno de estos criterios es desarrollado de manera secuencial, interrelacionándose causalmente. Procuramos llevar a cabo una investigación integral por la cual nuestro objeto de estudio, el artículo costumbrista de Manuel Moncloa y su relación con el cuento moderno, sea apreciado y comprendido.

Hemos dispuesto una estructura argumentativa de cuatro capítulos. El primer capítulo comprende una revisión de lo que la crítica e historia literaria ha señalado acerca del artículo de costumbres como género en sí mismo y las sugerencias que se han realizado sobre sus vínculos con el cuento. Nuestra revisión de fuentes secundarias nacionales ha sido exhaustiva, con el resultado de encontrar pocas fuentes especializadas; sin embargo, a pesar de no tratar nuestro asunto de investigación, han sido importantes referencias los estudios de Watson, Ahern y Moreano. Cabe señalar además que para conocer mejor al autor que estudiamos son

brevedad, el interés anecdótico, que ha desechado otras (la finalidad didáctica moral) y que ha añadido nuevas dimensiones estéticas desconocidas antes del siglo XIX, como lo son, entre otras, la elaborada estructura, el impacto emocional, y el interés en el tiempo" (Leal 3).

⁸ En términos de Ezama Gil, el cuento es un género proteico.

fuentes primordiales la tesis biobibliográfica que realizó Remy-Brandt y el estudio-homenaje de Ugarte Chamorro.

Ante la carencia de referencias específicos sobre nuestro tema de estudio, optamos por ampliar el alcance de nuestras fuentes secundarias a material extranjero el cual nos ha brindado situaciones ejemplares para nuestra investigación aportándonos en primer término la dilucidación de variantes en las expresiones costumbristas, además de categorías para el análisis de los artículos. Referencias imprescindibles han sido los estudios de los hispanoamericanos Pupo Walker, Pedro Lastra, y de los españoles Baquero Goyanes, Rubio Cremades, Ayala Aracil, y Ezama Gil.

Considerando la importancia que tiene el contexto de producción, en el segundo capítulo abordamos el contexto literario en el que participó Moncloa junto a los costumbristas finiseculares. Ha sido necesario realizar algunos apuntes sobre el contexto social (marcado por la derrota de la guerra) y sobre todo el heterogéneo contexto literario en el que se inscribe Moncloa. Para la reconstrucción del periodo fuente primaria ha sido el libro *Los bohemios de 1886*, escrito por el autor que investigamos.

Para la contextualización de Moncloa dentro de este costumbrismo finisecular hemos revisado libros de artículos costumbristas de dos reconocidos escritores de la época, Abelardo Gamarra y Federico Elguera. Además, considerando la importancia de la prensa literaria decimonónica, hemos revisado cuatro revistas literarias en las que Moncloa participó y publicó artículos de costumbres: *El Progreso* (1884-1885), *La Revista Social* (1885-1888), *El Perú Ilustrado* (1887-1892), y *La Ilustración Americana*

(1890-1891)⁹. Como resultado de nuestra revisión distinguimos la vena costumbrista palpitante durante este período, y nos permite realizar un seguimiento cronológico de la producción de artículos costumbristas de “Cloamón”, seudónimo bajo el cual escribió Moncloa y Covarrubias.

En el tercer capítulo, como resultado de la revisión y rescate de los textos de “Cloamón”, iniciamos el proceso de reconocimiento de características de su artículo costumbrista en relación a sus coetáneos. Son herramientas guía los estudios especializados que se han realizado sobre Costumbrismo, cuadro de costumbres y artículo de costumbres; principalmente los estudios realizados por Watson, Rubio Cremades y Ayala Aracil, a los que nos referimos en el primer capítulo. Además de reconocer las características del artículo costumbrista según lo que ha sido señalado por los especialistas en Costumbrismo, aportamos nuestras propias observaciones.

El reconocimiento de estas características en los artículos de “Cloamón”, de elementos individuales así como la elaboración de la estructura permite analizar en qué medida sus artículos poseen similitudes con el cuento moderno; es decir, de qué manera los elementos que posee cómo artículo costumbrista se integran funcionalmente como relato. Además, gracias a la revisión cronológica que realizamos de sus textos en fuentes periódicas, se constata que las variaciones en la estructura que lo asemejan al cuento se realizan a partir de 1888.

En el cuarto capítulo, apoyándonos en todos los capítulos previos, llevamos a cabo la etapa de análisis de los artículos de “Cloamón”. Analizamos dos artículos: “Una función casera” (1888) y “La papeleta” (1891). Recurrimos a algunos de los elementos

⁹ Las fechas indicadas entre paréntesis corresponden a los años que hemos revisado respectivamente y no al lapso de duración de dichas publicaciones

de la Narratología, apoyándonos en Genette, pero teniendo como línea teórica principal la propuesta de Chatman. Además, nuestro análisis respeta que estos textos poseen una configuración peculiar que no responde por completo a las propuestas narratológicas. Por ello, el empleo que realicemos de elementos de narratología procura ser funcional y amoldarse a los requerimientos de nuestras fuentes primarias. Asimismo, consideramos las propuestas críticas sobre Costumbrismo que citamos en el primer y segundo capítulo realizando un proceso de validación y contraste.

Las omisiones que existen en torno al vínculo entre el artículo de costumbres y el cuento generan un vacío en nuestra historia literaria. Esta investigación pretende amenguar ese vacío proponiendo una nueva revisión de los artículos de costumbres. Debido al ambicioso proyecto que hemos realizado, reconocemos que probablemente existirá un margen de limitaciones en nuestra investigación. Momentáneamente, hemos llevado a cabo un primer paso en un área demasiado vasta y poco conocida.

Me es indispensable agradecer a las personas que se han visto involucradas en este proyecto y han hecho posible que sea culminado. Agradezco el apoyo del profesor Marcel Velázquez Castro, investigador que aun antes de ser el asesor de mi tesis incentivó en mí el interés hacia la literatura del periodo decimonónico, durante las clases de pregrado de Literatura peruana del siglo XIX. Y como asesor de este proyecto me oriento constantemente y brindó su completo apoyo.

La doctora Maida Watson es otra persona hacia la cual remito mi mayor agradecimiento. Mi primer contacto con ella fue su libro sobre el cuadro costumbrista peruano, el cual fue para mí la guía ideal; posteriormente tuve la oportunidad de conocerla, y ella tuvo la amabilidad para conmigo de enviarme desde Miami artículos

especializados sobre costumbrismo, material que era de difícil ubicación. Dicho material me sirvió para encaminar mi investigación y me remitió a mucha más bibliografía de consulta.

Asimismo, agradezco a los amigos que se han visto involucrados en este trabajo. En diferentes etapas de este proyecto, y de diferente manera, me brindaron su apoyo incondicional el profesor Manuel Larrú, Miguel Vargas, Eduardo Huaytán, César Gómez y Laura Liendo. Quedo con ellos profundamente agradecida.

Finalmente, deseo agradecer el financiamiento para esta investigación que me fue otorgado por la Facultad de Letras y C.C.H.H. y el Consejo Superior de Investigación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Capítulo I:

INVESTIGACIONES REALIZADAS EN TORNO A LA FORMACIÓN DEL CUENTO PERUANO Y EL ARTÍCULO COSTUMBRISTA

I.1. Estudios realizados por la crítica literaria peruana acerca de la génesis del cuento peruano

Al respecto de la formación del cuento peruano se ha coincidido preferentemente en establecer sus orígenes a partir de las innovaciones promovidas por los escritores modernistas, y en base a su producción se ha circunscrito los orígenes del cuento peruano contemporáneo; difuminando la producción narrativa que le antecede. De tal manera, la crítica literaria peruana ha fijado su campo de estudio a formas ya definidas e indudablemente reconocibles como cuentos.

En palabras de Estuardo Núñez: “El cuento es una nueva expresión de narrativa que sólo aparece en el Perú, con caracteres vigorosos, a partir de fines del siglo XIX, ya que con anterioridad a esa época sólo se perfila el auge de la llamada tradición”. Y señala con una determinación de límites más estrictos: “El cuento es [...] una verdadera floración del nuevo siglo [XX]” (Núñez 1963: (VII)).

Sin embargo, es posible rastrear menciones soslayadas en los manuales de historia literaria, sugerencias en las antologías, y estudios aislados que, con convicción, afirman la presencia de aportes relevantes en la narrativa breve del siglo XIX para la formación del cuento peruano moderno. A continuación, presentamos un panorama de lo que ha sostenido la historia y la crítica literaria peruana actual en relación a la

formación del cuento peruano durante las dos últimas décadas del siglo XIX, antes de la presencia transformadora del cuento modernista. Nos enfocaremos principalmente a las menciones que se han realizado sobre el cuento y su relación con el artículo costumbrista.

I.1.1. La historia de un cuento sin historia

La importancia que actualmente se reconoce al cuento contrasta con la poca atención que ha recibido por parte de la historia literaria tradicional. Como indica Giovanna Minardi, para el caso latinoamericano:

El cuento es uno de los géneros más difundidos en la literatura del continente latinoamericano, sin embargo, los manuales de historia de la literatura no le dedican mucho espacio, no lo toman en cuenta en absoluto o insertan las composiciones breves de un determinado autor dentro de sus otras producciones literarias, como si se tratase de un producto de secundaria importancia (2003: 17).

El caso peruano no dista de la realidad descrita por Minardi. Las visiones panorámicas que nos proporcionan los manuales de historia poseen datos interesantes que nos permiten acercarnos al fenómeno literario de manera diacrónica y esquemática, brindando a los hechos un orden y que proveen de recursos contextuales a la labor del investigador. A pesar de sus aportes, nuestros manuales de historia literaria adolecen de una carencia en común: no se ha establecido una línea histórica de los géneros literarios¹⁰. Sujeta a la sistematización realizada por Riva Agüero, la clasificación de los periodos literarios del XIX (Costumbrismo, Romanticismo,

¹⁰ Exige para ello herramientas de teoría literaria e interpretación. Considérese la crítica del Doctor Carlos García Bedoya sobre nuestra historiografía.

Posguerra¹¹) se repite en nuestros manuales de historia literaria, sin detenerse en la producción narrativa breve.

La historia literaria peruana encuentra su foco de interés alrededor de corrientes literarias, vida y producción de escritores ícono, la conformación de grupos literarios, la influencia e interrelación con el contexto social de la época, y en relación a ello o como sustrato de todo ello, la formación de una literatura propiamente nacional¹². La historia de la génesis del cuento no ha sido propiamente parte de la agenda problemática de nuestra historia literaria. El cuento ha sido circunscrito como logro cumbre del Modernismo, y se ha eludido establecer con claridad sus antecedentes inmediatos.

Sobre las dos últimas décadas del siglo decimonono, lapso en que se enmarca nuestra investigación, la referencia que comúnmente se ha realizado de narrativa breve es la tradición, forma practicada por Ricardo Palma. Pero también se ha mencionado - aunque no se ha profundizado en el papel que cumple- la presencia de artículos costumbristas. En breves apuntes se rescatan algunos nombres de escritores que practicaron el artículo de costumbres a fines del XIX, como Abelardo Gamarra y sus *Rasgos de pluma*, o Manuel Moncloa de “prosa amena” (Tauro 1946: 82).

Luis Alberto Sánchez, quien repara en mencionar la producción costumbrista finisecular en el marco de la posguerra, señala que el género costumbrista (y dentro de él, el artículo de costumbres) no es una expresión lograda en el trabajo de la palabra,

¹¹ En la mayoría de los casos se limitan a señalar al Realismo, en otros, como es el caso de Luis Alberto Sánchez, consideran el Costumbrismo de 1886.

¹² *Carácter de la literatura del Perú Independiente*, Riva Agüero; *Posibilidad de una genuina literatura nacional*, José Gálvez; *Del romanticismo al modernismo*, Ventura García Calderón; *Literatura Peruana*, Luis Alberto Sánchez; *Elementos de literatura peruana*, Alberto Tauro; *Historia de la literatura peruana*, Cesar Toro Montalvo; *Literatura peruana*, Augusto Tamayo Vargas.

salvo los casos particulares que subraya: Abelardo Gamarra y Manuel Moncloa¹³ (1965: 1087).

La presencia difuminada del artículo costumbrista finisecular en nuestros libros de historia literaria se puede explicar por la poca importancia que generalmente se le ha otorgado. En el marco decimonónico, la incipiente crítica literaria lo consideró como una especie “menor”; en relación a la poesía y el teatro las formas narrativas “eran menos importantes”. El cambio de siglo, de paradigmas, tampoco resultó favorable al artículo costumbrista: de ser una especie que la crítica considerada “menor” fue desapercibido entre dos torbellinos llamados Realismo y Modernismo, sobre los cuales se concentra la atención del sistema canónico.

Como resultado de revisar nuestros manuales de historia literaria, formulamos dos conclusiones preliminares en relación a nuestro tema de investigación: a) dentro de las visiones panorámicas¹⁴ que se han realizado, se rescatan algunos nombres, se brindan algunas pistas, pero son mapas difusos; b) el artículo costumbrista finisecular no ha sido objeto de estudio en sí mismo ni en su posible relación con la formación del cuento. Consecuentemente, la investigación que realizamos recorrerá un camino que se construirá a su paso.

¹³ Sánchez revaloriza a Moncloa, sobre todo, desde el ámbito teatral, por la marcada inclinación hacia ese ámbito artístico que expresó Moncloa a lo largo de su labor como escritor.

¹⁴ Mención aparte, dentro de una revisión de los libros de historia literaria, merece el libro *La literatura peruana del XIX* (1992) de Alberto Varillas. Aunque no realice mayores apuntes sobre la narrativa breve; su rescate de escritores poco conocidos (apuntes biográficos y producción literaria), revisión de revistas de la época en el marco de la literatura-periodismo, y ampliación de datos sobre este periodo del que aun se ha dicho poco, lo convierte en una referencia indispensable en el estudio de esta etapa. Lo emplearemos más adelante para referencias sobre el periodo que estudiamos.

I.1.2. Antologías: A través de la memoria colectiva¹⁵

La selección de toda antología, como señala Escobar, “responde a un postulado teórico que se inspira en una interpretación crítica del proceso o materia de estudio” (1960: x). Es decir, una antología conlleva a la presentación de material elegido no solo por motivos de gusto, sino porque desde una revisión cuidadosa y bajo parámetros teóricos ofrece los componentes que resultan más significativos (Luis Fernando Vidal 1975: 121). Dichos parámetros teóricos suelen ser establecidos mediante un breve estudio a manera de introducción en el que se delimita el término “cuento” y se justifica el criterio empleado para la selección realizada. Asimismo, el seguimiento del “proceso o materia de estudio” implica un ordenamiento cronológico del material seleccionado.

Respetando de manera estricta un concepto moderno de “cuento”, pero con el interés de llevar a cabo una investigación global, Alberto Escobar, al realizar su antología *La narración en el Perú* (1960)¹⁶, esclarece en su introducción que su trabajo es todo menos una antología de cuentos, ya que, como lo sugiere el título, incluye en su selección otras formas narrativas breves. Rastrea los orígenes de nuestra narrativa breve desde los relatos orales, crónicas, diarios de viaje, y en lo que incumbe al XIX, transita por leyendas, cuadros de costumbres, artículos costumbristas y tradiciones.

Es importante señalar que sobre el siglo XIX, afirma: “la narración gana mayor arraigo en el campo literario”; y agrega: “No ha existido en las letras nacionales de este periodo movimiento de significación que no haya contribuido a enriquecer su proceso” (xxii). La figura central que rescata Escobar de este periodo es la de Palma y su

¹⁵ El número de antologías de cuentos en nuestro país es amplio, mas no todas cumplen con el requisito básico de presentar una introducción guía. Emplearemos como referencia algunas de las más importantes.

¹⁶ Este libro es el resultado de la revisión y reformulamiento del libro que publicó con el mismo título en 1956.

afamada creación, y afirma que en torno a él se debe ordenar la obra de los románticos, costumbristas, naturalistas y quienes escribieron en dicha centuria. De la producción costumbrista de la posguerra señala que fue “de escaso mérito aparte Abelardo Gamarra y Manuel Moncloa” (xxv). Dentro de su selección de relatos durante el lapso que estudiamos, se encuentran los siguientes artículos de costumbres: “Don Flemón” de Abelardo Gamarra, “Pretendientes” de Manuel Moncloa y Covarrubias, “Vengas esos cinco” de Federico Elguera, y “Oh dicha” de Federico Blume.

Cuatro años después, Escobar publicó *El cuento peruano, 1825 – 1925* (1964).

En esta antología, acerca del Costumbrismo afirma:

(...) se inclina a lo actual en la preferencia temática; el examen de la condición social en el país – conmovido por la crisis interna y el conflicto social en el país de 1879 -, y a la “desliteraturización” del estilo, en una especie de compromiso entre la voluntad creadora y el registro periodístico. Su impresión puede conducir a la ironía; pero se resiste a una transformación del símbolo que es la palabra (1964: 9).

Sin embargo, a pesar de esta crítica, incluye nuevamente el artículo “Don Flemón” de Abelardo Gamarra. En la introducción, insiste en la distancia existente entre el artículo de costumbres y el cuento, mas no aclara los vínculos que, paradójicamente, ha asumido al incluir este texto en su antología.

En 1986, Escobar publica una antología en colaboración, *Antología general de la prosa en el Perú*. A cargo de la dirección general y responsable específicamente del segundo tomo, “Del siglo XVIII al XIX”, apunta en la presentación del apartado “Literatura académica y formal” la perspectiva distinta que tuvieron los bohemios de 1886 en relación a Palma debido a un suceso: “Si en 1850 se vivía en estabilidad y relativa bonanza, después de la guerra del Pacífico una y otra condición desaparecieron” (t. II: 180). Además, agrega, mientras el grupo romántico pasaba a formar parte de las filas del Estado y ser parte de la tradición, los nuevos bohemios

encabezados por González Prada buscaban lo nuevo. Dentro de la selección de este apartado, incluirá los artículos costumbristas “Pretendientes” de Moncloa, “Don flemón”, “La matonería” y “Los extranjeros de agua dulce” de Gamarra¹⁷.

Ricardo González Vigil en la introducción de la antología *El cuento peruano hasta 1919* (1992) señala al respecto de los artículos de costumbres que incluye que estos han sido elegidos por su mayor unidad narrativa, su grado de ficcionalidad y esmero estilístico. Dentro del marco temporal que estudiamos, selecciona el artículo costumbrista “El Correo” de Abelardo Gamarra. Justifica la inclusión del artículo de costumbres rescatando sus cualidades narrativas, y aproxima una explicación del vínculo asumido “convencionalmente” entre artículo costumbrista y el cuento indicando que el “artículo de costumbres” es:

la forma costumbrista más cercana al cuento (a diferencia del carácter descriptivo del cuadro de costumbres, el factor narrativo resulta central en el artículo costumbrista). Lo ficcional, opcional en la crónica periodística, resulta un rasgo constante en el artículo de costumbres: la imaginación pinta situaciones y peripecias representativas de las costumbres nacionales. (González Vigil 1992: 24)

González Vigil aclara que no realiza una antología del artículo costumbrista (lo cual podría hacerse ya que “sus expresiones son muy variadas hasta avanzada el siglo XX”), sino que ha considerado necesario realizar una selección de los artículos que considera más cercanos al cuento. Sin embargo, agrega que se percibe la dependencia frente a ese medio “ligero y perecedero” que es la prensa, y no como puede ser el libro, un medio literario en el que se piensa en la “posteridad y trascendencia cultural”.

¹⁷ Las antologías de Escobar, sobre todo la primera, son hitos entre las antologías de cuentos realizadas en nuestro país; y según indica el empleo de los mismos escritores, en algunas ocasiones los mismos textos, su trabajo puede considerarse guía de antologías posteriores.

José Antonio Bravo en su libro *Fundadores de la narración en el Perú. Nacidos entre 1805-1905* (1998) selecciona entre los artículos costumbristas finiseculares a “Remedios Caseros” de Abelardo Gamarra, “Pretendientes” de Manuel Moncloa y Covarrubias, y “Sonar” de Federico Blume. En la introducción no realiza una justificación sobre esta elección ni algún comentario sobre el artículo de costumbres de esa etapa.

Según criterio de Luis Fernando Vidal, la inclusión de textos que no son reconocibles propiamente como cuentos¹⁸ dentro de una antología de cuentos es propiciada por intereses económicos o por un excesivo afán cronológico. Es pertinente agregar a estas dos posibilidades, un tercer factor que creemos es influyente: el margen de indeterminación entre los géneros e imprecisión de términos para distinguirlos.

La acepción “cuento” es bastante amplia, y abarca dentro de él al “cuento tradicional” y al “cuento moderno”¹⁹. Considerando que una antología general presenta una selección de manera cronológica, es válido que procure acercarse a las fuentes primigenias. Es un error compararlos y criticar al primero por su poca elaboración técnica, sus fines pedagógicos y morales, entre otros. La crítica de Vidal sobre un excesivo afán cronológico supondría que su crítica está incidiendo en restringir al cuento a su forma contemporánea.

Es necesario indicar que hemos llevado a cabo una revisión de antologías considerando el **papel que estas cumplen en la construcción de la memoria**

¹⁸ No solo en relación al artículo costumbrista sino también al empleo de fragmentos de novelas (empleo que no justificamos) y las anteriores narraciones breves ya citadas.

¹⁹ Se ha considerado solo al último como literario. Se olvida que la percepción de literatura entre una época y otra varía, y debe evaluarse cada producción en su propio contexto.

colectiva, como bien señala Vidal. La antología posee la cualidad de facilitar el acceso a material variopinto, resultado de una selección, a un público masivo, tanto especializado como no, sin distinción. De tal manera que resulta una práctica democratizadora de amplio alcance. Asimismo, como explica Vidal, la selección que realiza una antología “consagra hitos” y eso se ejemplifica en el caso de relatos o autores que devienen paulatinamente en imprescindibles en las antologías. De la misma manera en que consagra, también “normaliza transgresiones”, verbigracia la inclusión de tradiciones y artículos de costumbres, transgresión que realizada de manera constante ha devenido en una práctica común que no provoca sorpresa ni censura.

I.1.3. Otras investigaciones sobre los inicios del cuento y su relación al artículo costumbrista

El investigador Jorge Cornejo Polar en su libro *El Costumbrismo en el Perú* (2001) realiza en la introducción algunas precisiones sobre esta corriente y define a grandes rasgos el artículo costumbrista señalando

Puede decirse, a trazos gruesos, que el cuadro o artículo de costumbres es un texto breve, en prosa, en el que se busca pintar (y con frecuencia criticar) una costumbre característica de la sociedad en que vive el escritor (o un tipo humano que la representa) a través de una simple anécdota. El tono general es festivo (76).

Dentro del aspecto formal, rescata la importancia del artículo costumbrista incidiendo en su carácter de observación y elaboración técnica. Y sobre una posible relación con el cuento, afirma que “el Costumbrismo, al contribuir a ejercitar al escritor en la descripción, en la caracterización, en el manejo de la trama, en el ejercicio fluido de la prosa, **cumple la función de antecedente del cuento (...)**” (21. Mis negritas).

Cecilia Moreano, en su artículo “Un primer cuento peruano: ‘Un amor en sueños’ de Paulino Fuentes” (2000), realiza un interesante estudio de un cuento romántico publicado en 1878. A través de este caso específico trae a colación los vacíos que imperan sobre nuestro conocimiento de la literatura peruana del siglo XIX más allá de los íconos, y propone la revisión del material aún no clasificado.

Cuando Moreano analiza el carácter del cuento que presenta, destaca el subtítulo que le acompaña: “fantasía”; lo que, como señala Moreano, expresa “oposición a la tradición, la leyenda o el cuadro de costumbres, que tenían en común partir de una verdad histórica” (162). Con el empleo del término “fantasía”, basándose en Oscar Hahn, Moreano señala la importancia de este relato por su aspecto ficcional: intenta alejarse de referentes reales y adquiere un valor agregado en el camino al cuento moderno, en contraste con la verdad histórica del cuadro de costumbres y la tradición.

Moreano incide en que, de manera consensuada, los críticos consideran inconveniente la relación del cuento con referentes reales, por ello, afirma, se plantea la autonomía del cuento a raíz de su independencia del artículo de costumbres y de la leyenda (2000: 160). Aunque cita la consideración de Núñez que coloca a “Tragedia inédita” de Amalia Puga como referente de las primeras manifestaciones del cuento peruano, Moreano expresa su disconformidad ante esta inclusión al señalar que Núñez realiza esta afirmación “pese a que aún mantiene elementos que lo vinculan con el costumbrismo” (161). Moreano reafirma así su posición al respecto: los vínculos que poseen los relatos con el costumbrismo son interpretados como perjudiciales.

Maureen Ahern, en su tesis *El cuento peruano finisecular 1890 -1910*, esquematiza el panorama que ofrece la producción cuentística en dicho periodo. Realza la importancia literaria de revistas y periódicos en la época y en ellos distingue la práctica constante de formas narrativas breves como “el relato corto, la leyenda y el cuento en verso, poesía, y el artículo costumbrista y periodístico”, que no han sido incluidos en el corpus literario, entre otros motivos, por desconocimiento de los mismos ya que se encuentran en publicaciones periódicas que no han sido del todo investigadas. Acerca de la producción de narrativa breve nacional en esta etapa indica que tiene en común un fondo romántico, comparte tres elementos característicos: ironía, humor y fantasía, y carece aún del “manejo adecuado de la técnica narrativa” salvo las tradiciones de Palma (9) quien continuó siendo una figura literaria relevante e influyente hasta la primera década del siglo XX.

Además, señala, a pesar del impacto que provoca González Prada a nivel de innovación del pensamiento y de modelos literarios, no se realiza una ruptura definitiva con el modelo narrativo anterior. Y, según explica Ahern, aprovechando la base proporcionada por la tradición y ajustándose a las nuevas técnicas narrativas surge el cuento

Cultivar las nuevas innovaciones técnicas significaba la definición del cuento, el cual se nutrió a la vez de este mismo fondo popular. Es precisamente esta dualidad la que mejor nos explica los fenómenos contrastantes de la prosa ya propiamente finisecular (Ahern: 12).

Además de la innovación promovida por González Prada, también considera la influencia del Modernismo durante la etapa en que realiza su aparición en escena, 1896 – 1901. Sin embargo, el entusiasmo que causa el Modernismo entre los escritores

limeños de esos años “imprimió poquísimo de decisivo en el cuento finisecular. En el fondo los jóvenes siguen endeudados con su tradición anterior” (15). De tal manera que el cuento dentro de dicho lapso

Es un cuento que apenas deja de ser relato costumbrista, sátira periodística o tradición, y emerge como cuento literario. En la temática, el léxico, la sintaxis y el manejo adjetival, la prosa de los autores finiseculares revela gran vinculación con la de Ricardo Palma de la segunda serie de las tradiciones (1874), **y sobre todo con la prosa costumbrista de Abelardo Gamarra y M. Cloamón.** (15. Mis negritas).

Según registra Ahern, el bagaje literario tradicional era aun determinante, no solo en relación al “patriarca de las letras”, sino también en gran parte a la influencia de la prosa costumbrista. Y surgen, nuevamente, los nombres de Gamarra y Moncloa, constantes en la revisión de fuentes que hemos realizado.

Los estudios específicos sobre el cuento, como la tesis de Ahern y el artículo de Moreano, resultan indispensables ya que rescatan la presencia de escritores y la producción narrativa del periodo considerando aspectos formales y no solo contextuales. Sin embargo, dentro de todo el panorama, un estudio o dos sin la existencia de una trayectoria continuada deja intervalos vacíos por cubrir.

Finalmente, deseamos resumir brevemente lo que hasta el momento hemos señalado. Al intentar profundizar en el tema de los orígenes del cuento peruano moderno, considerando como antecedente el artículo de costumbres, y bajo la revisión de lo que ha indicado la crítica literaria peruana, surgieron tres ejes problemáticos vinculados entre sí. En primer lugar, resalta una “tradición de ausencias” en nuestra historia literaria acerca de la historia global del cuento, es decir, la ausencia sistemática

de estudios sobre el tema; y como apéndice de este eje, se encuentra la desinformación en lo que respecta la revisión de publicaciones periódicas²⁰.

Surge en segundo lugar un problema de imprecisión en el empleo de términos, especialmente de “cuadro de costumbres” y “artículo de costumbres”, empleando ambos de manera indistinta. Asiste a esta indeterminación el que no se haya estudiado estas expresiones costumbristas en nuestro país después de su primera época²¹.

Y en el marco de la literatura de los últimos años del XIX, la poca valía que se le ha concedido a la corriente costumbrista y sus expresiones narrativas. Se reconoce la importancia de escritores como Abelardo Gamarra y Manuel Moncloa, se incluye un par de artículos de ellos en antologías, se considera la influencia de su prosa en escritores posteriores; pero no se ha realizado un estudio específico de sus artículos de costumbres, se les menciona de manera amplia considerando que en todo caso son lo único rescatable de “la expresión no lograda” del costumbrismo o de “esa falta de transformación del símbolo que es la palabra”. Bajo la sentencia de “pocas galas de estilo” poco se ha incentivado una nueva revisión de este material. Los estudios literarios actuales tienen en ello un amplio campo de investigación por rescatar.

²⁰ Existen casos excepcionales que reparan en la relación prensa periodismo; por ejemplo, Luis Alberto Sánchez que reconoce la importancia de *EPI*, pero no profundiza en él. En la actualidad esto se ha subvertido de manera prometedora, siendo Marcel Velázquez Castro uno de los investigadores que promueve dicha área de estudio.

²¹ Los cuadros costumbristas de la primera mitad del siglo XIX han sido estudiados por Maida Watson Espener. A su investigación debemos el rescate de esta producción, no solo de los autores reconocidos como Pardo y Aliaga y Segura, sino también a escritores que no habían sido estudiados, como Rojas y Cañas y Atanasio Fuentes.

I.2. La crítica literaria hispanoamericana y española respecto al artículo costumbrista en la formación del cuento moderno

Ante la ausencia de historias globales sobre el cuento peruano y estudios específicos que aborden la relación entre el costumbrismo y la formación del cuento en el Perú, hemos optado por recurrir a las investigaciones hispanas e hispanoamericanas, considerando que ofrecen avances significativos sobre la formación del cuento moderno y que, aunque existe divergencia de opiniones, han profundizado en el papel que cumple el artículo de costumbres en dicho proceso. Además, ha sido factor importante en nuestra decisión, el proceso literario similar que acaeció en los países donde caló el costumbrismo. También empleamos estas fuentes porque significan en nuestra investigación el soporte referencial de la metodología que aplicamos para estudiar el aspecto narrativo de los artículos costumbristas.

La divergencia de opiniones, sobre la relación del artículo costumbrista con el cuento, se vincula al momento clave a partir del cual estudiar el cuento. A pesar de las diferencias, algunos investigadores han coincidido en que éste, como género literario, empieza una etapa de importante desarrollo durante el siglo XIX²², proceso en el que se asientan las bases sobre las que se han conformado las líneas esenciales del cuento actual (Martínez 2003: 23)²³.

Dentro del marco del siglo XIX hispanoamericano, considerando la relación cercana que el cuento mantuvo con otras especies narrativas como la leyenda, la tradición y otros, se ha mencionado con especial énfasis los vínculos del cuento con el

²² Salvo excepciones, sea el caso de José Miguel Oviedo cuyo marco de estudios parte de inicios del XX.

²³ Como también señala Martínez, a pesar de que es durante el siglo XX que los teóricos del cuento promueven el pulimiento y el ajuste que caracteriza el cuento moderno, los escritos del XIX se acercan paulatinamente a él aunque de manera inconsciente (26).

cuadro de costumbres o el artículo costumbrista²⁴. “Notas sobre el cuento Hispanoamericano del siglo XIX” (1963) de Pedro Lastra plantea la deuda del cuento decimonónico con el cuadro costumbrista. En el extremo opuesto, se encuentra el artículo “El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde” (1978) de Pupo Walker, que concede escaso mérito al cuadro costumbrista. Ambos estudios son hitos referenciales de los que han partido otras investigaciones más recientes, como la de Juana Martínez y la de Giovanna Minardi.

En España, la reflexión sobre este tema es de larga data. En palabras del crítico Muro: “No han sido infrecuentes las apreciaciones de estudiosos que han hecho notar la cercanía del artículo al cuento” (1990: 49). Desde el clásico libro de Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX* (1949) en el que se plantea la hipótesis de las modalidades de artículos costumbristas, pasando por investigaciones específicas sobre el tema como “El cuento costumbrista como género de transición entre el artículo de costumbres y el cuento literario” (1996) de Magdalena Aguinaga Alfonso, o el artículo “Afinidades entre el género cuento y el cuadro de costumbres: Carlos Frontaura” (2008) de Enrique Rubio Cremades, el debate ha sido constante y ha ocasionado que las investigaciones se delimiten progresivamente a casos particulares para enriquecimiento del análisis. Asimismo, este diálogo realizado entre detractores y simpatizantes ha devenido en sacar a la luz textos que son muy similares a la forma cuentística moderna *a pesar de* tener aún rasgos costumbristas.

²⁴ Además se ha considerado la repercusión del costumbrismo en la literatura hispanoamericana: el costumbrismo fue adaptado por cada país y se convirtió en el medio de expresar el patrimonio cultural diferenciado. Aunque resulte inevitable la comparación con sus pares españoles, puede afirmarse que el costumbrismo hispanoamericano tuvo un acento propio y que incluso desarrolló un estilo en los países donde más simpatizantes tuvo: Cuba, Colombia, Perú, Venezuela y Chile. Cuadros y artículos fueron un éxito, como lo constata la complacencia con que fue practicado y su persistente publicación tanto en periódicos de información general como en revistas literarias durante todo el siglo XIX e inicios del XX (Moreiro 14-16).

I.2.1. Estudios literarios hispanoamericanos sobre orígenes del cuento: *El cuento hace su entrada en América por la puerta que abren los cuadros de costumbres*

El investigador chileno Pedro Lastra es quien realiza la afirmación que subtitula a este apartado. En el estudio que realiza del cuento hispanoamericano decimonónico, Lastra considera la importancia del cuadro costumbrista, remarca que esta especie fue constantemente empleada desde que inició siendo simplemente una imitación de los cuadros de Ramón Mesores Romanos y Mariano José de Larra, hasta adquirir un carácter propio en cada región y obtener logros remarcables. Para Lastra, es la línea costumbrista la que conduce al cuento moderno en la medida que los elementos que constituyen el cuadro adquieren dinamismo y complejidad con el carácter que le imprime el realismo y el naturalismo hacia los años finales del siglo XIX (1963: 198)²⁵.

Lastra remarca que el camino al cuento moderno es un abigarrado proceso durante el cual las formas breves del relato, que no se encontraban claramente diferenciadas en la época, cambian paulatinamente manteniendo una relación con el cuadro de costumbres. Y es éste, según indica Lastra, el que “tiende un puente” entre los relatos románticos y la influencia de las innovaciones técnicas que aporta el naturalismo francés (206) en conjunción con otros factores como la presencia de las tradiciones de Palma, hacia la evolución perceptible de las formas narrativas breves²⁶.

²⁵ Cabe señalar que, para Lastra, el cuadro de costumbres se ve afectado por las corrientes predominantes de la época, sea inicialmente por el romanticismo y posteriormente a partir de 1860 por el realismo, con el cual adquiere otra tonalidad y perfila mejor su crítica social. Mientras que los primeros cuadros costumbristas, obra de los románticos nacidos entre 1800 y 1814, se caracterizan por poseer una estructura conformado por esquemas descriptivos, presentación simple del hecho sin conceder importancia mayor a un desenlace, estatismo y ausencia de tensión (1963: 200).

²⁶ Es importante señalar que la consolidación de la forma moderna del cuento, no implica que desapareciese el cuadro de costumbres.

Considerando el corpus español e hispanoamericano, por ser un debate que involucraba a ambos, en el artículo “El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde”, Pupo Walker estudia los vínculos entre el Costumbrismo y el cuento. Parte de la premisa “la historia literaria suele repetir que el cuadro de costumbres es la forma narrativa que prefigura o engendra al cuento literario” (1970: 1). Con la respectiva revisión de fuentes, afirma que pocos habían atinado a diferenciarlos formalmente. Con su estudio, intentó deslindar ambas especies de manera definitiva acción que, como él señala, no existía hasta entonces.

A partir de la revisión formal del cuadro costumbrista en forma genérica, acusa elementos en la composición que en conjunto generaron la inconsistencia del flujo narrativo. Menciónese por ejemplo: una postura ambivalente por parte del narrador en el texto (un desdoblamiento paródico y retratista), yuxtaposición de estratos narrativos; la actitud ligera del narrador, así como su añoranza por el pasado; excesivo afán retratista del cuadro de costumbres; inconexión entre los pocos elementos narrativos que aparecen; entre otros factores.

Walker hace mención de algunas características distintivas entre el cuadro costumbrista español y el hispanoamericano²⁷, pero no analiza casos particulares. Concluye que los vínculos formales entre el cuadro de costumbres y el cuento literario serán tangenciales por necesidad, por coexistencia; pero sostiene tajantemente que no existe una evolución del cuadro al cuento por alineamiento directo.

²⁷ Atiende a que en Colombia, Perú y Costa Rica, el cuadro de costumbres se arraigo el ámbito literario, diversificando sus metas: “es claro que en el mundo americano el cuadro de costumbres asume una voluntad de afirmación cultural y de responsabilidad crítica que le lleva más allá del simple *roman des moeurs*. (9)

A pesar de ser un artículo breve, su estudio resultó uno de los más originales entre los que, hasta su época, argumentaban la distinción entre cuadro costumbrista y cuento, ya que precisó el reconocimiento de las marcas distintivas que provocan el “estatismo” del cuadro e interfieren con los márgenes de ficcionalidad. Sin embargo, no puede afirmarse que su artículo clausure definitivamente la relación cuadro / artículo con el cuento. Una de las debilidades de su argumentación es que no considera las variaciones de la manifestación costumbrista a lo largo de todo el XIX, y emplea una noción estereotipada (sea cuadro o artículo) de la que deduce la misma estructura. Lo que es también cuestionable es que, con el objetivo de realizar la diferenciación en relación del cuento, subestime a la expresión costumbrista y que coloque en duda su calidad literaria. Además incide en la aparición del artículo de costumbres en un medio efímero y perecedero, como son revistas y periódicos, lo que interpreta como “poco” literario.

Juana Martínez, con conocimiento de la tradición de investigaciones que la precede, indica sobre los orígenes del cuento del siglo XIX: “hay encontradas opiniones que, sin embargo, se dirigen unitariamente hacia un solo punto de referencia: el cuadro de costumbres” (1993: 26). Sin embargo, su postura en relación a este debate es similar a la de Pupo Walker, coincide con él en considerar la inestabilidad narrativa del cuadro de costumbres²⁸ y en que ambas formas deben disociarse pues responden a

²⁸ Procedimientos propios del costumbrismo, según Martínez: el pintoresquismo local, referencia a la realidad histórica inmediata, descripción minuciosa de detalles que delinear el escenario, la proyección ideológica del autor con carácter tendencioso, la reducción de las acciones a una pincelada del plano general, el tipismo y anonimato de los personajes carentes de individualización (salvo menciones a agentes referenciales) (30).

organización y propósito distinto, aunque sea frecuente encontrar formaciones textuales que presentan elementos de ambos²⁹.

En el panorama de la historia literaria hispanoamericana, José Miguel Oviedo (2001) repara en algunos de los aportes realizados a la narrativa breve durante el último tercio del XIX³⁰. Aunque a grandes rasgos no considera vínculos directos entre el artículo de costumbres y el cuento, realiza algunas menciones de la presencia del tono costumbrista a fines del XIX en cuentos hispanoamericanos³¹. Particularmente, en Argentina³², culminando el siglo decimono, hubo un brote de narrativa costumbrista, a pesar de haber sido este uno de los centros de las innovaciones estéticas; lo que revela la diversidad de gustos por parte del público: no todos se sentían identificados con el espíritu decadente y moderno. A través de periódicos y revistas, señala Oviedo, se registra la presencia de escritores que emplean las ya transitadas fórmulas costumbristas con resultado exitoso³³. Oviedo considera que este fenómeno “subraya la pluralidad de alternativas estéticas que caracteriza el periodo finisecular en el que concurren modos diversos que, lejos de excluirse, se acomodan a los disímiles demandas de sus respectivos actores” (201). Por ello, aunque Oviedo califique de

²⁹ En la situación del cuento en el XIX, anota que es corriente la contaminación entre sí de los géneros cercanos.

³⁰ Dentro de este lapso temporal considera las tradiciones de Palma como el gran aporte a la narrativa peruana e hispanoamericana, que por su alta consciencia artística lo pone muy por encima de los satíricos y costumbristas americanos de antes y después. Al punto que sugiere cercanía entre el cuento y la tradición de no ser por el *parrafillo histórico*: “ese lastre impide en definitiva que sea un verdadero cuento, aunque en ocasiones esté muy cerca a serlo” (124). No considera el costumbrismo peruano finisecular como aporte. Es bastante claro, para él es: Romanticismo, Realismo y Modernismo. Si menciona al costumbrismo es indicando que se trata de algo “superficial” o “pintoresco”.

³¹ En México, entre 1880 – 1910, cuentos con tonos y registros diversos: Costumbrismo, Romanticismo, Realismo, Naturalismo, toques modernistas. Para Oviedo predomina el Naturalismo.

³² De manera no exclusiva, pero sí con mayor notoriedad en el área rioplatense.

³³ Rescata a José S. Álvarez (Fray Mocho) y Robert J. Payró (Pago Chico).

“aporte menor” a la producción costumbrista, considera que es imposible ignorarla por completo.

Otras investigaciones que cabe mencionar son *Costumbristas de Hispanoamerica* (2000) de Julián Moreiro, e *Historia del cuento hispanoamericano* (2003) de Giovanna Minardi. El primero, en relación que ha rescatado las particularidades del artículo costumbrista hispanoamericano³⁴, sostiene que aunque la crítica contemporánea continúe discutiendo los límites entre el desarrollo de la narrativa y el costumbrismo, el lugar de éste en la historia literaria no se encuentra en discusión, por haber logrado establecer la vida cotidiana como material literario (13). En Hispanoamérica, argumenta, este fenómeno se vio favorecido por el éxito³⁵ del artículo costumbrista que se practicó con especial deferencia hasta los albores del siglo XX y se difundió con facilidad a través de periódicos de información general y en los literarios, y ejercía “un gran atractivo sobre todo tipo de lectores pues eran páginas casi siempre amenas y ligeras” (14).

Minardi presenta una mirada panorámica de lo que ha dicho la crítica al respecto sobre la relación cuadro costumbrista - cuento, en especial emplea a Lastra y Pupo Walker. Coincide con este último en distinguirlos y no considerar una línea directa de desarrollo. Ambos pueden pertenecer al género narrativo breve, pero en el cuadro costumbrista la intención del autor de “mostrar la realidad” y “proyectar su moralidad” hace que tenga que recurrir a largas descripciones lo que debilita la tensión del relato.

³⁴ “Pero al margen de modelos y huellas reconocibles, el costumbrismo aborda asuntos propios de cada país y sabe reflejar la lengua coloquial, a través de expresiones y dichos que constituyen ya un patrimonio cultural diferenciado; de ahí que los autores escriban sin la necesidad estricta de imitar contenidos, ambientes o retratos anteriores” (16).

³⁵ Moreiro señala que algunos estudiosos atribuyen su acogida por ser un buen instrumento didáctico para sociedades que se están formando.

Además la tipificación del escenario, los personajes y las acciones disuelve la individualidad y la caracterización (31). A diferencia de Pupo Walker, considera importante entidad literaria a los medios periodísticos.

1.2.2. Estudios literarios españoles sobre orígenes del cuento: *El artículo costumbrista persigue al cuento como la sombra al cuerpo*

En el libro *El cuento español en el siglo XIX*³⁶ (1949), el investigador Manuel Baquero Goyanes analiza lo que denomina “géneros próximos” al cuento y entre ellos, afirma, el artículo costumbrista es el que presenta mayor dificultad para ser deslindado del cuento, y justifica esta afirmación mediante dos observaciones. En primer lugar, sostiene, el emplear como elemento diferenciador la base verídica del artículo costumbrista equivale a negar la existencia de cuentos inspirados en sucesos reales y, a la par, la de artículos rotundamente ficcionales.

En segundo lugar, sobre el aspecto “estático” del artículo señala que esta característica no es general, sino que existen variedades:

El artículo de costumbres puede adoptar distintas modalidades. Hay una abstracta en que el autor especula sobre costumbres, pero sin apenas concretar, sin darnos los moldes humanos en que esas costumbres cuajan o, por lo menos, sin tomar como base o pretexto un argumento (...).

No es esta, sin embargo la forma más abundante ni más literaria, sino aquella otra en que el autor finge un asunto – por esquemático que éste sea – crea unos personajes – o bien los transcribe del natural – presentándonos un cuadro animado, cuya mayor o menor semejanza con el cuento estará en razón directa de la dosis argumental – peripecia – que el autor haya vertido en la acción (...) (1949: 96).

De esta manera explicaría la existencia de un artículo que es descripción del contexto inmediato, a modo de estampa, y que es el que comúnmente se conoce y se

³⁶ Este libro de Baquero Goyanes es el precedente ineludible de todos los estudios posteriores que se han realizado sobre el cuento español e incluso hispanoamericano, y a pesar del tiempo que ha transcurrido no ha perdido vigencia.

emplea como referencia; y una modalidad que desarrolla una trama, posee un nudo y un desenlace, y en ello es similar al cuento. Esta diversificación del artículo costumbrista explica el margen de confusión que puede existir en relación al cuento³⁷. Considera además que algunos cuentos oscilan entre ser cuentos y ser artículo de costumbres debido al carácter moralizante y social que imperaba en la literatura de dicha época.

Sobre la formación, consolidación y difusión del cuento, Baquero rescata el papel del periodismo, y no solo de revistas dedicadas al quehacer literario sino también la presencia de material literario en los periódicos. La explosión de la letra impresa hacia la segunda mitad del XIX favoreció el cultivo del cuento y es en las páginas de la prensa que encontró lugar de expresión. Asimismo, Baquero considera que la relación entre el cuento y el periodismo puede residir en el motivo que comparten: “proporcionar al lector en poco tiempo lo que necesita saber de la actualidad y ofrecerle, en escasas páginas, distracción o fruición estética” (164). Además, indica, debido a estar vinculado al periódico, el cuento decimonónico en muchos casos recurre a circunstancias reales.

Sin ser su propósito principal incidir las relaciones entre artículo de costumbres y cuento, María de los Ángeles Ayala Aracil³⁸, al estudiar la colección *Los Españoles de Ogaño*, repara brevemente que en algunos casos los artículos escapan a los límites de

³⁷ Acerca de la posible confusión que puede provocar el artículo de costumbres con el cuento, cita el caso de Enrique Gómez Carrillo quien publicó el libro *Cuentos escogidos de autores castellanos contemporáneos* (Ed. Garnier, 1894) y que incluye artículos costumbristas de Luis Taboada y de Pereda.

³⁸ El artículo que empleamos de Ayala Aracil, “Las colecciones costumbristas en la segunda mitad del siglo XIX: *Los españoles de ogaño*” (1984), es bastante interesante en tanto que realiza un estudio detallado distinguiendo los elementos costumbristas como es el tipo (su descripción y posible clasificación), el empleo de distintos usos del habla así como lenguas extranjeras (según la influencia cultural, económica y política del momento), la intención del autor, etc. Además, distingue la técnica empleada, como es el uso de títulos alusivos, el empleo de lemas, la apertura del artículo mediante la captación de la benevolencia o mediante la digresión, el punto de vista del narrador, la perspectiva (técnica característica del costumbrismo) sea mediante el empleo del extranjero o connacionales de distintas generaciones.

su género, prescinden de la descripción del tipo y abordan directamente la acción propia del relato (77)³⁹, agrega que esta sería la razón por la que muchas antologías de cuentos incluyen artículos costumbristas al lado de relatos definidos. En la mayoría de los casos, sostiene, estos artículos-cuentos pueden ser mediocres, por el afán costumbrista de retratar la realidad; sin embargo, eso no serviría como filtro definitivo para excluirlos de la categoría cuento.

Dentro del tema que aborda Ayala Aracil en esta investigación, ella realiza un sustancioso análisis de las técnicas empleadas por los artículos costumbristas en la colección que estudia, y mediante su análisis particular es viable inducir el formato para un corpus global. Su artículo nos resulta enriquecedor, aunque no aborde directamente la relación artículo-cuento, por ser uno de los primeros en revalorar las técnicas del artículo costumbrista. El inconveniente que presenta su artículo es la confusión entre “autor” y “narrador”, lo que es riesgoso si intenta distinguir estratos narrativos en el artículo costumbrista. Puede tratarse de una decisión deliberada considerando que en ocasiones el escritor costumbrista no establece claramente un narrador diferenciado del autor real; sin embargo, subsiste la interrogante al no aclarar de manera específica este punto.

El artículo “Cuestiones de técnica narrativa en los artículos costumbristas de El Pobrecito hablador” (1990) de Miguel Muro brinda complemento al estudio de Ayala Aracil. Muro reconoce la dificultad que representa para los estudios literarios actuales investigar el artículo costumbrista, dificultad que se sostiene en los múltiples aspectos que estos poseen, y entre ellos su carácter periodístico literario. Pero interpreta esta dificultad como un reto que debiese convocar a la reflexión de la crítica literaria.

³⁹ Menciona el caso de “De tejas arriba” de Mesoneros Romanos.

Muro expresa tener conocimiento de los frecuentes estudios que han relacionado el artículo costumbrista al cuento y sobre este tema repara que debe de tratarse con cuidado. Él argumenta que la función inherente del artículo costumbrista, su natural inmediatez, la frecuencia del contacto entre autor real y lector virtual en el medio periodístico determinan necesariamente algunas de las características que lo alejan del cuento (50). Sin embargo, introduce la posibilidad de analizar estrategias como el establecimiento de las normas de comunicación: “narrador”⁴⁰, “pacto narrativo” y “lector virtual”. Otros elementos son la configuración perspectivística de la materia artística y la “focalización”.

Como forma de transición entre el artículo de costumbres y el cuento literario, Magdalena Aguinaga propone la clasificación distintiva de “cuento costumbrista” (1996). El “cuento costumbrista”, explica Aguinaga, despliega la imaginación y crea un mundo singular aunque recurra a elementos del mundo real y conserve “rasgos mínimos de tipicidad del artículo de costumbres, en lo relativo a ambientes y tipos que no dificultan la ficción”; presenta una anécdota que fluye; lo que sucede le acontece a alguien, es decir un personaje y no un tipo⁴¹; y se interesa sobre todo por el tiempo y el desarrollo de la figura del narrador, elementos fundamentales del relato. Además elimina aquellos elementos que lastran y entorpecen la intensidad de la narración breve.

⁴⁰ El establecer un narrador, generalmente narrador protagonista, era parte de la tradición periodística, se relaciona a ello el empleo de diferentes seudónimos que encubre y desplaza al autor real, pacto que debe respetar el lector virtual. Mas, a pesar de este pacto, el medio periodístico favorece la intromisión del autor, haciendo tambalear la figura del narrador. Teóricamente es sencillo distinguir autor de narrador; pero no es así en la práctica. Además si no está bien construido el narrador, éste no soporta la tensión de expresarse del escritor.

⁴¹ Remarca especialmente el paso del tipo genérico a personaje individualizado, personaje que se va construyendo en el desarrollo del relato y se convierte en su eje. Aguinaga atribuye al artículo costumbrista la excesiva abstracción del tipo genérico debido al cual, sostiene, se descuida el aspecto personal, temporal y en movimiento del individuo.

Según las nociones que Aguinaga maneja de artículo de costumbres y cuento costumbrista, es factible relacionar a ambos con las variantes respectivas que propone Baquero (la modalidad abstracta y la modalidad narrativizada) aunque no lo cite directamente⁴². Una referencia que sí emplea y respeta su postura es la de Pupo Walker, con quien mantiene una crítica similar al artículo de costumbres; pero modifica lo señalado por este crítico al incluir en el panorama cuentístico al “cuento costumbrista”, específicamente el que produce el costumbrista español Pereda a fines del XIX.

Finalmente, cabe señalar el artículo “Afinidades entre el género cuento y el cuadro de costumbres: Carlos Frontaura” (2008) de Enrique Rubio Cremades⁴³. Este crítico señala que la distinción entre la forma literaria cuento y la forma artículo de costumbres se complica por la trayectoria de este último; ya que a partir del tercio final del siglo XIX el artículo costumbrista introduce modalidades características del cuento. Se suma a ello el que los escritores compilen de manera indistinta en una misma publicación sus novelas cortas, sus artículos y sus cuentos; géneros que comparten la presencia de tipos y de escenas.

Además, añade Rubio Cremades, a partir de la segunda mitad del XIX, la terminología empleada en las publicaciones periódicas⁴⁴ para los textos contribuye a la confusión: “Se entremezclan relatos de difícil clasificación, pues en el subtítulo de los

⁴² Aguinaga define al artículo de costumbres como la simple exposición de costumbres resultado del interés documental propio del periodista. Niega que posea la posibilidad de desarrollarse en historia debido a sus fórmulas tipificadoras que aprisionan la apariencia de las cosas de manera estática. Insiste en que el artículo costumbrista capta hechos efímeros y circunstanciales provocando su caducidad. En el artículo de costumbres el vaivén entre el contexto del narrador y la ficcionalización de la realidad, provocando así el desenfoque por la superposición de estratos narrativos.

⁴³ Reconocido investigador familiarizado con la temática costumbrista.

⁴⁴ En el *Semanario Pintoresco Español*, *El Laberinto*, *El Español*, *El Museo de las Familias*, entre otras publicaciones periódicas.

mismos figuran indistintas dichas acepciones y otras no menos comunes, como *relación*, *historia novelada*, *cuento largo* [...] Y los autores de cuadros de costumbres se refieren también al mismo con idénticas denominaciones, desde *relación* o *cuento* hasta *historia*, *relato* o, simplemente, *librejo*".

Aparte de la confusión que puede generar la terminología, Rubio Cremades incide en los contenidos y recursos literarios que ambas modalidades comparten. La presencia de cuentos que describen el ambiente a la manera del artículo costumbrista, que recurren a la galería de tipos, que ingresan digresiones morales y una moraleja final. Y por su parte, artículos de costumbres que desde el inicio se proyectan a la narración, el tipo deja de ser un simple "recorte" y se convierte en el medio que conlleva el desarrollo de la peripecia argumental, digresiones dosificadas. "Afinidades, en definitiva, propias de una generación literaria que adapta la técnica del cuadro a la del cuento, fundiéndose dichas modalidades literarias con peculiar estilo y proyección".

Las investigaciones españolas han realizado un aporte significativo en lo que es el estudio del artículo de costumbres, en tanto sus posibilidades diegéticas. Por ello, salvando las diferencias entre los corpus analizados, hemos recurrido a las investigaciones hispanas con el afán de reconocer en sus estudios las herramientas que puedan servirnos para analizar nuestros propios textos.

I.3. Variante del artículo costumbrista finisecular como antecedente del cuento peruano moderno

Las investigaciones realizadas sobre la formación del cuento peruano durante el siglo XIX, y, específicamente, en las dos últimas décadas, como lo hemos constatado en la revisión, es escasa. Al evaluar el rol que cumplen formaciones textuales como el artículo costumbrista en la formación del cuento, la historia literaria no le concede relevancia. Las antologías seleccionan tradiciones y artículos de costumbres, lo que es interesante por el factor “memoria colectiva”, pero a nivel crítico y teórico la justificación que realizan sobre estas inclusiones resulta insuficiente. La incursión de estudios específicos sobre el cuento peruano en el siglo XIX ha realizado una encomiable labor, pese a sus méritos aún resta material por desentrañar y situaciones por esclarecer.

Cuando Jorge Cornejo Polar señala que al artículo costumbrista se le puede considerar antecedente del cuento, según el contexto se puede interpretar que se refiere al “cuento tradicional”. En contraparte, cuando Moreano cita a Núñez y señala la inclusión que realiza de un cuento de Amalia Puga “pese a que aún mantiene elementos que lo vinculan con el costumbrismo” se entiende que su aclaración pretende remarcar distancia entre ambas formas y que maneja como referencia conceptual el cuento moderno, al cual la crítica literaria de manera consensuada le exige autonomía. Pero aparte de esa autonomía, de su afirmación se puede interpretar también que el aspecto costumbrista en un cuento no es rescatable. De ser así, su afirmación contrasta con la observación de Ahern acerca de la importancia de la prosa

y técnica de Abelardo Gamarra y Manuel Moncloa sobre los cuentistas de inicios del siglo XX⁴⁵.

En la base de estas opiniones encontradas se encuentra el problema de incertidumbre que origina la indistinción de las especies costumbristas “cuadro de costumbres”⁴⁶ y “artículo de costumbres”. En nuestro país, Ricardo González Vigil coincidió en diferenciarlos, señaló que el “artículo costumbrista” desarrolla en mayor grado el factor narrativo y que ingresa la presentación de un nudo argumental y peripecias representativas. Remarca además que el factor ficcional es importante, ya que el artículo emplea elementos de la realidad como las costumbres nacionales, pero permite que la imaginación complemente y sostenga la estructura. De tal manera, si bien el artículo costumbrista no es exclusivamente el desarrollo de una fantasía tampoco es una crónica periodística. Pero González Vigil no encuentra un contexto de diálogo sobre esta distinción⁴⁷.

La crítica hispanoamericana y española ha estudiado la existencia de estas variantes, aunque no siempre bajo los mismos términos. Lo que sostiene González Vigil se vincula directamente con lo señalado por Baquero Goyanes en 1949. La modalidad “abstracta” que refiere Baquero correspondería a la idea de cuadro, mientras que la modalidad “más animada” al artículo costumbrista. Y en esa misma línea, se

⁴⁵ Ahern revisa la producción de escritores de fines del XIX tal como lo indica su título, pero debe considerarse que esta producción se proyecta y extiende a inicios del XX.

⁴⁶ Sobre su **carácter descriptivo**, se ha insistido calificándolo de *estampa*. A pesar de que exista un margen mínimo de acción o se incluya a veces diálogos, la descripción prevalece sobre la acción; es decir, “el cuadro se preocupa más por describir un personaje, una escena o una costumbre que por narrar un acontecimiento” (Watson 33). Debido a estos pasajes descriptivos, el cuadro costumbrista descuida el desarrollo de la diégesis al punto que se considere “común que carezca de movimiento” (Moreiro 11).

⁴⁷ Jorge Cornejo Polar, en su libro *El costumbrismo en el Perú*, señala que algunos escritores han mencionado esta distinción y han debatido sobre el tema; pero él concluye que no es relevante considerar la diferenciación.

relacionan las investigaciones que han sido desarrolladas en España, refiriendo la existencia de vínculos entre el cuadro y el cuento, o formulando la categoría “cuento costumbrista”. Los estudios hispanoamericanos han contemplado esta posibilidad, no con tal afirmación pero sí reflexionando sobre el papel que cumplió el Costumbrismo en la narrativa, como es el caso de Lastra que atiende a cambios de estructura en la expresión costumbrista a lo largo del XIX pero no emplea distinción terminológica.

Referencia anterior a estas investigaciones, incluso a la del mismo Baquero, es “Romanticism in Spanish and Spanish Romanticism” (1939) de F. Courtney Tarr. Según este crítico el cuadro de costumbres es reconstrucción de ambientes, propiamente corresponde a la idea de pintura, no existe mayor interés en presentar una anécdota, se concentra en presentar la imagen de un tipo o de una escena; en cambio el artículo costumbrista presenta una anécdota y maneja el desarrollo de la trama, presentándose momentos de tensión culminante⁴⁸.

Asumimos en nuestra investigación la distinción cuadro de costumbres – artículo costumbrista. Encontramos pertinente realizar esta separación y sostenemos en base a ella la hipótesis que anima este trabajo. Entre las formaciones textuales que caben rescatarse como antecedentes del cuento moderno peruano, destacamos al artículo de costumbres. **Específicamente, en las dos últimas décadas del XIX, destacamos la presencia de una variante del artículo costumbrista, que por su concisión, cohesión, desarrollo diegético, dosis de tensión argumental y la**

⁴⁸ Maida Watson repara en que los escritores peruanos de la primera mitad del siglo XIX practicaron ambas modalidades, cuadro y artículo, y no fueron del todo conscientes en su empleo diferenciado (9). El que los escritores no manifestasen conocimiento de la diferencia, y que usasen ambos términos para rotular sus textos contribuye a que algunos críticos nieguen la diferenciación.

elisión de digresiones, en beneficio de la autonomía del texto, se vincula con el cuento.

Cuando realizamos una contextualización del costumbrismo en Hispanoamérica, obtuvimos indicios de que el artículo costumbrista asimiló aspectos cuentísticos, antes de que el cuento se hubiese gestado propiamente como género. Fue importante que el Costumbrismo mantuviese vigencia hasta los primeros años del siglo XX, y que se practicase cuadros y artículos costumbristas⁴⁹. Esta práctica costumbrista confluyó con otras formas narrativas breves y sufrió un cambio notorio en los últimos años del siglo XIX ante la presencia de algunos factores como la apertura de visión de mundo debido al Realismo y el logro estético alcanzado por las tradiciones de Palma. Otro factor importante en la formación de esta variante, y del cuento en sí, fue la prensa, como ha señalado Ahern en el caso del cuento y, de manera persistente, los estudiosos españoles han revalorado esta influencia sobre la narrativa breve del XIX.

A través de la revisión de las diferentes fuentes secundarias peruanas encontramos constantemente la mención a dos costumbristas, Abelardo Gamarra y Manuel Moncloa, como figuras resaltantes en la práctica de artículos costumbristas. Mediante la revisión de fuentes primarias, los textos en sí mismos, hemos optado por estudiar el caso de Manuel Moncloa. No hemos hallado mayor información específica sobre sus artículos, mas sí un par de documentos sobre este escritor: La tesis *Bibliografía de Manuel Moncloa y Covarrubias* (1956) elaborada por Hilda Remy Brandt,

⁴⁹ Recuérdese que fue practicado a pesar de las incipientes innovaciones del Modernismo en sus primeros años. Permanece el gusto por motivos costumbristas, manifestado así por algunos sectores sociales, caso ilustrativo es el ya mencionado en la literatura rioplatense, en Argentina.

y el documento “Don Manuel Moncloa y Covarrubias” (1959) de Guillermo Ugarte Chamorro.

La tesis bibliográfica de Remy Brandt es un valioso índice que permite rastrear los textos de este escritor; no solo de libros publicados sino de lo que publicó en revistas, lo cual exige un exhaustivo seguimiento. Su fichado bibliográfico nos ha sido indispensable como guía en nuestra búsqueda. El inconveniente que presenta es la imprecisión en las categorías genéricas que brinda a cada texto, sea “artículos humorístico”, “artículo de costumbres”, “cuento”, “cuento histórico”, o simplemente “prosa”.

“Don Manuel Moncloa y Covarrubias. Ilustre hombre de teatro” de Guillermo Ugarte Chamorro es un texto breve, que fue elaborado para un homenaje realizado a Moncloa en el centenario de su nacimiento⁵⁰. Nos presenta mayor información acerca de Moncloa, acerca de su vida, sus publicaciones y su constante participación en el ámbito literario decimonónico. Sobre todo, Ugarte Chamorro destaca la dedicación de Moncloa al ámbito teatral y no incide en su carácter de articulista.

Nuestra investigación aborda la variante del artículo de costumbres hacia fines del siglo decimonónico peruano, 1885 – 1895, practicada por el escritor Manuel Moncloa y Covarrubias, y estudia cómo esta variante resulta significativa en el desarrollo del cuento moderno. El lapso temporal que delimitamos resulta propicio para la aparición y desarrollo de esta variante según podemos inferir de las investigaciones realizadas respecto a la práctica del Costumbrismo y la narrativa breve en Hispanoamérica. Para el caso de nuestro país, consideramos que los factores que

⁵⁰ Por su carácter de homenaje exige ser leído con objetividad.

ocasionan y promueven la existencia de esta variante son los que indicamos a continuación:

A. Concluida la guerra del Pacífico, inició la etapa de reconstrucción social, económica y cultural en nuestro país. La reconstrucción en el ámbito cultural se promovió de manera intensa ya que se consideraba prioridad. La apertura social ocasionada por la guerra, favoreció la presencia de nuevos agentes culturales que estimularon la producción textual. La prensa reinició sus labores pero de manera paulatina (*El Progreso*), a la par se demandaba que se restableciesen las actividades de los grupos literarios. **Reaparecieron así los grupos literarios**, como el *Ateneo de Lima*, y se crearon otros, como el *Círculo Literario*, solo por mencionar los más reconocidos. Estas agrupaciones y sus veladas promovieron la creación literaria.

En una suerte de retroalimentación entre los grupos literarios y sus medios de expresión, aparecieron nuevas revistas de corte literario⁵¹ y periódicos en los que se brindaba espacio para notas literarias a la par de las noticias. Entre las revistas menciónese: *La Revista Social, El Perú Ilustrado, La Ilustración Americana, Neblina*; entre periódicos: *El Nacional, El Radical, El Comercio*.

B. **El papel de la prensa en la estimulación de la creación literaria fue determinante.** La prensa se vio involucrada en el proceso literario siendo su medio predilecto. Si bien el formato de libro ya no era inaccesible, aún resultaba relativamente costoso; y difícilmente los editores se arriesgaban a publicar en un periodo de convulsionada situación económica, cualidad natural de la posguerra. Además de

⁵¹ Y no se trata de un número reducido de publicaciones. Cada escritor aspiraba a dirigir su propia revista de literatura, aunque fuese por poco tiempo.

involucrar un presupuesto mucho menor que el del libro, **las publicaciones periódicas tenían un radio de difusión y de influencia más amplio que el del libro.**

La experiencia periodística de un siglo manifestó su legado durante la etapa de reconstrucción. Notorio era que este medio aventajaba al libro en cercanía al público por algunas características de la prensa, aparte del costo menor: la variedad y cantidad del material ofrecido, la novedad constante que ofrece de manera periódica, el formato ligero y en ocasiones más llamativo (revistas), otras estrategias de difusión como concursos, y circuitos abiertos de venta. Además, se sabe de los vínculos que se tienden entre la prensa y la política, en la inquietud de ambos por formar (o manipular) la opinión pública en un periodo de crisis en el que todos deseaban estar informados. Todo esto le confiere poder a la palabra escrita y divulgada.

No manejamos la cifra exacta de alfabetizados en este periodo, tampoco es objetivo principal de nuestra investigación abordar ese tema ya que eso comprende otra investigación. Pero el porcentaje de alfabetizados sí es un factor importante que complementa el desarrollo de la prensa, y por ende de la literatura. Consideramos como referencia el porcentaje indicado por José Ragas: 55% de la población global sabía leer y escribir según resultados del censo realizado en Lima en 1860, lo que, como señala Ragas, es un alto índice en una sociedad preindustrial, incluso comparándolo con ciudades europeas. Hacia fines del XIX, a pesar del malestar social ocasionado por la derrota, presuponemos un índice mucho más alto.

C. A la par de información, se buscaba también entretenimiento, y en este último rubro las revistas se abocaron con dedicación. La literatura tuvo acogida en sus páginas, y los escritores tuvieron en ellas un atrio virtual desde el que dirigirse a público

ávido de novedades y esparcimiento. Consideremos además que las revistas literarias, e incluso los periódicos, **propiciaron la circulación de textos breves en relación a que el soporte material (aproximadamente 10 páginas) así lo requería.**

En su mayor parte, los textos publicados en revistas literarias son poemas de corte romántico⁵²; pero también se publicaron **tradiciones, artículos de costumbres, leyendas, crónicas**, etc. Podemos distinguirlo así en publicaciones como *El Progreso*, *La Revista social*, *El Perú Ilustrado*, *La Ilustración Americana*. Escritores reconocidos no dudaron en publicar de manera constante sus creaciones literarias en revistas y periódicos; y junto a ellos aparecen publicados nuevos escritores. De tal manera, al revisar la prensa de esa época se constata una práctica extendida de la literatura ocasionando **una vasta producción de relatos breves de calidad literaria heterogénea**. Entre ellos, la variante del artículo costumbrista encuentra próspero espacio de desarrollo.

D. La formación de la variante del artículo costumbrista que deseamos estudiar se vio enriquecida por la revitalización del Costumbrismo hacia fines del siglo XIX y, en su desarrollo como relato breve, se nutrió de la experiencia de la tradición en el manejo de la trama. En la segunda mitad del XIX, el género creado por Palma fue referencia indiscutible para las formas narrativas, desde la aparición de su primera serie de tradiciones en 1872. De por sí, la figura de Ricardo Palma fue el paradigma inmediato para todos los escritores finiseculares. De manera indirecta, adoptando alguna de las técnicas empleadas por Palma y produciendo un relato de

⁵² Corriente literaria que aún atraía adeptos. Además, la noción de escritor seguía asociándose a la noción poeta, teniendo como resultado muchos poetas a disfuerzo.

elementos cohesionados y de efecto estético, el artículo de costumbres no habría escapado a la influencia del tradicionalista.

Sin embargo, presuponemos que ante las aciagas experiencias y el rastro de consecuencias que acongojaban a una asolada Lima después de la guerra, la sensibilidad cambió, el Romanticismo que evocaba situaciones lejanas e idílicas perdió atractivo. Consecuentemente, en el crisol de gustos que componía el público, se reavivó el interés hacia el artículo costumbrista. Este, **a pesar de no ser completamente novedoso en su forma, presentaba una temática que se actualizaba constantemente para encajar con su presente y en el marco de la posguerra se mostró acorde a la sensibilidad del momento. Además de presentar temas de actualidad y cumplir con una finalidad moral, el tono del artículo costumbrista le permite paliar su crítica: la sonrisa irónica antes del gesto severo.** La tradición de Palma no perdió prestigio literario y mantuvo el interés de muchos lectores como sugiere la constancia de sus publicaciones; pero no era la única alternativa en cuanto “relatos breves”.

E. Manuel Moncloa y Covarrubias, escritor que practicó la variante de artículo costumbrista semejante al cuento, brinda a ésta un carácter particular a diferencia de otros costumbristas destacados de la época como Blume, Elguera o el conocido “Tunante”. **La variante del artículo, practicada por Manuel Moncloa, aventaja al artículo costumbrista en sí mismo en la similitud al cuento moderno.**

Moncloa emplea los recursos del artículo costumbrista como son títulos alusivos, nombres representativos del carácter del individuo, la galería de tipos y escenas, recursos del lenguaje, el empleo de una anécdota ilustrativa; pero además emplea una

estructura que elimina el marco reflexivo y didáctico del artículo por el que se iniciaba con una introducción preliminar a la anécdota y se cierra con una conclusión moral, asimismo disminuye digresiones que turbaban el desarrollo de la historia, las descripciones son breves y sobre todo son explicativas antes que ser de carácter decorativo, la anécdota tiene mayor cohesión siendo las escenas no solo un ejemplo sino parte de una cadena causal, el tiempo transcurre de manera que se plantea diferentes momentos en la anécdota y se remarca así situaciones de transformación, y desarrolla el tipo en camino a ser un personaje.

F. El soporte material en que se publicó la variante del artículo costumbrista influyó en las características inherentes del texto, por ejemplo la relación autor-lector. En el marco de una prensa que mantenía un carácter intimista, los “relatos” empleaban noticias o elementos de la realidad que el autor y el lector conocían, se compartía un mismo referente y el escritor aprovechaba ello como recurso para la brevedad: bastaba la mención a una fecha significativa, un lugar, un personaje estereotipo, y se delineaba así en una línea parte de la historia. También, como recurso narrativo se realizaba “llamadas” al lector y no era interpretado como algo negativo, no se consideraba perjudicial para el desarrollo de la historia.

En nuestro país no se ha analizado la influencia de la variante del artículo de costumbres que en esta investigación abordaré. Se ha mencionado, pero de manera ligera y sin realizar un análisis de los textos. Para verificar la hipótesis, recurriremos al análisis de artículos de la época y en particular a rescatar las características de su estructura narrativa.

Capítulo II:

MANUEL MONCLOA Y EL ARTÍCULO COSTUMBRISTA FINISECULAR EN EL PANORAMA LITERARIO DE LA POSGUERRA

El estudio que realizamos sobre el artículo costumbrista practicado por Manuel Moncloa requiere considerar algunos elementos contextuales. La reconstrucción exhaustiva del panorama cultural y literario de la Posguerra escapa a las posibilidades y a los fines de nuestra investigación; pero sí delineamos algunos de los elementos que componen el contexto en el que se ubica Moncloa. Especialmente, hemos procurado contextualizar sus artículos de costumbres y la manera en que estos se circunscriben al corpus literario y costumbrista finisecular. Por tanto, el objetivo de las siguientes líneas es exponer la información que nos permita dilucidar la faz costumbrista de este periodo.

II.1. Panorama literario de la Posguerra

La guerra del Pacífico (1879 - 1883) fue, evidentemente, el referente que marcó a la sociedad peruana de los últimos quince años del siglo XIX. Los estragos de la derrota cortaron el delicado hilo con el que se había tejido la ilusión de prosperidad y bonanza de años previos. Cabe destacar que si bien el conflicto bélico concentró sus actividades en la capital y no así en las ciudades del interior del país, la invasión de Lima implicaba el desconcierto nacional debido a la marcada centralización⁵³. Finalizada la ocupación

⁵³ Para ilustrar mejor esta centralización que permanece en el siglo XX, acotamos la siguiente frase “para los limeños de principios de siglo [XX], Iquitos quedaba física, cultural y psicológicamente más distante que París, Londres o New York” (Flores Galindo 15).

de Lima, tras un periodo de más de dos años (Enero de 1881 – Octubre de 1883), el país se encontraba sumido en la miseria económica, la anarquía política y la desarticulación social. En Lima, la ciudad letrada instaba a la rearticulación cultural, en particular a la actividad del escritor, como medio de superación: reconstrucción a través de la palabra⁵⁴.

Durante el periodo de ocupación fueron pocos los periódicos que se registraron en la capital⁵⁵, situación que se transfiguró a raíz de que las últimas tropas chilenas abandonaron la capital. Como señala Alberto Varillas, “terminada la guerra, abruma apreciar cómo se multiplican los primeros diarios y revistas que dan cabida a tantos jóvenes escritores” (296). Este investigador contabiliza quince diarios cuando se ratifica el tratado de Ancón (febrero de 1884) y observa la presencia de nuevas revistas de corte literario a partir de ese año⁵⁶.

La necesidad de estar informados se acentuó y se correspondía con el afán de los intelectuales de dedicarse al periodismo: “la caracterización fundamental de este grupo es la dedicación masiva de sus integrantes al periodismo” (296). Además de información, se incentivó la práctica literaria, preferentemente en las revistas literarias; pero también en los periódicos que, generalmente, poseían una sección dedicada a la creación literaria. Estos medios fueron los primeros en ser empleados por los escritores literarios de posguerra. Participaban escritores ya reconocidos, pero también escritores que iniciaban su actividad literaria. Uno de los periódicos en el que se presentó esta

⁵⁴ Considérese que para esa época la literatura era entendida como proyecto social, vinculación era extremadamente fuerte.

⁵⁵ Algunos de ellos: *La Actualidad* (1881), *El Orden* (1881), *Diario Oficial* (1881-1882), *La Situación* (1881-1882), entre otros que debían pedir permiso a las autoridades chilenas a cargo de la ocupación. Revísese en *Historia de la prensa peruana, 1594 – 1990*, de Juan Gargurevich.

⁵⁶ Entre las que surgen en 1884: “El 5 de abril se anuncia *El progreso*, de los hermanos Alberto y Felix A. Pérez”, y el “13 de setiembre aparece, financiado por los comerciantes de Lima y con el propósito de distribuirse gratuitamente, *Perlas y Flores* dirigida por Abel de la E. Delgado” (Varillas 296).

coexistencia heterogénea fue *El Progreso*, dirigido por Alberto V. Pérez⁵⁷. En esta publicación incursionaron “[Hernán] Velarde, Mendiguren, [Juan] Byron, [Víctor] Mantilla, [Carlos] Rey de Castro, Ugarte, [Federido] Blume, [Federico] Elguera y otros, a los que acompañaban de vez en cuando [los ya experimentados, como] Palma, González Prada, la señora Villarán de Plascencia, Corpancho, Vivero y Lorenzo Fraguera” (Moncloa 1901: 13).

Así como la reaparición de los periódicos y revistas, es importante señalar la presencia de los grupos literarios⁵⁸. La primera agrupación literaria en ser reactivada al finalizar la guerra fue el *Club Literario*, a fines de mayo de 1884. Es predecible que el primer año, en la transición después de la catástrofe, fuera poco favorable para esta agrupación. Así es registrado por Alberto V. Pérez, en la sección editorial de *El Progreso*:

CLUB LITERARIO

Mientras que por doquier salen á luz órganos literarios de publicidad, el Club que lleva el nombre de tal, duerme sobre sus laureles. No nos explicamos semejante conducta; pues es llegado el tiempo de pensar en levantar el nombre de este pobre Perú, conocido en el viejo mundo tan solo por sus revoluciones, doloroso es decirlo, pero es la verdad.

Ahora bien, esa verdad que tanto se destaca del cuadro, que nuestro país ofrece al mundo, es necesario opacarla, llevarla á un segundo ó tercer término, mediante las tintas vivas y refulgentes que se apliquen á su alrededor.

[...]

Sacudid el marasmo, y alzando la cabeza en cuya frente irradia el génio con sus vivísimos resplandores, probad que no ha muerto, que no se ha extinguido el

⁵⁷ Aparte de la mención realizada por Varillas, es interesante la observación de Moncloa sobre esta publicación: “fue el primer periódico literario que apareció en Lima después de la guerra con Chile”, y fue impulsado por su director, “venciendo contrariedades de todo género”, durante el transcurso de tres años (13).

⁵⁸ Los grupos literarios cumplen un rol muy importante, revisar sobre ello en Cecilia Moreano. Los escritores optan por formar sociedades y se acogen a los beneficios que esto puede brindarles, son casos excepcionales los que optan por la individualidad. Acerca del afán de conformar grupos literarios y otro tipo de sociedades, Juan de Arona publica en *EPI* un poema ilustrativo: “El espíritu de asociación”: “Con un faról muy asiduo / Iba por la calle un hombre / (No era Diógenes su nombre) / En busca del individuo. / ¿Del individuo? Dijo uno / Y él replicó: sí, en verdad; / Como hoy todo es Sociedad... / Ya individuo no hay ninguno”. (*EPI* 75, 13 Oct. 1888: 11).

amor á la literatura, sino que cansados de la lucha con el enemigo reposaba un momento para levantarse más entusiastas que nunca.

¡Ya es tiempo, maestros de El Club literario, ya es tiempo de volver al trabajo!

El nombre de vosotros, el del Perú, así lo exige. (1, 4 de oct. 1884:1. Mis negritas)

La apasionada exigencia de Pérez es una radiografía no sólo de lo que acontecía con el *Club* sino de la importancia social que se le concedía a la literatura, con mucha más intensidad en una fase de reconstrucción. Incluso por la imagen que el Perú proyectaba al extranjero: un país asolado por la derrota y el caos de disputas internas. Para contrarrestar esta situación, se depositó la confianza en la literatura, y por ello se invocaba con carácter de urgencia a los grupos literarios.

Tras una estadía de letargo, el *Club* se reactivó, paulatinamente, llevando a cabo fiestas literarias con el propósito de recabar fondos para su institución. Finalmente, fue relanzado el 1° de agosto de 1885, con un nuevo nombre: *El Ateneo de Lima*. La presencia de este grupo fue de gran importancia ya que “llenó muy pronto el vacío cultural que la guerra había producido en Lima” (Varillas 300): promovió la creación literaria mediante concursos y las lecturas de trabajos durante las veladas literarias⁵⁹. Asimismo, la importancia del *Ateneo* no solo residió en su actividad propia dentro la vida cultural, también fue importante porque “su sola existencia determinó la aparición de otros grupos” (300), siendo uno de las más sobresalientes *El Círculo Literario*.

⁵⁹ Además, como agrupación literaria reconocida tenía el poder de promocionar a sus integrantes a través de sus publicaciones en periódicos, publicar de noticias sobre ellos, y acerca de sus reuniones. Más datos sobre la importancia de las veladas literarias y sobre los grupos literarios en sí puede revisarse en Cecilia Moreano, 2004.

II.1.1. *El Círculo Literario*

Los escritores que iniciaron sus carreras en el horizonte de la posguerra manifestaron un claro deseo de renovación y de ingresar al sistema cultural como nuevos agentes sin las sombras del pasado. *El Ateneo* al ser la reactivación del *Club Literario* simbolizaba ese fantasma, sea por diferencias generacionales o diferencias ideológicas⁶⁰. El resultado de estas diferencias internas fue que un año después de ser lanzado el *Ateneo*, algunos de sus miembros fundaron otra asociación en compañía de escritores más jóvenes, entusiastas de constituir una nueva agrupación intelectual: apareció así el *Círculo Literario*.

Sobre el *Círculo*, Manuel Moncloa dejó algunos apuntes a manera de recuerdos personales en *La bohemia de 1886*. Es interesante la percepción que Moncloa, como integrante, tiene de este grupo. A manera de testimonio, describe las circunstancias en la que se concibe la formación de esta sociedad:

[Una noche de Octubre de 1886, el escritor satírico Luis E. Marquez, reunió en su casa] a todos los que, por aquella fecha, borroneábamos papel, - unos con cierta reputación adquirida ya, y otros que empezábamos a escribir para leerles su zarzuela "La novia del colegial". [Esa noche, se funda el Círculo Literario, la cual] ha sido, en el siglo pasado, **la última entusiasta agrupación de la intelectualidad nacional** (Moncloa 1901: 4. Mis negritas).

Enfatiza en la importancia del *Círculo* y excluye menciones al *Ateneo*, aunque ambos existieron de manera paralela. Complementa el carácter excepcional del *Círculo* al

⁶⁰ Este nuevo grupo se formaría debido a diferencias internas dentro del *Ateneo*, según parecer de Moreano. Por su parte, Varillas señala que es saltante la diferencia de edad entre ambos grupos. El *Círculo Literario*, establecido en 1886, surge a partir de los conflictos internos que existían dentro del *Ateneo*. Los que se formaron alrededor del nuevo grupo acusaban al anterior de ser extremadamente academicista alejándose del presente inmediato que los reclamaba. (En particular, acusaron de academicismo a Ricardo Palma). La nueva generación consideraba que la literatura se estaba estancando debido a este academicismo, no veían renovación alguna.

remarcar que el grupo se constituyó en casa de Marquéz, pero la idea surgió de uno de los jóvenes escritores allí presentes: Nephtalí García

[Él] fue el verdadero fundador del Círculo. En la reunión de la casa de Márquez, propuso la fundación de una sociedad literaria que tuviera por base de personal los allí presentes; y acogida con entusiasmo la idea de García, nació el Círculo Literario, que recogió **“las armas de combate” que la generación anterior había arrojado en la arena para retirarse a cuarteles de invierno**”. (12. Mis negritas)

Las líneas resaltadas completan la concepción que el grupo tenía sobre sí. Moncloa elabora esta percepción del grupo mediante el contraste con una “generación” o “agrupación” anterior que había declinado en su labor. El *Círculo* asumió la importancia y la necesidad de su existencia por tener que llevar a cabo una labor pendiente: *recoger las armas de combate que la generación anterior arrojó*. La metáfora bélica hace alusión al contexto de posguerra, pero además se explica en el hecho de que la generación anterior⁶¹ (entiéndase los románticos, nacidos antes de la primera mitad del XIX) había pasado a una etapa menos intensa en su actividad literaria debido a su edad (los *cuarteles de invierno*)⁶².

Según señala Moncloa en su libro, entre los integrantes de esta agrupación se encontraban: José Antonio Felices, Carlos Rey Castro, Pablo Patrón, Víctor G. Mantilla, Hernán Velarde, Abelardo Gamarra, Manuel Moncloa y Covarrubias, Carlos Germán Amézaga, Emilio G. Amézaga, Jorge Amézaga, Nephtalí García, José Mendiguren, José Teodosio García, Juan M. Byron, Alberto V. Pérez, Ernesto A. Rivas, Osvaldo Carreño Deheza, Julio S. Hernández, Luis Ulloa, Teobaldo Elías Corpancho, Manuel

⁶¹ Muchos de ellos integrantes del *Ateneo*.

⁶² Además, mencionemos que es una clara alusión a Palma que, en su libro *La bohemia de mi tiempo* luego de recordar con emoción la época que le tocó vivir a los románticos, concluye que ya era tiempo de declararse “cesante en esto de alambicar consonantes”, y aconsejaba lo mismo a sus compañeros de generación. Finalmente, Palma cierra con la siguiente frase: **“Rompo el escudo, y arrojo en la arena las armas del combate. ¡Paso a la nueva generación!”**. (Mis negritas).

García Irigoyen, Arturo Villalba, Emilio C. Siles, Ricardo Cadenas, Juan Franciso Ezeta. Alberto Quimper, Ramón Barreto, Armando Pérez, Dionisio M. Ramírez, Pedro Felipe Revoredo, Francisco Gerardo Chávez, Leopoldo A. Pérez, Eduardo Recabarren, Felipe Barriga Álvarez, Sixto Silva Santisteban, Germán Leguía Martínez, Elías Alzamora. Entre los integrantes extranjeros: Manuel F. Horta, Joaquin Suarez La Croix (colombiano), José I. de Veintemilla, Roberto Andrade (ecuatoriano), Francisco López Chávez (cubano), Nicolás A. Gonzáles (ecuatoriano), Joaquín Lemoine (boliviano), Adrián Cordiglia y Lavalle (argentino), Simón Martínez Izquierdo (colombiano). Además de las integrantes femeninas: Mercedes Cabello de Carbonera, Clorinda Matto de Turner, Teresa González de Fanning, Juana Rosa de Amézaga.

La línea de trabajo de esta nueva agrupación y su deseo de realizar una literatura que expusiese las preocupaciones de una sociedad en restablecimiento se manifestó en las revistas que les sirvieron de órganos de expresión como *La Revista Social* (a partir del 1° de enero de 1886 hasta 1888) dirigida por José A. Felices, y *El Radical* (1889) dirigida por Manuel González Prada; y fue representativa a través del personaje que los miembros escogieron como presidente de su grupo, a partir del segundo año (1887): González Prada.

Sobre esta elección, Moncloa relata la pequeña paradoja que encierra. La elección de González Prada como presidente del *Círculo* fue realizada con unánime algarabía. Todos los socios lo conocían y admiraban su labor intelectual, la pasión con que versaba sobre la renovación de la literatura y la profundidad y madurez de su pensamiento, pero él en ese momento no era miembro de esta agrupación. Sin embargo, los escritores que integraban el *Círculo* lo consideraban su líder indiscutible,

por ello el día de la elección de nuevo presidente “González Prada fue propuesto en el *Círculo* como socio activo, por el malogrado Alberto Pérez, el que esto escribe [Manuel Moncloa], y dos o tres más, y [e **inmediatamente**] elegido Presidente por aclamación” (7) aunque no se encontrase presente.

De la misma manera en que fue elegido, presidió las reuniones del grupo, es decir, en ausencia. Moncloa dice “[Manuel González Prada] **jamás fue a presidir nuestras reuniones.** [José A.] **Felices las presidió siempre**” (7). Según justifica Moncloa, González Prada era un hombre extremadamente modesto, “enemigo de hacer ostentación de superioridad”. Moncloa ejemplifica esta modestia en la lectura de su famoso discurso en el Politeama, el que fue “reproducido por todos los periódicos en el Perú”, leído por el joven estudiante de medicina, Gabriel Urbina (7).

Resaltamos este breve párrafo no con la finalidad de desmerecer la importancia de González Prada dentro del *Círculo*, ya que aun en su ausencia⁶³ fue significativo para sus socios y para todos los escritores de la época. A través del párrafo anterior, la presencia intermitente del severo González Prada y su afán de no guiar a nadie sino de acompañar en el camino, queremos remarcar de manera simbólica la relación en conjunto que tuvieron estos escritores con la corriente Realista, considerada comúnmente como la única tendencia de los escritores peruanos de posguerra⁶⁴.

⁶³ Sus viajes al extranjero, Europa entre 1890 y 1892.

⁶⁴ Realizamos esta afirmación en base a los libros que estudian nuestra historia literaria; es decir los trabajos de José de la Riva Agüero (1905), Francisco García Calderón (1910), Alberto Tauro (1946), Raúl Porras Barrenechea (1969). En el caso de mencionar a alguno de los escritores costumbristas no los consideran propiamente dentro de esa corriente. Por ejemplo, Alberto Tauro no considera propiamente una producción costumbrista sistemática hacia finales del XIX; bajo el concepto de “motivos criollos”, en el marco del romanticismo, señala de manera breve a algunos escritores entre ellos a Moncloa: “prosa amena e interesantes memorias críticas personalizan a Manuel Moncloa y Covarrubias” (1946: 82). Rescatando por otra parte a Abelardo Gamarra dentro del Realismo. Una investigación dedicada exclusivamente a la segunda mitad del siglo XIX peruano en la que también se remarca solo la presencia del Realismo es la de Cecilia Moreano (2004).

Después del colapso político, social y cultural que ocasionó la guerra del Pacífico, los escritores de la época expresaron inclinación hacia la corriente realista, estética que les brindaba una forma de expresión para las inquietudes de la reconstrucción nacional. Sin embargo, la predominancia de esta corriente no conformó un bloque único e infranqueable.

La preocupación general de todos los escritores de posguerra por dedicarse a la literatura con intensidad y asumiéndola con una marcada función social no deviene en que adopten una única tendencia literaria. Incluso dentro del *Círculo*, sus integrantes, a pesar de compartir una profunda admiración hacia González Prada y a su trabajo intelectual, optaron por diferentes modalidades para expresarse. Entre los integrantes del *Círculo* que hemos indicado existieron escritores de marcada tendencia costumbrista como Manuel Moncloa y Abelardo Gamarra, además de otros que a continuación mencionamos.

II.1.2. Entre la heterogeneidad, un camino conocido: Costumbrismo

Raymond Williams señala que en un contexto de cambios sociales (como es el caso) el panorama cultural es complejo. La dinámica de las corrientes que se configuran deriva en la coexistencia de formas hegemónicas, residuales y emergentes, que en conjunto dialogan permanentemente y en algunas ocasiones las relaciones de intercambio que mantienen dificultan realizar distinciones claras entre ellas (189-190). Coincidimos con esta mirada que nos brinda una idea de la vitalidad de los fenómenos, y la empleamos en la presente investigación.

Cabe distinguir los trabajos de Luis Alberto Sánchez (1965,1974), y Augusto Tamayo Vargas (1993) quienes sí consideran la presencia de escritores costumbristas en los últimos años del XIX.

El malestar social ocasionado por la derrota encontró importante correlato en los radicales discursos de González Prada, y en la estética que este impulsó, el Realismo. Y los jóvenes escritores, que empezaron a agruparse en cenáculos, atraídos por la fuerza imponente de su discurso, respetaron a González Prada y lo consideraron su líder. En términos de Williams, podemos considerar al Realismo como dominante. Por su parte, el Romanticismo, se resistió a perder vigencia a través de su máximo exponente Ricardo Palma a quien aún se consideraba el *Patriarca de las letras* peruanas, y muchos de los noveles que buscaban su aprobación o padrinazgo⁶⁵. Pero según la sensibilidad de la época, son desfasadas⁶⁶ las evocaciones idealizadas del pasado. Continuando con la terminología de Williams, esta corriente sería residual.

Otra corriente residual que permanecía latente es el Costumbrismo⁶⁷ y en este contexto de caos intestino despertó a una nueva actividad: La veta del Costumbrismo volvió a ser examinada, y de especial manera su expresión por excelencia, el artículo de costumbres. Es relevante la expresión festiva⁶⁸ del artículo de costumbres; sea un crítica reflexiva, por motivos didáctico – pedagógicos, bajo la esperanza de encumbrar una sociedad decaída⁶⁹, y/o porque ante la incertidumbre una forma de resignación y

⁶⁵ Sea el caso de Eleazar Boloña; y, sin ser tan noveles, José Lavalle (Perpetuo Antañón) y Torres Saldamando.

⁶⁶ Sintomático es que José Lavalle emplee el seudónimo de “Perpetuo Antañón” para publicar sus tradiciones y que cada vez que empieza una de sus tradiciones, se disculpe por seguir tratando sobre “chocheces”.

⁶⁷ Maida Watson señala que “el costumbrismo carece de una doctrina claramente definida, especialmente en relación con su forma, contenido y propósito”. La naturaleza híbrida del Costumbrismo, en relación a los límites difusos que mantiene con el Romanticismo, Neoclasicismo y Realismo (21) da lugar a que algunos escritores evalúen de si se trata propiamente de una corriente literaria o de una tendencia dependiente de las corrientes mencionadas. A pesar de estas interrelaciones que nutren al Costumbrismo, Watson opta por considerarlo una corriente. Nuestra investigación adopta ese camino.

⁶⁸ Como señala Maida Watson, la cuota festiva es ingrediente básico del costumbrismo, sin él devendría en ser ensayo de historia social o erudición folclórica (31).

⁶⁹ Es de remarcar que la práctica de la corriente costumbrista se vincula a momentos sociales álgidos. Así, en nuestro país, después de la Independencia, el costumbrismo fue la primera corriente literaria que

defensa es el humor, estos escritores encontraron su identidad literaria en narrar las costumbres con un tono irónico, desde una sonrisa pícaro hasta la sátira corrosiva⁷⁰.

Luis Alberto Sánchez denomina a los costumbristas de fines del siglo XIX “Los costumbristas de 1886”, en alusión al libro de Moncloa (*Los bohemios de 1886*). De este grupo, que no se constituyó propiamente como tal ya que no se asociaron más que por lazos de amistad, Sánchez señala como exponentes a Federico Elguera, Federico Blume, y como casos excepcionales “por su calidad” a Abelardo Gamarra y Manuel Moncloa y Covarrubias⁷¹.

Augusto Tamayo Vargas, enmarca la etapa de la posguerra bajo la predominancia del Realismo y del Premodernismo, e inserta dentro de dicho ámbito un Neocostumbrismo y califica de “interesante en esta época del realismo la aparición en nuestro país de un nuevo costumbrismo crítico”. Sugiere además que este Neocostumbrismo estaría influenciado por el Realismo al señalar: “El realismo nos llevó a la entraña de los nuestro con mayor énfasis, sin que eliminaran los excesivos discursos y la imitación europea. Efectivo aporte es, así, Abelardo Gamarra, Manuel Moncloa, Federico Elguera, Federico Blume...” (1993: 555). Siendo estos últimos cuatro escritores los que considera representantes de lo que denomina “Neocostumbrismo”.

De estos cuatro escritores que coinciden en señalar Sánchez y Tamayo Vargas, dentro del lapso que nosotros investigamos, distinguimos por su calidad la publicación de artículos costumbristas de Gamarra, Moncloa y Elguera quienes llegaron a publicar

se adoptó con el objetivo de fundar la nación; de manera análoga se acude a esta corriente después de la Guerra.

⁷⁰ Confróntese sobre el humor en Deustua, 1923.

⁷¹ Sobre todo, revaloriza a Moncloa en el ámbito teatral, marcada inclinación que expresó a lo largo de su labor como escritor.

en el formato de libro y este sería una de las vías que los rescata de las páginas “percederas” de las revistas literarias.

II.2. Producción de artículos de costumbres de “los costumbristas de 1886”

Los artículos de costumbres, a pesar del tiempo transcurrido desde las primeras décadas del XIX en que gozaron de su mayor apogeo, aún poseían un estatus por el que eran reconocidos y aceptados; ya que sintetizaban dos preceptos que se demandaban en la literatura de la época: eran útiles y agradables⁷². Eran útiles pues la crítica que explícita o implícitamente contenían buscaba normativizar la vida, la cultura e instituir el orden. Eran agradables por el simple hecho que optaban por el tono humorístico antes que adusto para socavar las malas costumbres: evitan el shock del ataque frontal, y mediante el juego de ingenio subvierte “la normalidad” de los vicios desnudándolos en su dimensión risible y deleznable. Probablemente, es por las cualidades señaladas, que en la Lima de fines de XIX, en medio del desgobierno y el caos, el artículo costumbrista encuentra nuevamente acogida.

Abelardo Gamarra publicaba sus artículos en la prensa y de manera paulatina seleccionó algunos de ellos para la publicación de *El Novenario del Tunante* (1885), *Rasgos de pluma*, (1889), entre otros. De la misma manera, Manuel Moncloa publica artículos costumbristas en revistas desde 1884, y recopila algunos de sus artículos en el libro *Tipos Menudos* (1895), antes de este libro publicó también un libro de artículos costumbristas cuyo leitmotiv es el teatro: *De Telón adentro* (1891). No menos

⁷² Esto desde el Neoclásico. Además eran una forma convencional con larga data y reconocimiento social entre los lectores

importante en este breve listado de recopilaciones de artículos de costumbres es la publicación de Federico Elguera: *Marionetes* (1894).

Abelardo Gamarra es el costumbrista más conocido y exaltado por la crítica, entre otras cosas por su nutrida producción de cuadros y artículos costumbristas, por la agudeza de estos, por haber ampliado el mundo representado al incluir situaciones de provincia y por haber recreado un repertorio de *tipos* andinos, los que generalmente no habían sido tratado antes de Gamarra, salvo en un segundo plano. Bajo el apelativo de *El Tunante*⁷³, Gamarra elaboró un narrador perspicaz, versado en el conocimiento de las costumbres del interior del país, y uno de los críticos más implacables de los malos hábitos que en ellas hubiese.

En su propio contexto de producción fue respetado y apreciado. *El Novenario del Tunante* no fue el inicio de su trayectoria literaria, ya había publicado *En Camisa de once varas*, en 1877, y antes de estas ediciones publicó sus artículos de costumbres en el diario *El Nacional* en la sección que creó: “Rasgos de Plumas”. Por su reconocido talento literario y por ser el más experimentado⁷⁴ entre los costumbristas de 1886, ellos lo consideraron su maestro.

Sus artículos costumbristas se sostienen por su gran fluidez y el ingenio de su creador. Los temas predilectos a tratar en sus artículos son la ignorancia, la mala educación (“La educación de mi sobrina”, “Doña Técnica”), prácticas equívocas de religión, y la mala política (“Los diputados fiambres”). Su sátira en la mayoría de los

⁷³ Este no fue el único seudónimo que empleó Gamarra. También empleó *El último Harabec*, particularmente para escribir poemas; pero es bajo la firma del *Tunante* en particular que obtuvo reconocimiento.

⁷⁴ Sobre Abelardo Gamarra, Moncloa señala que, hacia 1886, “era quizá el más viejo de los bohemios” y aparte de la ya larga labor literaria que había realizado en *El Nacional*, hasta esa fecha había publicado la novela *Detrás de la cruz el diablo*, la comedia teatral *Ña Codeo*, y había publicado los “folletos”: *La batalla de Huamachuco*, *Costumbres del interior*, *El novenario del Tunante* y *La docena del fraile* (1901: 10)

casos es mordaz pero festiva. Y aunque en algunas ocasiones manifiesta interés en desarrollar una anécdota de la que se sirve para ejemplificar la costumbre o el tipo que desea criticar, esta anécdota se ve siempre interrumpida por las observaciones morales de su narrador, predomina la finalidad didáctica y moral. Resulta más notorio el empleo de la anécdota a manera de caso ejemplificador cuando inserta dos o más anécdotas sin mayor relación entre sí que el de escenificar historias similares.

Federico Elguera recopiló su primera colección de artículos en 1894: *Marionetes*, en el que reunió veintidós artículos⁷⁵ todos ellos acompañados por caricaturas. Antes de este libro, Elguera había publicado otro libro, en colaboración con Federico Blume: *F+F* (1884), unas letrillas de carácter festivo; y escribía crónicas en *El Nacional*, en su sección “La Miercolada”. Posterior a *Marionetes*, Elguera siguió publicando artículos de costumbres adoptando el seudónimo *El barón de Keef*.

En *Marionetes*, Federico Elguera escribió desde el imaginario de las costumbres urbanas de los limeños y con un humor que cede al sarcasmo. El narrador que construye observa las costumbres y los tipos con una actitud de superioridad. Desde el título, caracteriza a los tipos que ha de recrear: la voluntad de acción se encuentra condicionada a creencias banales, malos entendidos, miedos exacerbados, infantiles aspiraciones políticas, amores fatuos, arribismo social y sobre todo la vanidad. Y si en algún momento la gravedad del tema amenaza con revertir el tono festivo del artículo, el narrador lo despoja de seriedad con una mayor inyección de sarcasmo⁷⁶.

⁷⁵ “Perecito”, “Los supersticiosos”, “Ponerse las botas”, “Los aprensivos”, “El carnaval”, “Malillero”, “Un matrimonio de razón”, “La vida en un hilo”, “La estudiantina”, “López el conquistador”, “Preguntitas que mortifican”, “En campaña”, “La influenza”, “Una llamada a tiempo”, “La instrucción”, “El concierto”, “Los hábiles”, “Cultura Social”, “Mecánica irracional”, “La anemia”, “Oh, el arte!”, “Lamedor de Gatillo”.

⁷⁶ Sea “La vida en un hilo”, en el que la falta de personal policial y que el poco existente no cumpla con sus labores deriva en el caos social y la violencia/paranoia exacerbada. El narrador expresa su

Algunos de los artículos que componen *Marionetes* se estructuran en base a una anécdota central mediante la que tanto tipos como costumbres se nos dan a conocer. Pero en todos ellos la finalidad no subyace en la historia en sí misma sino en lo que representan y los comentarios sarcásticos que le permiten realizar al narrador. Incluso el objetivo didáctico-moral que usualmente caracteriza al artículo de costumbres se ve suspendido por las constantes cuotas de humor.

Manuel Moncloa y Covarrubias publicó una recopilación de algunos de sus artículos costumbristas en *Tipos Menudos* en 1895. Carlos Germán Amézaga, que escribió el prólogo, éste señala la importancia de un libro jocoso en el ambiente bélico que se vivía en Lima⁷⁷:

Manuel Moncloa y Covarrubias quiere probarnos que la literatura jocosa puede vivir en el ambiente menos jocoso posible.

Con la impresión de su libro *Tipos Menudos* en las circunstancias presentes, nos reservaba una sorpresa que yo llamaré agradable, [...]

Hoy que á cada vuelta de esquina no hacemos sino encontrar media docena de comentadores en voz llena de misterio, de las operaciones de un ejército u otro; [...] y que todo anda en el Perú como Dios quiere ó lo dispone el Diablo en sus *altos juicios*, digo que la aparición de un libro ameno viene a ser algo extraordinario ó anómalo que me encanta (III-IV).

Como señala C.G. Amézaga, la presencia de este libro “lleno de gracia y fina crítica” debió ser grata para un público que se encontraba asolado por una “pesadilla de sangre y lágrimas en todas partes”. Antes de este libro, en sus obras teatrales Moncloa ya había manifestado su complacencia por la crítica envuelta en frases graciosas, en

preocupación e ironiza sobre ello: “Yo profeso aversión incorregible a los instrumentos mortíferos; pero reconozco que este es un defecto y procuro corregirlo. Los adelantos de nuestra civilización exigen la inseparable compañía de una pistola, ó de un bastón con estoque y serrucho” (72).

⁷⁷ Una guerra civil ocasionó un nuevo colapso político social. Esta se desata el 25 de octubre de 1894 y culmina en marzo de 1895. A raíz de la sospechosa elección de Cáceres como Presidente (fue el único candidato ya que los demás partidos se abstuvieron), las fuerzas políticas opositoras se unen bajo el liderazgo de Piérola para hacerle frente. La guerra fue atroz, según apunta Varillas, cuando finalmente ceden a una tregua ambos bandos, se sepulta a los combatientes fallecidos y resultaron ser tres mil hombres que yacían entre hospitales y calles de la ciudad (302).

los artículos de costumbres que componen este libro emplea la misma fórmula con la segura confianza que es a través del humor y la ironía que una crítica encuentra un público más receptivo. Además, como también señala Amézaga “un libro de combate vendría hoy a exacerbar los odios que nos dividen” (VII); es decir, no siempre era ideal emplear un tono acusador: en las circunstancias mencionadas habría exaltado los ánimos que ya se encontraban bastante alterados.

Moncloa antes de este libro ya tenía una larga trayectoria de escritor teatral, como señala C.G. Amézaga: “hoy por hoy, es el autor dramático que más se ha hecho aplaudir en nuestros teatros” (VIII). Desde la primera obra impresa que se le conoce “El nudo” (1883) mantuvo a lo largo de su vida filiación con el teatro con inclinación al género cómico costumbrista, obteniendo siempre el favor del público.

En *Tipos Menudos* encontramos su faceta como escritor de artículos costumbristas. Según la descripción de Ugarte Chamorro, este libro se compone de cuarenta artículos de costumbres. El único ejemplar que hemos hallado se encuentra incompleto⁷⁸, y contiene treinta y ocho textos de cariz costumbrista (el último de ellos carece de las últimas páginas).

Así como en *Marionetes*, en *Tipos Menudos* a través del título se sugiere el carácter baladí de los tipos que se critica. Muchos de ellos pertenecientes a la clase media-baja pero que aparentan una posición mejor (“Por año nuevo”, “Los

⁷⁸ Dicho ejemplar se encuentra en la biblioteca del Instituto Riva Agüero. Los artículos que lo componen, por orden, son: “La herencia”, “Los anarquistas”, “Carnaval”, “¡Negro!”, “Chombito”, “Señor Doctor”, “Los pregones”, “El primero y el último”, “Un cuadrito realista”, “Una función casera”, “Ojo”, “Mi ahijado”, “Media naranja por una”, “Por los cuernos”, “La papeleta”, “Cuidados ajenos”, “La modelo” (de Pierre Veron), “Las niñas de ventana”, “Entre literatos”, “El sistema de Carolina” (de Pierre Veron), “Aficionado al drama”, “Por año nuevo”, “Una persona importante”, “El primer artículo”, “Una receta”, “Los espléndidos”, “Pretendientes”, “Incendio”, “Personas ilustradas”, “De telón adentro”, “Políticos al pelo”, “Industria algodonera”, “Antoñito”, “Del invierno”, “Apuntes del inglés”, “El trancazo”, “La exposición”, “Precauciones” (incompleto).

espléndidos”) o esperan/buscan la manera más sencilla para mejorar su posición económica (“La herencia”, “Una persona importante”, “Pretendientes”); no faltan las referencias al teatro (“Una función casera”, “Aficionado al drama”, “De telón adentro”), y expresiones habituales en los limeños (“Ojo”); también es referente ineludible uno de los mayores placeres de la sociedad: los rumores (“Las niñas de ventana”, “La papeleta”). Como costumbrista, la vida cotidiana ofreció a Moncloa lo más diversos temas y malas costumbres a criticar; él los asumió sin desdén: Moncloa es un censor risueño. Procuró brindar a sus artículos una perspectiva nueva; y para ello, destaca el empleo de la anécdota, con mayor estabilidad que en el caso de Elguera.

De los artículos que conforman *Tipos Menudos*, remarcamos en quince textos la presencia de una historia central con tensión argumental, estos son: “La herencia”, “Los anarquistas”, “¡Negro!”, “Chombito”, “Un cuadrito realista”, “Una función casera”, “Mi ahijado”, “Media naranja por una”, “La papeleta”, “Cuidados ajenos”, “Aficionado al drama”, “Por año nuevo”, “Una persona importante”, “Pretendientes” y “Del invierno”.

Como hemos señalado, este libro es una recopilación posterior a la publicación de estos artículos en la prensa. Antes de realizar un análisis formal de estos artículos, debemos considerar que estos textos tuvieron como marco de publicación las revistas y periódicos literarios, y, según ello, fueron pensados y escritos para estos medios⁷⁹, antes que para ser publicados en libros, cuyo formato es posterior y no siempre se lleva a cabo. Por ello, para comprender mejor estos textos, consideramos necesario considerar el soporte, el contexto y el circuito de publicación como marco primordial.

⁷⁹ Como señala Ezama Gil sobre el cuento decimonónico español, es importante considerar que este tiene un tránsito propio: no se encuentra publicado anteriormente en volúmenes y luego pasa a la prensa, sino que es publicado inicialmente en prensa y luego es recogido en libro (14).

II.2.1. Artículos de costumbres en las revistas literarias de fines del XIX

Las recopilaciones que hemos reseñado son una parte importante y representativa, pero finalmente fragmentaria, de la totalidad de artículos costumbristas que se producen en esta etapa. Desde la aparición del Costumbrismo, el medio periodístico, como instrumento de comunicación inmediata y fibra elemental de las redes culturales, significó para el artículo de costumbres su vía natural⁸⁰. Para fines del XIX, esta relación se mantenía y estrechaba lazos con las revistas literarias⁸¹, publicaciones que además de la practicidad de aparición y un mayor espectro de difusión en relación al libro, también aspiraban a ser parte de una colección permanente y no solo hojas de vida efímera.

En la revista *La Ilustración Americana*⁸² (*LIA*), en la sección “Crónica general” que se encontraba a cargo de Moncloa, él manifestó de la siguiente manera la percepción que se tenía sobre la relación entre literatura y prensa:

Los esfuerzos nobles del ingenio traduciéndose ora en el libro, ora en la hoja periódica, que son las dos únicas arcas donde se pueden guardar para que vivan, constituyen la literatura de un país: espejo de sus costumbres, termómetro de sus luces. (12, 15 de dic. 1890: 134. Mis negritas.)

⁸⁰ Sobre la relación artículo de costumbres – prensa puede consultarse a Jorge Cornejo Polar, 1998.

⁸¹ Una diferencia clave en relación a la publicación de artículos costumbristas en revistas es que los primeros costumbristas peruanos (Pardo y Segura) publicaron “revistas de autor” y todos los textos eran costumbristas. A fines del XIX, las revistas son proyectos colectivos y multitemáticos.

⁸² *La Ilustración Americana. Publicación de literatura, arte y ciencias*. Su aparición era quincenal, el 1° y 15 de cada mes. Fue dirigida por Manuel Moncloa y Covarrubias y Enrique Guzmán y Valle, la dirección artística estaba a cargo del reconocido grabador Evaristo San Cristóbal. El primer número de esta revista aparece el 1° de Julio de 1890. El sumario presenta el contenido dividido en dos secciones generales “Textos” y “Grabados”, brindando a ambas secciones una importancia equivalente. Las subsecciones fijas dentro de “Textos” eran “Crónica general” (a cargo de Manuel Moncloa, en ella se reseña las más importantes actividades literarias ocurridas, como pueden ser las actividades del *Círculo*, la presentación de una nueva obra de teatro o un libro, además brindaba un espacio de opinión a su redactor) y “Nuestros grabados” (a cargo de Enrique Guzmán, en esta sección se presenta mediante algunas breves reseñas los grabados a cargo de San Cristóbal). Los textos literarios, estudios filológicos y ensayos científicos no tienen una sección fija. El 28 de Julio de 1890, el Concejo Provincial de Lima la condecoró con una medalla de plata, por la calidad de su publicación. Su tiempo de vida fue breve, un año y cuatro meses; por su parte Manuel Moncloa participa en *LIA* solo hasta el n° 21.

Al periódico⁸³ se le compara con el libro y se le concede el mismo rango de relevancia, las publicaciones periódicas acogen a la literatura como el espacio en donde se pueden “guardar para que vivan [perduren]” los esfuerzos desarrollados por los escritores. Así, es de señalar que las revistas literarias no se percibían a sí mismas como publicaciones de existencia perecedera. Es un detalle a rescatar que muchas de estas revistas solían hacer llamados a sus lectores para coleccionar cada número, indicaban a dónde podían dirigirse de faltarles algún ejemplar y al final del año promocionaban la venta (o regalo) de tapas para poder preservar mejor sus colecciones⁸⁴.

Sobre la categoría literaria de las revistas en relación al libro, fue un factor trascendente los vínculos que las publicaciones y los grupos literarios mantenían. Las revistas literarias se relacionaban con grupos literarios (por ejemplo *El Círculo*) y en ese sentido sus publicaciones eran respaldadas por la importancia social y literaria del grupo con el que se vinculaban. La prensa contaba con la colaboración de los integrantes de los grupos literarios, desde recién iniciados hasta íconos representativos y de manera cooperativa la prensa promovía la imagen institucional de los grupos literarios reseñando las actividades que estos llevaban a cabo⁸⁵.

De tal manera que **la presencia de artículo costumbrista en las publicaciones periódicas no debiese ser interpretada como un demérito literario de estos textos**. Y aunque la publicación en la prensa era más accesible a los nuevos escritores, ya que la publicación de los artículos era gratuita, tampoco era automática la

⁸³ Acotemos que es común que en esa época se denomine de manera indistinta “periódico” a un diario o a una revista. Lo que prima es la idea de periodicidad. Confróntense en Ángeles Ezama Gil.

⁸⁴ Citemos algunas líneas editoriales de las revistas en que se hace mención a la colección de sus números: “Acompañamos á este número las carátulas é índices del primer semestre de nuestro semanario, para que los suscritores puedan hacer empastar el primer tomo de “El Progreso” (*EP*, 11 oct. 1884, 2: 21); “La nueva edición de nuestros números primero y segundo, que se habían agotado, está concluida y á disposición del público” (*LIA*, 1 nov. 1890, 9: 98).

⁸⁵ Sobre estas relaciones de poder revítese en Cecilia Moreano, 2004.

publicación del texto después de haberlo remitido a los centros editoriales; existía una previa selección del material a ser publicado, y mediante este filtro se descartaban textos que “se apartasen en exeso del arte”⁸⁶.

Remy Brandt registra la publicación de los artículos de Moncloa en tres revistas: *El Progreso (EP)* (1884-1885), *La Revista Social (LRS)* (1886-1887), *El Perú Ilustrado*⁸⁷ (*EPI*) (1888-1892). Nosotros incluimos *La Ilustración Americana (LIA)* (1890-1891), considerando que él fue uno de los directores de esta publicación. Estas cuatro revistas literarias, que son casualmente representativas de la época, albergan artículos de Moncloa quien publicó en ellas bajo el seudónimo de “Cloamón”.

A la par, constatamos en estas cuatro publicaciones la presencia de textos en prosa de carácter costumbrista (cuadros y artículos): es común que en cada publicación aparezca por lo menos uno de estos textos. Destacan en la práctica del artículo costumbrista escritores nacionales que no han sido estudiados y, en algunos casos, es viable considerarlos integrantes del grupo de “los costumbristas de 1886”.

Constantes en sus colaboraciones con artículos costumbristas, en por lo menos una de estas cuatro publicaciones, figuran Abelardo Gamarra (*LRS*, *EPI*), Zenón Ramírez (*EPI*), Jorge M. Amézaga (*EPI*), y Rufino V. García (en *EPI*, publicaba bajo el seudónimo de “Guad-el-jelu”). De manera eventual y con éxito, escribieron artículos de costumbres Carlos Rey de Castro (en *EP*, publicaba bajo el seudónimo de “Polilla”), Alberto Pérez (*EP*), Carlos Germán Amézaga (en *EPI* con el seudónimo de “Firuz shaa”), Casimiro Prieto (*EPI*, *LIA*), Hernán Velarde (*LRS*, *EPI*), Pedro Felipe Revoredo

⁸⁶ Aclaración de los editores de *El Perú Ilustrado* sobre las colaboraciones que recibían debido a que “muchas veces se nos pregunta por qué no aceptamos algunos artículos”. Otro motivo por el que se podía rechazar un texto era porque abordase asuntos de política, de religión, o asuntos personales que estuvieran en contraposición a la finalidad de la revista (41, 18 de feb. 1888: 2).

⁸⁷Sobre *El Perú Ilustrado* para mayor información puede consultarse Velázquez Castro, 2000.

(*EPI*), Abel de la E. Delgado (*EPI*), entre otros, y un considerable número de artículos firmados por anónimos.

Desarrollar con especificidad un registro bibliográfico de todos los artículos costumbristas de posguerra publicados en estas revistas y estudiar cada uno a profundidad escapa de los límites de esta investigación. Pero, es viable realizar algunas breves anotaciones sobre al menos un par de estos escritores que practicaron el artículo costumbrista. Los dos costumbristas que rescatamos son Zenón Ramírez y Jorge M. Amézaga. Estos dos escritores, junto a Gamarra y Elguera, nos brindan el contexto costumbrista en el que se insertó Manuel Moncloa

Zenón Ramírez publicó en *El Perú Ilustrado*, durante el lapso de 1887 a 1889 etapa también en la que fue director de esta importante revista⁸⁸. Ramírez publicó alrededor de veinticuatro artículos de costumbres en *EPI* en una sección que creó para este fin: “Cuadros vivos”. Como señala en los textos que ocupan esta sección, en ellos se tratan eventos “reales”, “vividios”, sea en la expresión que es común en la época: “tomados del natural”.

El humor que emplea Ramírez se caracteriza por ser irónico. La descripción física cede paso a la descripción de los individuos mediante su hacer que es presentado en acción. Así los infaltables oportunistas aparecen en “El amigo antiguo” y “Uno de los de la tertulia” en el momento en que ejercen el delicado arte de detectar al incauto de quien aprovecharse: mediante elogios, sonrisas, concedores de la debilidad de la vanidad humana, conquistan voluntades; para mayor estabilidad del

⁸⁸ Asume la responsabilidad de la dirección/redacción a partir del segundo semestre del primer año de la revista, reemplazando a Abel de la Encarnación Delgado, el primer responsable de esta revista. Ramírez fue el redactor principal de *EPI* durante dos años y medio hasta que asume la dirección Clorinda Matto, a partir del n° 125 (el 28 de setiembre de 1889).

oportunista se buscan lazos más certeros mediante la aparentemente inofensiva práctica del bautizo: “El compadre”. Desmitifica los viajes, despojándolos del idealizado confort (“Un viajecito”) y desmintiendo el gratificante nuevo comienzo al final de él (“A Chorrillos”⁸⁹); encuentra como problema sustrato la ausencia de planificación, pretensiones exaltadas y el seguir la moda de lo que “todo el mundo hace”.

Jorge M. Amézaga (1860-1899) se vincula con *EPI* en la redacción de esta revista apoyando por temporadas a Zenón Ramírez. Además de sus intervenciones en la redacción, publica alrededor de treinta textos, entre artículos y gacetillas⁹⁰, en esta revista, entre 1888 y 1891, firmando simplemente como “Jorge Miguel”. Sus artículos tienden a la brevedad sin ser escuetos; las escenas, diálogos y descripciones son precisos, y procuran abordar de manera inmediata el tema, sin mayor dilación en la presentación previa que se suele hacer en el artículo de costumbres a manera de introducción.

Como costumbrista, J. M. Amézaga es versátil en los temas que aborda, trata lo que puede ser una moda y como para algunos el deseo de ejecutarla llega a los extremos de una obsesión insana (“Un bigote”⁹¹), los excesos de la cultura y de la

⁸⁹ Enriqueta, mujer egoísta y pretenciosa, presiona a Juan, el marido, para ir a Chorrillos, sin importarle el esfuerzo económico que deba de realizar. Enriqueta ve cumplido su deseo, se realiza el viaje, pero al regresar a Lima, debido a las múltiples deudas, pierden la casa y Enriqueta entra en un grave cuadro de shock. El narrador cierra el artículo de manera irónica: “Enriqueta es hoy huésped de una parienta que pasó el verano en Lima; pero que le importa nada á ella, después de los cuatro meses de permanencia en Chorrillos?” (*EPI* 87, 5 de ene. 1889: 783).

⁹⁰ Las formas en prosa que adopta el Costumbrismo poseen una amplia gama de variaciones, esta es una de las dificultades para estudiarlo. Dos formas básicas son el cuadro y el artículo, pero incluso dentro de ellos las formas cambian. La gacetilla se puede considerar también una forma costumbrista, ya que mantiene rasgos similares con el cuadro y el artículo en el empleo del tipo, crítica de costumbres, empleo del humor y aborda temas de actualidad. Pero a diferencia del cuadro, no se detiene minuciosamente en descripciones; y a diferencia del artículo no emplea una anécdota o caso-ejemplo, es bastante directo para realizar la crítica y es bastante breve.

⁹¹ El tipo protagonista del artículo quiere un bigote, ya que eso es lo que se estila, pero él es lampiño. Envidia a todos los que tienen bigote e incluso teme que su novia lo deje por no tener bigote: “vive celoso de cuanto bigotudo vé, creyendo a su Dulcinea capaz de cambiarlo por un bigote, que es lo único que le

vanidad al pretender hablar solo en idiomas extranjeros (“La babel”), tipos sociales que perturban el orden y denostan la moral social (“Los conquistadores”), expresiones del habla limeña que entendidas literalmente pueden ser confusas (“Mire usted”), los errores de redacción frecuentes en la prensa y que en algunos casos son exclusivamente responsabilidad de los escritores descuidados (“Las pruebas”), la sorpresa que causa que alguien sea bien tratado si no es que no media algún interés (“Mi cumpleaños”⁹²), entre otros temas que debieron serle cotidianos.

Además, es remarcable que en las cuatro revistas que empleamos como referencia, a pesar de que se daba preferencia al material nacional, también se publicaron artículos costumbristas de extranjeros. Y no se trata de artículos de José Larra y Mesoneros Romanos, costumbristas de la primera mitad del siglo XIX; sino que al igual que en nuestro país, durante las últimas décadas del XIX, el artículo costumbrista era practicado en España e Hispanoamérica. Se registran así cuadros y artículos costumbristas de los españoles Luis Taboada (*EP, LRS, EPI*), Eduardo del Palacio (*EP, EPI*), Manuel Ossorio y Bernard (*EP, LRS*), Fernán-Sol (*EPI*), entre otros. En el caso de los hispanoamericanos se encuentran Ricardo Silva (*EPI*), David Guarín (*EPI*) (ambos colombianos), F. Sales Pérez (*EPI*) (Venezuela), artículos costumbristas de carácter anónimo extraídos de *La Habana Elegante* (Cuba) y otros.

falta a su galán”. Es tanta su obsesión que incluso llega a pintarse un bozo con un corcho, y se dirige satisfecho a una velada; pero para su vergüenza, al tomar una copa de jerez con su novia y sus amigas, el bozo se despinta. Julián, que es el nombre del tipo obsesionado con el bigote, insiste en tener uno y “va encargar un bigote a Europa, y no se casa hasta que éste no venga” (*EPI* 122, 7 de dic. 1889: 598).

⁹² Pedro Pérez recibe repentinamente muchas visitas por su cumpleaños y él no entiende el porqué de tanto halago ya que ni tiene dinero ni es una persona importante. Un pariente suyo que “peina canas y despeina á todo fiel cristiano con razón pura” le dio la respuesta: “Calla muchacho –me responde– la ciencia de los hombres de hoy ha llegado á tal punto, que no sólo vén y adulan el presente holgado, sino que saborean el porvenir del dichoso posible” (*EPI* 75, 13 de oct. 1888: 420).

II. 3. Artículos de costumbres de Manuel Moncloa “Cloamón” en *El Progreso*, *La Revista Social*, *El Perú Ilustrado* y *La Ilustración Americana*⁹³

Como señala Moncloa, en su libro *Los bohemios de 1886*, la revista *El Progreso*⁹⁴, fue el primer medio de prensa en el que incursionaron los nuevos escritores de posguerra, entre los nuevos que incursionaron por este medio en el ámbito literario se ubica el propio Moncloa. En esta revista, él llega a publicar aproximadamente⁹⁵ veintinueve textos de carácter diverso, predominando los textos costumbristas, firmando siempre como “Cloamón”.

En “Una romántica” (1884, 2: 26), el primer texto que Moncloa publica en *El Progreso*, retrata las características de la mujer influida por los ensueños del romanticismo, lectora de Byron, y que sueña con vivir una escena de *Don Juan Tenorio*; en “Los artistas”⁹⁶ (3:44-45) el articulista vacila en definir qué es un artista en una época en la que todos se autoproclaman como tal; en “La vecina” (6:194-105) y “La

⁹³ Para una revisión completa de las publicaciones de Moncloa, realizamos un índice bibliográfico de este autor. Revisar anexo 2. Hemos partido de la tesis bibliográfica de Remy Brandt y agregamos algunos elementos.

⁹⁴ *El Progreso. Semanario literario y comercial. Ciencias, Artes y Modas*, dirigido por Alberto Pérez, fue la primera revista literaria que apareció en la capital después de la guerra y promueve nuevamente la actividad literaria. Cabe mencionar que este semanario estaba conformado por cinco secciones: “Sección Editorial”, “La Semana” (sección en que se comenta lo más resaltante de las actividades literarias realizadas), “La Revista Teatral” (sección en la que se comenta y critica las obras teatrales que estaban en ejecución), “La Revista de Modas” (sección dedicado a las lectoras en la que se pretende educar el gusto en la vestimenta femenina) y “Retazos propios como ajenos” (que incluye el *torneo* literario, además de charadas y jeroglíficos). Los textos literarios no aparecen en estas secciones sino que delimitan su propio espacio en relación a su título, aunque por lo general suelen aparecer entre “La Revista Teatral” y “La Revista de Modas”. Estuvo conformada por aproximadamente veinte páginas, incluyendo, al final del semanario, entre seis u ocho páginas de publicidad comercial. Según registra Moncloa, esta revista tuvo una duración de tres años: 1884-1886.

⁹⁵ Señalamos un número aproximado ya que la única colección de ejemplares de *El Progreso* que hemos encontrado se encuentra incompleto: Solo hemos podido acceder al segundo semestre y a algunos pocos números del tercer semestre.

⁹⁶ Este artículo no se configura propiamente con una anécdota, se trata sobre todo de una serie de divagaciones, de reflexiones. De hecho es una burla a los “nuevos artistas”, porque todos parecen serlo: “No hay duda de que adelantamos / El arte se esparce por doquiera llenándolo todo, abarcándolo todo. / Y como consecuencia necesaria é inmediata se ha multiplicado de una manera, y hasta de dos maneras, que asombra, el número de artistas. / Los que dicen versos, los que cantan, los que tocan, los que bailan, los que componen versos y hasta los que los copian, los que escriben prosa, los que hacen zapatos y ventanas, los que pintan al oleo y puertas; todos, toditos son artistas” (44).

morenita”⁹⁷ (11: 203-204), Cloamón expresa el ideal de belleza femenina de su época y el discurso que se construye sobre “el bello sexo”; de manera similar ocurre en “La pollita” (1885, 20: 393-394) aunque remarcando que la protagonista actúa de manera específica cuando es consciente del efecto de su belleza.

La prosa de Moncloa es ágil y amena, así como hábil en el manejo del diálogo que inserta para recrear a los tipos mediante las expresiones que emplean. Moncloa se ve atraído por motivos que podrían ser considerados banales, pero coloca en ellos pequeños giros verbales, observaciones y cambios de perspectiva para provocar la sorpresa. Por ejemplo en “Nos derretimos” (1885, 17: 329), artículo relacionado a la fuerte ola de calor que en Lima se vive durante el mes de febrero, el articulista realiza una personificación para darle voz al astro rey:

Papá Febo, nos cuentan, reunió á toda su falange de atizadores y con voz campanuda, es decir con voz de sol, les dijo:

- Carísimos hijos míos; este año es indispensable que la flaca y la gorda humanidad sude hasta derretirse, que ya me voy cargando de que opongán bañitos y sorbetes y demás helados, á mi tremendo poder. Id y quemad que mereceis bien mi rubicunda y ardiente majestad...

Y hétenos aquí, suda que suda, cual anafes de barro, con agua hirviente. (329)

Los últimos quince años del XIX debieron presentar a los ojos de los costumbristas los más diversos cambios. Rubio Cremades señala que, en España, los costumbristas se mostraban reacios a las nuevas costumbres que derrocaban a las antiguas, ya que veían en la novedad todo lo negativo. En el caso peruano, al menos en Moncloa, este rechazo a la novedad aún es posible rastrearlo, no se plantea con reprobación, pero sí trasluce una incomodidad ante la rapidez de los cambios que en

⁹⁷ Además del personaje principal, también se realiza una breve descripción del tipo “microbio”: “Pero es el caso que un tipo del día es decir un microbio, pretende pelar la pava con la morenita de la ventana, y allí está, en la esquina de plantón”. Sobre este personaje, el microbio volveremos más adelante.

su sociedad se estaban realizando. En el artículo “Por un bolsón” (18: 348-349), al inicio del texto se introduce una reflexión del articulista en la que señala que los tiempos están cambiando y se refleja ello en que los bolsones de las damas “ahora traen el nombre y apellido de la dueña” para mayor información de quienes las pretenden; el escritor se pregunta “si de este paso al siglo XX no pasarán a ser ellas las conquistadoras”.

Otros artículos destacables son “Por un huevo” (20, 393-394), que gira en torno a una anécdota vinculada al carnaval en Lima, en el cual era práctica usual lanzar, además de agua, huevos; el narrador nos relata cómo a raíz de este juego el protagonista se ve comprometido en matrimonio. “El pseudoautor” (23:439.440), artículo en el que se trata un mal cotidiano de la época: los pseudoautores, quienes culpan de su inexistente fama a terceros y no a su falta de talento, pero también se cuestiona el circuito literario; “La extranjera” (25: 485), artículo en el que el tipo central es femenino y se critica su obsesiva preferencia por todo lo extranjero; y “Los novios de Marta” (III, 3: 5-6), en el que se reseña cuatro maneras de actuar en los pretendientes y cómo la protagonista reacciona ante estos modos. Cabe rescatar lo oportuno que es cada artículo en el contexto de su realidad inmediata, un caso notorio es “Por un huevo”, por ejemplo, este fue publicado en la primera semana febrero, verbigracia inicio de la temporada de carnavales.

Según señala Remy Brandt, Moncloa además de publicar sus primeros artículos de costumbres en *El Progreso (EP)*, también “redactó en sociedad con Alberto Pérez” (IV) esta publicación. Su afirmación se basa probablemente en la biografía que realizó

Matto⁹⁸; por nuestra parte, la revisión que hemos realizado nos obliga a considerar con cautela de la afirmación de esta investigadora. No existen suficientes pruebas que indiquen a Moncloa como co-redactor estable de *EP*; pero sí es indudable la estima que Alberto Pérez, el director de esta revista, tuvo hacia él ya que no dudó en encargarle eventualmente la dirección cuando Pérez se vio obligado a viajar a Europa por motivos de salud. De tal manera, en la editorial del sábado 7 de Marzo de 1885, Pérez indica: “se encarga provisionalmente de la dirección de “El Progreso” Don Manuel Moncloa y Covarrubias a quien se dirigirán en adelante todas las personas que deseen algo que se relacione con este semanario” (*EP* 23: 1).

Además, cuando ya Moncloa se convirtió en asiduo colaborador de esta revista, Pérez parece haber contado continuamente con los artículos de Cloamón para esta publicación, y, en confianza, pedirle que siguiese publicando. Realizamos esta afirmación en base al artículo “Jesús!” (*EP* 15: 292-293) de Moncloa, artículo en el que reflexiona sobre el empleo de la expresión “Jesús!” por parte de los limeños, y en el párrafo final señala: “no hemos pretendido sino llenar un compromiso con el Director de “El Progreso” que, ¡Jesús! Nos tenía atorados, con tanto pedirnos un articulejo para su periódico” (293)⁹⁹.

En *La Revista Social*¹⁰⁰, a pesar de haber sido el órgano de expresión del *Círculo*, Moncloa no publicó de manera asidua. Solo se encuentra tres artículos

⁹⁸ Revisar anexo 1.

⁹⁹ Este texto denota un margen de descuido en la composición. En este caso, tiene lugar la crítica que realiza Pupo Walker sobre el carácter endeble de los textos costumbristas debido a la inmediatez con que son escritos. Sin embargo, obsérvese que no es este siempre el caso.

¹⁰⁰ Esta revista fue fundada en 1885, por su director y propietario José A. Felices. La publicación de esta revista era semanal, cada sábado; a partir del 8 de abril de 1886 empezó su aparición cada 1, 8, 16 y 24 de cada mes. Constaba de “Sección editorial”, “Costumbres”, “Variedades” y “Sueños”. A partir de la creación de *El Círculo Literario*, Felices, como vicepresidente de esta sociedad, puso a disposición de este grupo las páginas de su revista. Felices, registró las veladas y actuaciones públicas del grupo así

costumbristas de su autoría: “Los sombreros de paja. Artículo de última moda”, (1887, 82: 11), “El Primero y el último (Para la *Revista Social*)” (1887, 108: 234), y “Rigoletto, apuntes íntimos de un joven que no existe” (1888, 150: 521-524).

Remarcamos en particular el primer artículo mencionado ya que fue publicado en un número especial de la revista (número extraordinario), el 1° de febrero de 1887, en el que colaboraron veinte literatos ya reconocidos, según se señala en una crónica en un número posterior. Entre los textos publicados acompañan a Moncloa en el carácter costumbrista los artículos “De cómo la mazamorra tiene sustancia” de El Tunante y “Doña Pegote” de Hernán Velarde. También encontramos la tradición “El origen de las pulgas” de Ricardo Palma, el poema “El hijo del siglo” de Carlos Germán Amézaga, entre otros.

En *El Perú Ilustrado*, Moncloa empieza a colaborar a partir del segundo año de su circulación (1888), época en la que era director Zenón Ramírez; y permanece como uno de sus colaboradores hasta el último año de esta revista (1892), pasando por el cambio de estructura que tuvo lugar en la revista a raíz de que Clorinda Matto asumió el cargo de directora. Uno de los cambios que la insigne escritora promovió fue desterrar el empleo de los seudónimos, pero esto no se impuso del todo y Moncloa siguió publicando preferentemente con el seudónimo de Cloamón.

La mayoría de los artículos que Moncloa publicó en *EPI* fueron recopilados para *Tipos Menudos*. Así por ejemplo “Cuidados ajenos” (65: 213-214), “Una función casera” (86: 730-732), “Un cuadrito realista” (n°89: 830-832), “Media naranja por una”

como promocionó las actividades de sus integrantes. Moncloa dice sobre la dedicación de Felices a esta revista: “[la] sostuvo con cariño haciendo no pequeños sacrificios pecuniarios – como tiene que hacer entre nosotros todo editor de publicación que no sea política” (1901: 8). El tiempo de vida de este semanario habría sido de cuatro años, 1885 – 1888.

(239: 7069-7071), “Por año nuevo” (243: 8130), “Una persona importante” (245: 8209), entre otros¹⁰¹. Finalmente cabe señalar que Moncloa fue objeto de la consideración de los directores de esta revista, tanto de Ramírez con quien se dedicó artículos, como de la reconocida escritora Matto quien escribió la reseña biográfica de Moncloa en el n°173 de la revista, publicada el 30 de agosto de 1890¹⁰².

Para concluir el recorrido que Moncloa realizó por las revistas, dentro del lapso que estudiamos, hacemos mención ahora de *La Ilustración Americana*, que como ya señalamos estuvo bajo la codirección de Moncloa y Enrique Guzmán del Valle. En esta revista Moncloa publica, además de sus obras dramáticas, artículos de carácter costumbrista como “La extranjera” (n°12) y “La papeleta” (n°14), siendo este último el que ha cautivado nuestra atención por su consistencia narrativa.

En *LIA*, Moncloa estuvo a cargo de la “Crónica general”, sección que le permitió expresar opiniones personales sobre las actividades culturales que se llevaban a cabo en la capital y en algunos casos en el extranjero; pero preferentemente abordó asuntos nacionales según la consigna que motivó la existencia de esta revista, y que se manifiesta claramente en su primera crónica:

...sus columnas están á la disposición de todos los escritores; que daremos siempre preferencia al material nacional y americano; que publicaremos retratos de hombres eminentes, en literatura, artes, política o ciencias de América especialmente, así como vistas de ciudades importantes, monumentos notables; que en fin tenemos, si no el suficiente caudal de luces, para que la “Ilustración Americana” sea el primer periódico del Perú, al menos bastante fuerza de voluntad y amor al trabajo, para hacer de ella una publicación digna, y perfectamente acorde con los fines que se propone (*LIA* 1, 1 d jul.: 2. Mis negritas).

Generalmente, estas crónicas se componen de nueve a diez noticias breves de temas variados, como la preparación y circulación de un nuevo libro, la inauguración de

¹⁰¹ Revisar anexo 2

¹⁰² Revisar anexo 1

librerías, la presentación de alguna obra teatral y/o la crítica a los la interpretación de los actores, comentarios sobre las reuniones de los grupos científicos y literarios, anuncios de las próximas actividades de dichas agrupaciones, exposiciones de pintura, y otros. Como nota de cierre, Moncloa acotaba breves relatos¹⁰³ de carácter humorístico. Algunos de estos son muy cortos al punto que podría decirse que se trata de bromas para aportar una cuota graciosa a su crónica; y otros son más extensos y desarrollan mejor la historia, por ejemplo el siguiente:

Doña Rosaura de la Canileja, cuando la guerra, sintió necesidad de leer un papel público, vulgo periódico, para estar al corriente de las noticias.

Como su marido, un buen sugeto, sin más defecto que el de haberse casado con Doña Rosaura, en un momento de entusiasmo sentó plaza en el ejército, le fue indispensable á aquella ese gasto, el de la suscripción, que siempre había tenido por superfluo.

Naturalmente.

¡Qué mejor crónica que la del mercado de *La Aurora*, á las 7 de la mañana!...

Allí charlaba con las cocineras, con los carniceros, con las criadas y estaba siempre al tanto de lo que ocurría en Lima.

Pero el imbécil de su marido hizo aquello, y claro, tuvo que suscribirse.

De otra suerte, bien podía una bala matar á Mateo, y ella andar por esas calles, vestida de color.

¡Qué dirían las gentes!

Sobre todo las de la ventana de reja, que son tan *registronas* y tan malas lenguas.

Nada!

Tuvo que suscribirse, y se suscribió á un diario noticioso.

Haremos aquí pasar diez años, como en los epílogos de las novelas, y ya estamos con el día.

Doña Rosaura recibió el primer número de la *Ilustración Americana*, y al día siguiente escribió una carta, luego otra, y otras cinco después, solicitando de nosotros.....

Vaya, á qué no lo adivinan nuestros lectores!...

No?.....

Pues.... Solicitando que retiráramos de la circulación dicho primer número por... que élla no había salido!...

Y nos ha enviado su retrato, que guardamos cariñosamente para un periódico festivo y de caricaturas que Dios mediante, fundaremos algún día.....

Pero, no podemos resistir á la tentación de copiar uno de los párrafos de la carta. Dice así:

"Ceñor Ksual Ment é recibidos u pediórico de Vds, pero no me cabe; en la kbsa, cómo no man retratado primero a mi. Remi topa quelodén el mío, lamer, gÜenza, no me da tiem popa sermás larga"....

¹⁰³ Precisemos el uso del término "relato". Según señala Genette, en un primer sentido, relato es el enunciado narrativo de un o una serie de acontecimientos. En segundo lugar, relato puede ser entendido como los acontecimientos en sí mismos. Finalmente, se entiende por relato el acto de narrar. El primero es el significante, el texto narrativo mismo, el "relato"; el segundo es el contenido, es decir la "historia"; tercero es el acto narrativo productor: la "narración" (1989: 83). Nosotros empleamos el término "relato" con la primera acepción, es decir el texto narrativo mismo.

Y la señora es guapa, ¡vaya, si lo es!

Tiene dos ojos, verde claros, como dos centavos sucios; dos orejas como dos llaves de sol mal hechas; una nariz que un cuchillo vuelto del filo; una boca como un tragaluz de casa arruinada; cejas, pestañas, dientes y cabello, han huido a todo correr.....

Pero es suscriptora por dos años!.. lo que la hace a nuestros ojos, cerrados, más bella que una bofetada de cuello vuelto recibida en mañana de invierno, en ayunas y con dolor de muelas!.... (LIA 5: 50).

Esta anécdota le permite al articulista múltiples maneras de criticar a la sociedad limeña en la que vivía. En primer lugar el carácter de “chismes” que tenían las noticias en ese momento; lo que Porras llama un “periodismo personal” que hace que las noticias sean tratadas como si fuesen comentarios entre vecinos. Además que el tipo de noticias que interesaban a la protagonista están relacionadas a la fuerte oralidad en que vivía una Lima aún pequeña; por ello la mención al mercado en el cual la protagonista, según el narrador, hubiese estado perfectamente informada por el variado conjunto de personas que van allí por una transacción comercial y simultáneamente intercambian información.

A la vez, se duda que la protagonista esté preparada para pasar a consumir una información vía medios escritos pues aunque estos se encuentren influenciados por el “periodismo personal”, la tecnología de la lectura, para funcionar de manera plena, exige que el lector tenga nociones básicas de lecto-escritura, y en este caso mediante la “transcripción” de un fragmento de la carta de doña Rosaura de la Canileja se constata que su escritura se encontraba en un estado lamentable.

El interés que se vivió a fines del XIX en todo Latinoamérica por la escritura y la información mediante los periódicos es explicado por Ángel Rama en su libro *La ciudad letrada*. En base a la lógica que rige su propuesta se entiende la crítica que se realiza a la protagonista de este artículo, defender la norma de la lengua significaba también defender la norma cultural (52). Por otra parte, el interés de la protagonista de ser

suscriptora de un periódico se relaciona al mito que imperaba en la ciudad letrada, en términos de Rama: “La letra apareció como la palanca del ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder” (74). Este mito se acentuó a fines de siglo con la estabilidad de la prensa periódica, y el mayor acceso que tuvo a ella la clase media.

No detallamos más en el análisis de este texto. Lo que sí señalamos es que este tipo de textos de corte costumbrista, en los que Moncloa se permite insertar una anécdota y desarrollarla, posee una función crítica que se refuerza por el interés que despierta al encontrarse insertado en una historia. Este relato es bastante ameno en el que el articulista interviene diseminando observaciones y burlas a la doña Canileja, pero en medio de los guiños que hace al lector refiere también las preocupaciones de este tipo, sus miedos y deseos por banales que puedan parecer, pero que logran brindar el efecto de construir un personaje. La relación costumbrismo/relato/crítica se hace bastante estrecha. Para continuar de manera más clara esta afirmación en el siguiente capítulo abordaremos las características del artículo costumbrista.

Capítulo III:

“CLOAMÓN” Y LAS CARACTERÍSTICAS DEL ARTÍCULO COSTUMBRISTA¹⁰⁴ DE FINES DEL XIX

La definición de un género requiere del delineamiento de las características formales que delimiten su identidad. Es común que para definir el artículo costumbrista se aluda a su propósito: corregir las costumbres contemporáneas mediante la crítica¹⁰⁵; a sus recursos más saltantes: el humor como medio de ridiculización, hostigamiento y catalizador de la censura¹⁰⁶; y a su breve extensión. Es decir, crítica social en pocas líneas con cuotas de humor mordaz¹⁰⁷.

Estudios especializados¹⁰⁸ además de señalar estas características en el artículo costumbrista, las ha estudiado con mayor detalle y ha rescatado otros elementos. Rubio Cremades y Ayala Aracil señalan como características concretas a nivel formal: la configuración de tipos y de escenas, gama de recursos del lenguaje (anticipación, simbolismo, intertextualidad) y la estructura general seguida desde el título hasta la

¹⁰⁴ Como señalamos con anterioridad, estudiaremos el artículo costumbrista considerando que este es distinto del cuadro de costumbres; asumimos que el primero a diferencia del segundo sí emplea una “anécdota” y la desarrolla. A pesar de este factor distintivo, también poseen características similares ya que ambos recurren a las mismas técnicas. Los estudios literarios que empleamos como referencia guía tratan acerca del cuadro de costumbres (Maida Watson) o se refieren al cuadro y al artículo de manera indistinta (Ayala Aracil, Rubio Cremades); nosotros emplearemos algunas de las características que ellos señalan considerando la pertinencia de estas en los artículos que analizamos.

¹⁰⁵ Se ha coincidido en señalar que su rumbo fundamental es social; al punto que el objetivo estético se encuentre subordinado a esta prioridad.

¹⁰⁶ Enrique Rubio Cremades remarca que el lema horaciano *satira quae ridendo corrigit mores* encuentra en el artículo de costumbres el perfecto acoplamiento.

¹⁰⁷ Jorge Comejo Polar define el “artículo o cuadro de costumbres” como “texto breve en prosa que mediante el relato de una anécdota siempre retrata y con frecuencia crítica en tono a veces satírico, a veces simplemente festivo, una costumbre característica de la sociedad en que vive el autor o un tipo humano que la representa” (2001:14).

¹⁰⁸ El estudio más minucioso que se ha realizado sobre el cuadro costumbrista en el Perú, ha sido el de Maida Watson, valioso libro del cual nos serviremos. Ante la carencia de otras empresas similares sobre las expresiones costumbristas, hemos recurrido a estudios extranjeros, específicamente realizados por la crítica española. Estos a pesar de trabajar con el corpus europeo, brindan alcances sustanciosos en tanto referencia.

conclusión. Es decir, rasgos de la forma básica de todo artículo de costumbres, que brindan una plantilla primordial que, en lo posible, el género respeta y emplea como guía. En base a este patrón podemos desprender los rasgos particulares del artículo costumbrista finisecular, en especial el que fue practicado por Moncloa¹⁰⁹.

Respecto al factor que asemeja los artículos de Cloamón al cuento, remarcamos que para poder abordarlo desde esta perspectiva necesitamos considerar previamente los elementos que constituyen el artículo costumbrista, reconocerlos de manera individual, y cómo estos se organizan en el artículo. Y de esta manera llevar a cabo un segundo momento de contraste con las críticas negativas que de manera general se han realizado sobre el artículo costumbrista y la formación del cuento a fines del XIX.

Ferreras y Pupo Walker coincidieron en señalar que el artículo costumbrista es una especie menor dentro del género narrativo, una muestra inmóvil y sin vitalidad. Ferreras, como parte de su argumentación, ha criticado de manera central el empleo de los tipos lo cual amenguaría la particularización y consecuentemente el efecto único que logra la historia; también han reparado que la contextualización del tipo dentro de un espacio y tiempo resulta laxa obteniendo como resultado un tipo que flota en espacio intemporal sin que su acción tenga algún efecto en el plano de la historia. Por su parte, Pupo Walker remarcó que se trata de una especie que no posee un estatuto de literario, entre algunos motivos señala el descuido en el trabajo de la palabra y, sobre todo, la inconsistencia del flujo narrativo por la yuxtaposición de los planos narrativos y una supuesta inconexión entre los elementos que emplea.

¹⁰⁹ En algunos casos consideraremos artículos de Alberto Pérez, Jorge Miguel Amézaga, Zenón Ramírez y Abelardo Gamarra, siempre con el objetivo de brindar un contexto de diálogo a Cloamón.

Introducimos una observación sobre el “tipo” que ha sido considerado marcadamente descriptivo. Como señala Genette, la descripción y la narración son elementos que no se oponen entre sí, no se excluyen, ni se encuentran en estado puro (1972: 190); sino que, por el contrario, la descripción puede ser de naturaleza explicativa o simbólica y de esta manera realiza funciones diegéticas (200) –modalidad que se vio impulsada por Balzac en sus novelas– entonces es viable analizar la descripción de tipos desde dicho ángulo.

Asimismo, estudiar cómo tipos, escenas y estrategias del lenguaje se configuran en el artículo costumbrista, en las circunstancias de fines de siglo, brinda un contexto de diálogo a las características del artículo de “Cloamón”, remarcando así que no se trata de un caso aislado o anacrónico. Además, después de reconocer los recursos del artículo costumbrista de Moncloa, atenderemos a cómo estos se ensamblan y relacionan en su estructura global¹¹⁰.

III.1. Tipos

Sabido es que el escritor costumbrista se sirve de casos modelo para abordar el mal hábito que le preocupa y poder desarrollarlo-criticarlo de manera concreta, pero a la vez vivaz y animada. Así pues construye “personajes” en los que se encarna un vicio y que representan una “especie” determinada de la sociedad en la que vive. Como un versado en taxonomía, el escritor de costumbres analiza a la sociedad y a sus

¹¹⁰ Propósito que no difiere de una de las principales necesidades de la crítica literaria sobre el texto narrativo, según Chatman este es: “hacer una relación razonada de la estructura de la narrativa, los elementos de la narración, su combinación y articulación” (15).

integrantes, y, a su modo de entender, ésta se subdivide en clases, en los términos que emplea: en tipos¹¹¹.

III.1.1. Configuración de tipos

Para la construcción de un tipo, para su caracterización, el escritor costumbrista se sirve de características distintivas como el aspecto físico, la vestimenta, el nombre (y en algunos casos apellidos) del tipo, repara en su conducta, el sector social al que pertenece y la ocupación que realiza.

Tómese en cuenta que el empleo de detalles en la descripción de la apariencia de un tipo no es simplemente un elemento decorativo, sino que dichos detalles al Costumbrismo le “sirven para describir la psicología y la estructura interna de las costumbres sociales” (Watson 35). Considérese además que durante el siglo XIX, la frenología¹¹² fue una *ciencia* en boga y se consideraba un criterio confiable, reforzando la idea que la apariencia física era un indicador que podía decir mucho de la conducta, revelando el carácter de las personas. Así por ejemplo, en el artículo “Una romántica” de Cloamón:

¹¹¹ La obsesión por la clasificación, específicamente la tipificación, ha sido señalada como una influencia del Neoclasicismo (revisar en Watson 21-26).

¹¹² Watson se base en Montesinos y Salomón sobre esto punto, y emplea los términos “craneoscopia” y “fisiología”, sobre el empleo de estos términos, diferimos. Optamos por el término “frenología”, en tanto que en el contexto de fines del XIX es esta *ciencia* la que se encuentra en auge. Y con respecto al término “fisiología”, Watson señala que esta se basaba en “la existencia de ciertos hechos psicológicos que se asociaban con las formas exteriores”, pero no hemos hallado alguna otra fuente que realice una afirmación similar. Por otra parte, nos apoyamos en el uso que señala Baquero Goyanes del término “fisiología”, durante el XIX e incluso anterior a dicha época, citando a Ramón Pérez de Ayala: “estudio de ciertos tipos psicológicos estereotipados (...). Un carácter de este tipo, un carácter estereotipado, es un hombre artificial, un hombre deshumanizado y mecánico, que obra siempre de la misma manera y no responde sino ante un estímulo” (Baquero Goyanes 2008). Según esta última descripción, la “fisiología” era una suerte de estudio de personalidades tipificadas, pero no se menciona el grado de vinculación en relación al aspecto físico.

Blanca como el alabastro, el tinte rosado de sus mejillas, ha huido, y el carmín de sus labios delgados, ha desaparecido.
Las ilusiones mil que su cabeza encierra, han hecho escapar de ella, esos signos generales que denotan la salud cabal, la frescura de la juventud, la vida. (EP 2: 26).

Las dos primeras líneas bastan para tener una primera impresión de este tipo femenino: reseñan un aspecto extremadamente débil rayando en lo enfermizo. En las dos líneas siguientes se complementa esta relación entre su apariencia y su mundo interior: La fragilidad que aparenta, su palidez se vincula a los sueños “románticos” que la consumen. Se refuerza la descripción física de este tipo describiendo algunos detalles de su comportamiento, así sabremos que:

Sueña con ser la heroína de una escena aunque después dejará de existir.
Moriría sonriendo de dicha y felicidad.
Y cuando en una de esas citas se imagina un lance de estocadas, oh! entonces es capaz de desmayarse de emoción.
Sus nervios vibran ante una idea tan en armonía con su sentir, y los nervios de las románticas son unos tiranos; pero tiranos dispuestos a funcionar a la menor indicación de su *exquisita sensibilidad*. (26)

La vestimenta también puede ser empleada para complementar el aspecto, ridículo en la mayoría de los casos, del personaje; implementos en la manera de vestir enriquecen la descripción del temperamento del tipo. En el caso de “Una romántica” no se incide en el vestuario. Y en otros artículos de Cloamón la referencia a la ropa se encuentra de manera mesurada, ya que en sí las descripciones de la apariencia de sus tipos suelen ser breves dando mayor lugar a alguna anécdota. Sin embargo, en otros artículos, contemporáneos a Moncloa, sí distinguimos el interés en el detalle de la vestimenta. Así por ejemplo, Alberto Pérez al describir al tipo “microbio”¹¹³

¹¹³ Alberto Pérez explica, en la breve introducción de su artículo, que este tipo es un “microbio” porque “hay que convenir, caros lectores, en la existencia de los microbios, no origen del cólera-enfermedad, sino del cólera social” (371). El “microbio” se trataría de una “especie” dañina para la sociedad que ocasionaba serio malestar.

Vedle. Va adornado como una graciosa limeña en día de comunión: pantalón ajustado especialmente en los tobillos y en forma de compás; chaleco de 14 a 18 botones hasta la línea ecuatorial del pantalón y con cuello parado; chaqué de metro y medio de talle y dos pulgadas de falda; corbata chocolate; sombrero de grandes alas y poca copa; zapatos cual afilados badilejos; bastón flexible y con monograma; cadena de moda corrida por el ojal número dos del chaleco; prendedor, anillos, reloj, lapicero, aretes, dijes, etc, etc, y todo el hecho una sombra chinesca. (“Vida de un microbio”. *El Progreso* 19: 371).

El detalle con que se describe la indumentaria del “microbio” es una lista acumulativa de accesorios que finalmente debe verse complementada con el “etc, etc”. La meticulosa indumentaria deviene en lo que el articulista previamente ha afirmado, una feminización del tipo: *Va adornado como una graciosa limeña*, símil que en contexto es de implicancia negativa. Y en el caso del “microbio” se acentúa más su atavío debido a que no solo está tan minuciosamente arreglado como lo podría hacer una dama; sino que para una dama sería algo especial arreglarse de esa manera, como también se señala: *va adornado como una limeña en día de comunión*; y para el “microbio” el arreglo que lleva es solo algo cotidiano en un día extremadamente normal de su vida. La descripción de la vestimenta del tipo le sirve al articulista para introducir su primera crítica: el exceso del atuendo se debe a una moda extranjera mal adaptada, característica de un individuo desarraigado¹¹⁴.

Para completar la descripción del tipo, otro elemento que sirve para la caracterización es el nombre, el cual también se relaciona con la actitud del tipo. Retomando el artículo “Una romántica” de Cloamón, la protagonista en mención se llama Inés, referente ineludible a la protagonista de una de las obras símbolo en el

¹¹⁴ Y aunque se critique este exceso, no por ello el cuidado del aspecto personal deja de ser un requerimiento de la sociedad, siendo para algunos un verdadero motivo de preocupación, inquietud que los articulistas reconocen y delinear en sus textos plasmándolo en los tipos. Así lo encontramos en “Rosita” (*EPI* 57, 1888: 70) de Z. Ramírez, artículo en el que se nos presenta a una humilde costurera que hace todo lo posible para vestirse finamente y quien la ve en la calle no se imagina la miseria en la que vive.

romanticismo: *Don Juan Tenorio*. Su nombre responde perfectamente a su *exquisita sensibilidad*, al ideal de la mujer romántica que encuentra desdichada su vida si en ella no existe una mezcla de misterio, aventura, drama y tragedia¹¹⁵.

Al tipo se le da un nombre y también un apellido, lo que puede ser interpretado como una manera de “distanciarse de la rigidez de la pintura de tipos y dotarles así de mayor realismo” (Ayala Aracil 1984, 82). Por ejemplo, Carlos de La Zaña protagonista del artículo “Por un bolsón” (*EP* 18, 1885: 348-349) de Cloamón. Con la indicación del nombre y apellido se procura brindar verosimilitud a la anécdota, afirmando en primer lugar que el protagonista existió; por lo tanto, poseía un nombre, y aunque el protagonista tenga cualidades de tipo se le concede cierta particularidad con el nombre.

Sin embargo, a pesar de que el empleo del nombre brinde mayor individualidad al tipo, pues el nombre “es precisamente la identidad o quintaesencia de la propiedad de la individualidad” (Chatman 140), no se descarta del todo el aspecto simbólico que exalta una cualidad, generalmente, de matices caricaturescos. Para ilustrar la afirmación anterior, un par de ejemplos. “La familia Tenia” del artículo “La Herencia” (*EPI* 269: 297). Los integrantes de esta familia se caracterizan por no desempeñar ninguna actividad laboral. El padre, quien fuera el sustento del hogar, posee una profesión en la que no ha alcanzado mayores distinciones y sus habilidades son mediocres, de tal manera que no ejerce un trabajo; eventualmente, fue diputado por la

¹¹⁵ Es pertinente señalar que la crítica hacia este tipo es bastante aguda. Sobre su existencia se remarca que es “agena de nuestra época y que se llama mujer romántica”, pero “**desgraciadamente**, conocemos algunos ejemplares” (26. Mis negritas). La crítica que realiza a este tipo también puede interpretarse como una crítica a la corriente literaria romántica que aún contaba con simpatizantes a fines del XIX. Así cuando señala que la biblioteca de este tipo se encontraba atestada de novelas de la escuela romántica, “no dando entrada en ella a ninguna otra”, se puede interpretar que son estas lecturas las causantes de su desvarío, lo que lee la influye enormemente, a la manera de lo que le ocurrió al Quijote. La caricaturización que realiza de “la romántica” denota una crítica abierta a los excesos del romanticismo en su idealización y exaltación de la subjetividad.

provincia de Yauyos pero no logró ningún mérito, y tampoco parecía buscarlo. Según la descripción que se realiza de la casa, esta familia se encontraba prácticamente en la miseria: “Allí se carecía de todo: el lujo no llegaba ni á la puerta, lo necesario había huido. Se estaba mal, muy mal”. Pero a raíz del fallecimiento de un familiar y ante la noticia que algo les había dejado en su testamento, la familia Tenia esperaba recibir una fortuna. De tal manera, cada los integrantes de la familia Tenia empiezan a realizar planes y gastan como si ya la supuesta fortuna estuviese en sus manos: viven y sueñan proyectando que lo que necesitan llegará sin que tengan que esforzarse para ello. Como la tenia, son parásitos sociales que viven de lo que algo o alguien puedan proveerles. Por ello, lo oportuno de sus nombres vinculado a su situación parasitaria.

Caso similar es el de la familia de don Gaspar del Canguelo, del artículo “Anarquistas” (en *Tipos Menudos*, 1895). El guiño al lector se encuentra en reconocer lo que significa la palabra “canguelo” y el espectro que arroja sobre el artículo. Esta expresión coloquial y poco frecuente significa “miedo”, y es lo que caracteriza a la familia protagonista que vive “en continua alarma y sobresalto” (6). Las noticias que reciben sobre el anarquismo en Europa los inquieta sobremanera, “aquello de las bombas explosivas lanzadas por los anarquistas en cafés, teatros, ministerios, etc., les pone carne de gallina, y les hace frecuentar sacramentos”. Su miedo raya en la paranoia, al punto que la familia entera alucina que cualquier ruido puede ser una bomba que algún seguidor de anarquismo les arrojase por la ventana.

Asimismo, otro recurso relacionado es el empleo de diminutivos en los nombres. Según el contexto en que se recurre al diminutivo es usual que este sirva para denotar

la inmadurez del personaje y su vana existencia¹¹⁶. Así por ejemplo “Chombito” (en el artículo titulado con el nombre del protagonista, en *EPI* 266: 205) es el tipo característico que ha sido criado con sobreprotección y engreimiento en extremo. Debido a que sus padres “habían dispuesto que el heredero de su nombre y su fortuna, cruzara por este valle de lágrimas y constipados, sin disgustos ni preocupaciones”, consintieron todos los deseos del niño, siendo uno de ellos no ir a la escuela. Lo malcriaron y no supieron qué hacer con él cuando los años han pasado y su hijo, cronológicamente, ya no es un niño. Solo cronológicamente, pues su manera de comportarse denota una completa inmadurez que junto a su carencia de instrucción hacen de él un inútil¹¹⁷.

El nombre no siempre es empleado de la misma manera en todos los artículos, siendo una marca distinguible que reafirma el carácter; el nombre también puede ser utilizado de manera irónica, marcando el contraste entre el sujeto y su designación. Así por ejemplo, en el artículo “Mi amigo Aquiles” de Zenón Ramírez (*EPI* 91: 896), el nombre del tipo desencaja con la descripción. Aquiles, un nombre que permite la intertextualidad con la mitología griega, resulta un apelativo grandilocuente para el tipo si consideramos que se trata de un hombrecito maltrecho y que tal vez sostendría con éxito las comparaciones físicas “si no fuera porque le falta un ojo, por su enorme boca, por su nariz algo achatada, y por otras pequeñas imperfecciones” (*EPI* 91, 1889: 896).

¹¹⁶ Es referencia ineludible a estos diminutivos “el niño Goyito” del artículo “Un viaje” de Felipe Pardo y Aliaga.

¹¹⁷ Hecho paradójico del artículo es que, a pesar de la ineptitud de este tipo, sus padres lograron que Chombito obtuviese un cargo político, a fuerza de decirles a todos sus conocidos que él era una genialidad. Esta paradoja, de tipos inútiles que por provenir de “buenas familias” obtienen posiciones de poder, es también abordada por otros articulistas; véase por ejemplo “Juanito” (*EPI* 92: 926) de Zenón Ramírez.

III.1.2. Galería de tipos

Según señala Maida Watson, el ánimo científico que imperaba en el XIX lo invadía todo: “El tipo podría ser –finalmente–el correlato literario de la obsesión del siglo XIX por clasificar y catalogar todos los fenómenos naturales” (46). Se suele clasificar dentro de una tipología, una vez nombrada una “especie” puede subdividirse en variedades, “como si se tratara de una mera clasificación zoológica” (Ayala 1984, 85). Incluso, el tipo también fue medio para estudiar casos raros, en “extinción”¹¹⁸.

Sobre el variopinto crisol de tipos representados en los artículos costumbristas de posguerra cabe señalar que en su mayoría los tipos que configura Moncloa se caracterizan por pertenecer a un grupo social de clase media-baja, extremadamente preocupada por las apariencias sociales y las modas, improductiva (pues no se distinguen por su tendencia al trabajo) y oportunista. Así destacan: “microbios, conquistadores, pollos o gometes”, “coquetas o pollitas”, “indefinidos”, “pretendientes”, “niñas de ventana” y otros¹¹⁹.

En el caso de “pollo” o “gomoso”, el término es español y es empleado de manera contemporánea a los costumbristas de 1886. Antes de estos términos, los costumbristas españoles empleaban “lechugino”, “dandy”, “elegante” y otros (consúltese en Enrique Rubio Cremades, 2001). Realizamos la referencia en razón a los vínculos e influencia de la literatura española en nuestra literatura. Las referencias a estos tipos y sus existencias improductivas es la que recibe mayor cantidad de

¹¹⁸ Watson señala que esta clasificación sería un tributo a la moda de la fisiología impuesta por Balzac.

¹¹⁹ Existen tipos “comunes”, es decir existe una suerte de convención para reconocer determinados tipos y sus denominaciones; pero no siempre esta clasificación es suficiente a todos los costumbristas y en esos casos se procede a agregar nuevos tipos y son empleados preferencialmente por su “creador”. Por ejemplo, el caso de “Doña técnica” y “Ña busquillo” (o mujer archivo) de Gamarra, la terminología y configuración para ambos tipos son resultado de la clasificación del *Tunante*.

críticas. La primera vez que encontramos la referencia a este tipo pero empleando el término “microbio” es en *El Progreso*, en el artículo “La morenita” (*EP* 11, 1884: 203-204) de Cloamón, aunque no resulta el tema principal se realiza algunas menciones a este tipo quien “es una especie de animal sui generis” (204). En el n°19, Alberto Pérez abordaría la descripción del microbio en “La vida de un microbio. De 8 a 12am”. En “Los novios de Marta”, Cloamón realiza nuevas menciones sobre el “gomoso”, “pshutt”, o “dandy”, ya que este tipo es uno de los que pretende a Marta. Según la reacción de la protagonista se percibe la crítica a este tipo: el gomoso le provoca malestar a Marta:

le da mareos. Y no se crea que por la pasión, no nada de eso, son simplemente causados por la tremenda emanación de patchulí, su olor favorito [perfume del gomoso], unido a jockey club, jazmín, etc., que en oloroso consorcio son capaces de tirar de espaldas al hombre más fuerte de cabeza (*EP*, Semestre III, 3: 6).

La “coqueta o pollita” es el tipo femenino correspondiente al “microbio, pollo o gomoso”. Con este tipo femenino Moncloa es más indulgente: “En una palabra: el pollete empalaga, carga, hasta repugna; la pollita cae en gracia, al fin hija de Eva, y Nos, declaramos que nos hacen gracia, todas, toditas; pollitas, pollas y..... gallinas” (“La pollita”, *EP* 21: 407). Sin embargo, un cierto grado de indulgencia no impide que también lo critique, como lo hace en el artículo citado; una crítica sutil que se sirve del humor para desvirtuar al tipo. El articulista realiza un seguimiento de la conducta del tipo en su dormitorio, en la calle, en la iglesia, en el balcón y, finalmente, durante la conversación con una amiga, el articulista remarca la insulsa vanidad y coquetería del sujeto en cuestión.

Asimismo, Moncloa tampoco duda en presentar a otros tipos femeninos cuando encuentre alguna mala costumbre practicada por las damas limeñas, por ejemplo en

“Niñas de ventana” (*EPI* 246, 1892) tipo que corresponde a las mujeres que vivían adosadas a las ventanas y balcones, pendientes de lo que pasaba en la calle y que tenían por entretenimiento molestar a los peatones.

Los tipos pertenecientes a clases dirigentes (sea del ámbito político-estatal o aristocrático) no son usualmente recreados, pero las pocas veces que son protagonistas de un artículo son acusados de desidiosos, de completa incapacidad para liderar alguna actividad productiva, carencia de sentido común, además de tener intereses exclusivamente personales, particularmente en los tipos políticos¹²⁰. En relación a los tipos de clase media, se complementan ya que en conjunto componen una sociedad descompuesta en todos sus niveles.

Para la descripción de un tipo además de recurrir a la apariencia y al nombre, también se realiza breves descripciones de sus actividades, a manera de resumen; es decir un discurso que es “más breve que los sucesos que se relatan” y que comunica “lo esencial de las actitudes y acciones dentro de las escenas” (Chatman 80). Generalmente, el artículo suele iniciar con un resumen que presenta el tema y a los tipos. Pero es la escena la que ilustra el artículo.

¹²⁰ En Moncloa se distingue esto en sus artículos “Chombito” y “Políticos al pelo”. De manera similar en el caso de Gamarra quien recrea a los “diputados fiambre” y “los cachetones”, este último tipo remarca que participar en el gobierno es la manera más sencilla de hacer fortuna. De la misma manera se señala en “Una esperanza para el país” de P.F. Revoredo, artículo en el que Manuelito inicia su carrera política sin tener ninguna aptitud para ello; pero la lógica que emplean sus padres los convence que es posible, ya que finalmente “cuántos que han valido menos que Manuel han llegado a presidentes?” (*EPI* 88: 818). Y, definitivamente, alcanza grandes logros como político: llega a ser representante de su provincia en el Congreso y jamás perdió una votación. El secreto de su éxito: “yo no soy tonto, cuando veo en las votaciones, que se paran HARTITOS me paro yo también, y así siempre estoy con los que ganan” (820).

III.2. Escenas

Para recrear a los tipos de manera cabal, se les sitúa en una escena que recrea *lo típico* de dichas personalidades, recurso clásico del cuadro de costumbres empleado para ilustrar las observaciones del escritor costumbrista y no limitarse a reflexiones y resúmenes generales. La escena es el acontecimiento a manera de una muestra- ejemplo de la costumbre que se critica, para ello el diálogo entre y actividades físicas representadas que registran un *modus operandi* en los tipos permiten recrear con mayor fluidez una situación. Esta sería una “escena” propiamente dicha, en la que la historia y el discurso tienen una duración relativamente similar, y se disimula la presencia de ese “alguien que narra” (Chatman 76).

Es importante remarcar la “escena” como término y principio dramático. Genette señala que el empleo de la escena y que este término haya sido “asimilado para designar la forma fundamental de la narración novelesca” revela la “tutela ejercida sobre lo narrativo por el modelo dramático” (1989: 230). Advertimos sobre la importancia de esto, ya que, como también señala Genette, es notoria la influencia de la dicción dramática sobre la evolución de los géneros. En el caso particular del artículo costumbrista es inevitable reconocer la relación con elementos del teatro, como es la idea de escena, en tanto que durante y hasta fines del siglo XIX el teatro fue considerado un arte superior. Muchos de los escritores peruanos finiseculares sintieron inclinación por el teatro y por lo menos escribieron una pieza dramática. Moncloa es uno de ellos¹²¹, su relación con el teatro trasluce en algunos artículos, en temas y

¹²¹ La relación de Moncloa con el teatro es en realidad bastante cercana, como señalamos anteriormente revísese en Ugarte Chamorro.

ciertos elementos, como es la “voz en off” para describir en qué situación se encuentran los personajes en el momento del diálogo¹²².

En “Un cuadrito realista” (*EPI* 1889, 89: 830-832), todo el artículo es desarrollado en base a escenas dialogadas concatenadas. Así por ejemplo parte de la escena inicial de este artículo y que tiene como escenario el tren que se dirige á Chorrillos:

- Señorita, entra mucha tierra, le cerraré á Ud. la ventanilla
- Gracias, caballero, así está bien.

Dos minutos de silencio

Los árboles, los postes telegráficos, los cerros, todo huye vertiginosamente.

- Señorita no cree Ud. que es muy cómoda la invención de los caminos de hierro?
- Sí, señor...

Otros dos minutos de silencio.

- Fíjese Ud., señorita, hacia la izquierda... ¡qué hermosa vista!
- Sí es hermosa

Pequeña pausa, como en las piezas en un acto, cuando se prepara la salida de un personaje no esperado.

- Es Ud. soltera?... y perdone si la molesto con... semejante pregunta... (830. Mis negritas).

Asimismo, en el desarrollo de una escena es importante el espacio en donde se realiza, es decir, el escenario. El escenario como el tipo están interrelacionados, se determinan entre ellos, mucho depende del tipo tratado para saber determinar qué espacio es el indicado. Siguiendo con el símil de la taxonomía, el escenario se adecua como el “hábitat” necesario en dónde se ubica el tipo.

En el caso de tratar de tipos que gustan de exhibirse o están al acecho (“microbios”, “pollos”, “pollitas” y “conquistadores”) de alguna víctima potencial, los espacios abiertos y públicos son ideales: las calles concurridas¹²³, las plazas, los parques, la salida de las iglesias. Por ejemplo, en “La pollita”, la protagonista busca hacerse notar, ser vista; de tal manera al estar en la calle coquetea delicadamente con

¹²² Además es notoria la presencia del teatro como temática en los artículos costumbristas.

¹²³ Las calles más mencionadas son Mercaderes y Espaderos. En “Los conquistadores” (*EPI* 37) de Jorge Miguel, en “La vida de un microbio” (*EP* 19: 371-373) de Alberto Pérez.

el caballero que se atravesase, en la iglesia ríe con algarabía y difícilmente sigue la misa, cuando se encuentra en el balcón se exhibe y extiende su mirada sobre los que la pretenden y se burla de ellos. En el caso de los “pollos”, tomamos como ejemplo a Angelito, tipo protagonista de “La papeleta”, quien no hace nada más que pasearse: “él nada hacía; pues en las mañanas, en las tardes, en las noches, a toda hora se paseaba por calles y plazas, luciendo su apostura y gallardía” (*LIA* 14: 165).

El espacio privado también es empleado, lo cual facilita la introducción en la vida íntima de los tipos. Se puede abordar los problemas de un matrimonio (“Los pretendientes”, “Por año nuevo”), lo que significa la crianza de un niño en una edad en que su imaginación y la falta de modales sociales hace que sus comentarios puedan ser incómodos (“Cosas de niños”), las conversaciones privadas entre los familiares (“Una función casera”), las relaciones entre “vecinos” al vivir en un mismo edificio (“Media naranja por una”) o simplemente la actitud de un tipo en la intimidad de su casa lo que también le brinda la confianza para conversar temas personales (en el artículo “La pollita”, el apartado “Las confesiones” se desarrolla en el dormitorio de la protagonista).

III.3. Lenguaje

A nivel de discurso, el lenguaje resulta estratégico. Según señala Ayala Aracil, la brevedad del artículo costumbrista propicia que el lenguaje condense en pocas palabras una mayor cantidad de información. Para llevar esto a cabo, el lenguaje empleado por el escritor costumbrista se caracteriza por incluir procesos de

anticipación, de simbolismo e intertextualidad. También debe señalarse los giros coloquiales, y el empleo de palabras y frases en idiomas extranjeros.

III.3.1. Anticipación

Se hace patente la anticipación en el empleo de títulos alusivos y en las citas que se colocan a manera de epígrafes¹²⁴. Los artículos costumbristas del 86 no emplean demasiado los epígrafes, esa modalidad no es recurrente en ellos; más usual es la anticipación mediante los títulos¹²⁵. Por ejemplo en el caso de “Los diputados fiambre” (en *Rasgos de pluma*, 1899) de Gamarra, el título introduce la idea del tipo político de reputación dudosa según se puede deducir por el calificativo “fiambre”. En “Uno de los de la tertulia” (*EPI* 48, 1888) de Zenón Ramírez, el título adelanta que se tratará de algún individuo sin mayor característica que ser integrante de alguna agrupación, con el texto se comprenderá que la generalidad se debe a que no interesa en específico quién es el de la tertulia, sino lo que un par de “amigos” pueden obtener de él al reconocerlo como compañero de grupo. En los artículos “La babel” (*EPI* 63, 1888) y “Un bigote” (*EPI* 122, 1889) de Jorge Miguel Amézaga, en el primero el título presenta el caos y la incomunicación que podemos interpretar al ser mencionada la palabra “babel”; en el segundo, el “motivo” distintivo que es la obsesión del protagonista.

¹²⁴ Rubio Cremades, a partir del estudio de artículos costumbristas españoles, afirma que es usual que el autor encabece el artículo con una sentencia, refrán o versos que definan el peculiar costumbrismo del autor o su perspectiva frente al tema (1985: 25). También señala que esta “manía de citas y epígrafes” se ve atenuada a partir de los años 70.

¹²⁵ El paratexto, como elemento que acompaña al texto, constituye el primer contacto con el lector y sirve como guía de lectura anticipando el mensaje textual. Se considera elementos paratextuales a cargo del autor a: título, subtítulo, notas a pie, ilustraciones, dibujos, diagramación, y otros. Estos elementos paratextuales definen la intención del autor.

De la misma manera, en los artículos de Cloamón reconocemos este empleo de antelación en los títulos. Así en “Una función casera” (*EPI* 86, 1888), el título presenta el suceso central que tendrá lugar en el artículo: la práctica de los teatros caseros típica del periodo. En “Media naranja por una” (*EPI* 239, 1891), el título presenta el “motivo” distintivo, una naranja, que dará lugar a la relación entre los protagonistas, y la relación de pareja con la expresión coloquial *media naranja*. En “La herencia” (*EPI* 269, 1892) de la misma manera se anticipa el evento que alterará la vida de la familia Tenia. En “Políticos al pelo” (en *Tipos menudos*, 1895), el título introduce la idea del tipo político de reputación dudosa según se puede deducir por el calificativo “al pelo”.

III.3.2. Nombres simbólicos

Como medio de síntesis también se emplea nombres simbólicos. Se distingue en la taxonomía que se emplea para los tipos, por ejemplo el “microbio” como categoría general; pero también en la individualización de los tipos. Como indicamos sobre la configuración del tipo, el empleo de un nombre representativo sugiere el carácter del tipo y permite economizar palabras en la descripción. Además de los nombres citados de los protagonistas, también se emplea nombres simbólicos para los personajes que coexisten con el protagonista, por ejemplo en el caso de “Un viajecito”, el protagonista, Ricardito, cuenta las aventuras de su travesía a las damas que integran la familia “Borrega”, quienes lo escuchan muy atentas, y confían ciegamente en cada una de sus afirmaciones. De dicha familia no se brinda mayor descripción, pero el nombre resulta bastante sugerente en conjunción con su actitud pasiva y condescendiente.

III.3.3. Intertextualidad: Citas y alusiones

El artículo costumbrista recurre intencionalmente a referencias literarias y las inserta en el texto dotándolas de un valor distinto al que poseía en el texto original, este acto amplía el mundo representado extendiendo vínculos con otros textos, se realiza así un proceso de intertextualidad¹²⁶. Una modalidad de la intertextualidad es la cita, que a su vez puede ser explícita, de realizarse menciones manifiestas empleando el entrecomillado o cursivas y colocando el nombre del autor al que pertenece la cita; y una modalidad “difusa” donde el proceso de interpretación exige mayor perspicacia por parte del lector. Mas en ambos casos es notoria la interrelación con la esfera cultural en la que se inserta el artículo.

Un ejemplo de una intertextualidad en la forma de una cita explícita lo encontramos en “El microbio” de A. Pérez. En el artículo, el articulista se inscribe como observador distante y no se involucra directamente con el tipo que describe; sin embargo, desde el aspecto de crónica que poseen los artículos costumbristas se considera que el tipo descrito “existe” y es parte de la sociedad. Por ello, al cerrar el artículo, el articulista expone que teme convertirse en su víctima, indicando: “*Como el mundo es redondo, el mundo rueda, dice Bécquer. No vaya a ser que rodando el mundo, pasemos por esa esquina y nos atrape X [el microbio]*”. Se cita así un verso de las *Rimas* de Becquer, la idea base del verso permanece pero con ciertos matices. En

¹²⁶ Genette define cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad, hipertextualidad. Empleamos el término intertextualidad en el sentido que él le brinda: la copresencia efectiva de un texto en otro mediante formas como la cita, el plagio y la alusión (1989).

el poema, el verso citado anuncia que, por los giros que da la vida, es certero que la víctima se trastoque en victimario¹²⁷.

Como ejemplo de cita que requiere mayor participación del lector lo encontramos en las últimas líneas de “La herencia”, cita que además adquiere significancia al relacionarse con una alusión. Además de la cita, otra modalidad de la intertextualidad es la alusión, es decir “un enunciado cuya plena intelección supone la percepción de una relación entre él y otro al que remite necesariamente una u otra de sus inflexiones, de lo contrario no aceptable” (1989). Cuando la esposa de Bruno Tenia se entera que no existía la fortuna que esperaba recibir y que había derrochado de manera adelantada un dinero inexistente, padece una fuerte impresión y, consecuenemente, se desmaya, lo que es señalado de la siguiente manera: “Y cayó muerta sobre la alfombra, *come corpo morto cade!*”. La cita en italiano significa “como un cadáver cae” y es el verso final del canto V del “Infierno”, de la *Divina comedia* de Dante; canto en el que los protagonistas son dos amantes que fueron condenados al círculo de la lujuria. Aunque no se mencione el nombre de Dante, ni de su célebre composición, es posible deducir la relación, sobre todo cuando se alude a un símbolo empleado en la *Divina Comedia*. Líneas previas sobre la reacción que tuvo la mujer antes de desmayarse:

La mujer se puso de pie, miró a su marido **con ojos de pantera irritada** y crispando los puños escupió estas palabras en honor del tío difunto:

- ¡Ladrón! Más que ladrón ¡asesino!.... (*EPI* 1892: 297. Mis negritas)

En la *Divina comedia*, la figura de la pantera simboliza la lujuria; de tal manera que la presencia de este símbolo y el verso anteriormente citado, en los últimos párrafos del

¹²⁷ "Una mujer me ha envenenado el alma / Otra me ha envenenado el cuerpo; / ninguna de las dos vino a buscarme, / yo de ninguna de las dos me quejo. / Como el mundo es redondo, el mundo rueda. / Si mañana, rodando, este veneno / envenena a su vez, ¿por qué acusarme?" (*Rimas*, LXXIX).

artículo “La herencia” de Cloamón se extiende una posible interpretación que se refiera a los placeres carnales. Sin embargo, en el contexto del artículo esta idea se (re)semantiza, direccionando la libido de la señora Tenia hacia otro “objeto”: la actitud de pantera irritada de la esposa de Bruno Tenia no se explica por una frustración en el apasionado amor a su esposo, sino en la traumática decepción que ha sufrido al enterarse que la fortuna que esperaba recibir de herencia no existe, y además de ello su familia se ve comprometida a pagar múltiples deudas, que es lo único que les había dejado el difunto. En medio de esta crisis, la pasión de la señora Tenia hacia el dinero¹²⁸ se acrecienta, como toda exaltación que se encienda ante el bien arrebatado, hasta serle insoportable.

Otro ejemplo de alusión es el caso del artículo “La papeleta” (*LIA* 14, 1891). En este artículo se nos presenta la historia de Angelito, agraciado joven que siendo el predilecto de la aristocracia, intempestivamente, pierde los favores de esta clase social al verse envuelto en un rumor que desconoce. El rumor tuvo su origen en una papeleta judicial, que recibió Angelito durante una reunión, pero que él de manera descuidada arrojó al suelo, y alguien la recogió. En esa papeleta se señalaba que Ángel García era acusado por doña Micaela Incaya y Laines, una india vieja, de haberla estafado y deberle dinero; y para todos sus *amigos*, era una situación extremadamente vergonzosa. Angelito logra resolver su situación al enterarse finalmente qué estaba ocurriendo; pero, hasta que eso ocurre, él es blanco de muchos desaires y bromas, como en el siguiente párrafo:

¹²⁸ En relación a la referencia de *La divina comedia*, tal vez la figura apropiada para comparar a la esposa hubiese sido “la loba” ya que simboliza la avaricia. Sin embargo, en el contexto resulta ideal que sea “la pantera” ya que fortalece la primera comparación entre los dos amantes del canto V con la pareja protagonista de este artículo.

No comprendo, decía Angelito al entrar en su casa, de regreso de la *soirée*¹²⁹ de la señora Echevaltía; no comprendo absolutamente el origen de las pullitas de Laura, ni el de las sonrisas, agudas como puñales, de todas; y ellos, me han hablado de cierto modo, como si me dispensaran favor.... Pero, por qué me preguntarían si me dedicaba al estudio de la arqueología incaica: **otra me dijo si pretendía hacerle competencia a Palma, y me dedicaba ahora a lo viejo... ¡Vaya que no acierto!** (LIA 14: 165. Mis negritas).

En este caso, la mención a Palma cumple la función de alusión ya que de manera inmediata no es la figura en sí de Palma a la que se nos remite, sino a algo que caracteriza a este reconocido personaje. En el contexto, en el que además se remarca “la dedicación a lo viejo”, interpretamos que el vínculo se establece con las emblemáticas tradiciones ya que los temas que estas abordaban se veían, efectivamente, circunscritas al pasado.

III.3.4. Registro de coloquialismos limeños y de idiomas extranjeros

Dentro de las estrategias que los escritores costumbristas emplean a nivel del lenguaje en la elaboración del artículo se distingue el registro de giros populares del habla, también denominados coloquialismos. Se entiende que la presencia de los coloquialismos es necesaria en relación a la dependencia que tiene el artículo con su realidad inmediata: para los costumbristas, si se trata de reseñar tipos y hábitos sociales de la época, la verosimilitud en la construcción de estos también se relaciona al habla que los caracterice.

En el caso particular de Moncloa, quien remite preferentemente al ámbito urbano limeño, distinguimos este empleo de coloquialismos limeños. A nivel de los personajes, es ilustrativa la escena de entre Luisa Candel y su madre (en el artículo

¹²⁹ Palabra francesa cuyas posibles traducciones son “velada”, “reunión”, “fiesta”

“Una función casera”) cuando la protagonista reafirma su deseo de llevar a cabo la representación teatral en su casa de *Don Juan Tenorio*. La señora Candel afirma que es injustificada la preocupación de Luisa sobre cómo festejar dignamente su cumpleaños, y dirigiéndose a Luisa señala “sabes que siempre, para tu santo, **hemos echado la casa por la ventana, como se dice**”; expresión que hasta la actualidad reconocemos y que significa ostentar un pleno derroche económico. Continuando con esta escena, la señora Candel tenía recelo en representar una obra tan extensa, pero Luisa insiste y sobre la extensión de la obra afirma: “Mejor, **así le echamos pan á todas**”, expresión menos conocida y que se refiere a la acción de minimizar la importancia de las acciones de terceros.

En relación al empleo de idiomas extranjeros, Ayala Aracil señala que el registro de estos revela la influencia política, económica y cultural del país originario del idioma sobre el país huésped. Según la asiduidad con que las expresiones extranjeras se encuentran en los artículos costumbristas del 86, destaca el empleo del francés, inglés e italiano, además de algunas expresiones en latín¹³⁰. Para ejemplificar el registro que se realiza de las lenguas extranjeras, recurrimos a un par de citas; la primera del artículo “Nos derretimos”, cuando el articulista reflexiona sobre alguna medida a tomar ante el imperante calor:

Y hétenos aquí, suda que suda, cual anafes de barro, con agua hirviente.
Como se ve, esto clama venganza y es urgentísimo tomarla.
Pero y ¿cómo?
That is the question! ó bien

¹³⁰ Sobre el registro de estas expresiones extranjeras, referencia inmediata es el hecho que el modelo occidental era un paradigma sociocultural. Asimismo, después de la guerra del Pacífico, se incrementó la cantidad de inmigrantes europeos en nuestro país. Desde un aspecto social, su presencia provocaba interés; desde una perspectiva económica, un sector de estos migrantes tuvo injerencia en nuestro país. Sobre ello, Margarita Guerra: “Si antes de la Guerra la presencia de capitales y capitalistas extranjeros había sido importante, podríamos decir que en los años siguientes fue mucho mayor, pues ante nuestra debilidad económica asumieron las explotaciones más importantes...” (169).

**Ecco il problem! Ó bien
Voilà la question!**

Estas tres frasecitas que no son sino una trinidad, probarán á nuestros lectores, los profundos y hondos conocimientos lingüísticos que nos adornan (EP 17:329. Mis negritas).

Las tres frases en idiomas extranjeros son la traducción al inglés, al italiano y al francés de “este es el problema”. Cuando el narrador afirma que esas frases “probarán (...) los profundos y hondos conocimientos” expresa un carácter marcadamente irónico¹³¹, y además expresa la influencia que estas tres lenguas tenían en la sociedad limeña.

En otro artículo en el que también encontramos de manera evidente la alusión a las lenguas extranjeras es en “Apuntes del inglés” (en *Tipos menudos*). En este artículo se aborda como tema central la presencia de un nuevo espectáculo en Lima, una obra teatral en inglés que es el nuevo centro de atención y que todos quieren ver; pero muy pocos o casi nadie parece entender la obra ya que no manejan el idioma. El articulista señala:

Y la cosa tenía que suceder.
Después de nuestro *tramway* y del *lunch* y el *sport* y el *spleen* y demás cosas que tenemos en inglés, no podía dejar de sacarnos de nuestras casillas la ópera inglesa. Nadie la entendió [la obra], es cierto; pero esta confesión la dejamos para los ignorantes que no sabemos inglés. (192)

Cloamón acusa la presencia progresiva de costumbres inglesas, como el “lunch”, que son adoptadas incluso bajo sus nombres en inglés, sin dejar de ocasionar malestar en algunos, expresado con el siguiente coloquialismo a nivel del narrador: “no podía dejar

¹³¹ Como señala Booth “la ironía se contempla normalmente como algo que socava claridades, abre vistas en las que reina el caos y, o bien libera mediante la destrucción de todo dogma o destruye por el procedimiento de cáncer de la negación que subyace en el fondo de toda afirmación” (13); pero, como también señala, el empleo del término “ironía” a veces puede ser difuso. Para reconocerla, plantea algunos pasos reconstruir una ironía estable y las pistas que se brindan para sospechar que se trata de una ironía. Una de ellas y que es el caso que remarcamos es el de “conflicto entre hechos dentro de la obra” (Confróntese en *Retórica de la ironía*). En este caso podemos afirmar que se ha realizado una afirmación irónica ya que el empleo de una frase en lengua extranjera no significa necesariamente un conocimiento “profundo”.

de sacarnos de nuestras casillas”. Pero es sobre todo en las últimas líneas de esta cita que se señala con mayor intensidad una crítica efectiva a la presencia del idioma inglés en Lima, y sobre todo una crítica a los muchos que pretendían saber esta lengua, bajo la idea de aparentar elegancia.

Cabe señalar que las observaciones sobre el uso de las expresiones extranjeras, aunque se vea envuelto en situaciones mordaces, inciden en la apariencia de conocimiento que intentan sostener los tipos, y no implican una burla a estos idiomas y a sus respectivos países de procedencia. No se da el caso de una crítica radical hacia lo extranjero¹³² (específicamente a lo europeo). La influencia cultural de europea en la sociedad limeña y en sus escritores era aún palpable, y aunque en la etapa de posguerra se atizó la necesidad de consolidar un discurso de espíritu nacional, éste era pensado con una mentalidad occidental: el paradigma de desarrollo seguía siendo Europa.

III.4. Estructura del artículo costumbrista

En base a las características hasta el momento reseñadas es posible afirmar que el artículo costumbrista practicado por Manuel Moncloa respeta la tradición que le antecede¹³³ y emplea sus recursos de manera similar. Esta afirmación se basa en el

¹³² Lo que sí existe en los artículos españoles de la colección costumbrista de la segunda mitad del siglo XIX: *Los españoles de ogaño* (1872), según señala Ayala Aracil. Ella indica que en varios de estos artículos el idioma extranjero que predomina es el francés por dos motivos: el primero es porque ante la bonanza del país vecino, hablar francés se consideraba una marca de distinción, de buen gusto; el segundo, y que es más marcado, es que el francés al estar extendido en todas las clases sociales españolas se interpretó como un afrancesamiento nocivo y los costumbristas españoles lo censuraron, lo ridiculizaron al extremo de poder ser interpretado como xenofobia.

¹³³ Nos referimos tanto a la tradición española (Desde Larra, Mesoneros, Estébanez Calderón, Luis Taboada, etc.) así como peruana (los íconos Felipe Pardo, Manuel Ascencio Segura, Rojas y Cañas, Manuel Atanasio Fuentes).

uso de la configuración de tipos y de escenas y de las estrategias del lenguaje propias del género, considerando siempre que actualiza su temática y se amolda a las circunstancias del presente que lo alimenta. El Costumbrismo respira vigencia en estos últimos años del siglo XIX.

Realizado el reconocimiento de los elementos individuales, el siguiente paso en nuestro camino a analizar las características que lo vinculan al cuento es desarrollar las características de su estructura general, desde el título hasta la conclusión, en los artículos de Cloamón. Por ello, previamente debe considerarse que la estructura general de los artículos de costumbres de Moncloa presenta algunas diferencias en relación a la estructura general clásica. Partimos del esquema general propuesto por los especialistas en el artículo costumbrista.

III.4.1. Referente inicial: la estructura clásica del artículo costumbrista

Iniciamos por reconocer una plantilla básica empleada por el artículo de costumbres, que propone Rubio Cremades y Ayala Aracil, y en relación a este esquema indicamos las similitudes y variables con el artículo costumbrista de “Cloamón”. El esquema básico consiste en el empleo de:

a) **Un título alusivo al protagonista o a la escena que presenta.** Rubio Cremades señala que, por regla general, el artículo de costumbres español posee un “título suficientemente orientativo y expresivo que anuncia al lector el contenido del mismo” (1985: 22). Como indicamos en un subapartado anterior, los títulos en los artículos de Moncloa también son empleados a manera de anticipación sobre el tema a tratar, empleando referencialmente al tipo o a la escena. Por ejemplo: el artículo “Por

un huevo”, en el título se presenta al motivo que provoca la escena o situación problemática central.

b) A continuación, Ayala Aracil señala que en el cuadro y el artículo de costumbres tradicional se inserta **una digresión mediante la cual el articulista intenta ganarse la simpatía del público**, y emplea para ello dos modalidades. **La primera es la captación de la benevolencia de su público**, por ejemplo exponiendo su abrumación ante lo difícil que será trabajar el tema a continuación. **La segunda modalidad consiste en impresionar al público lector** exponiendo un amplio manejo de información, como puede ser datos históricos, sociales, literarios, con el objetivo de aparentar un profundo conocimiento (Ayala Aracil 1984: 27). Esta última modalidad no siempre presenta un carácter serio, ya que en algunos casos no se pretende la erudición, sino una pseudo-erudición con el resultado de un efecto humorístico (74).

En el caso de los artículos de Moncloa no es usual encontrar esta digresión en ninguna de estas modalidades; pero en el artículo “Por un huevo” distinguimos la siguiente digresión:

Podríamos muy bien, al comenzar este artículo, dar á conocer con abundancia de datos históricos, el origen del carnaval; pero ¿qué le importa al lector saber, si de las bacanales romanas, ó si de otra diversión por el estilo, nos ha venido la que todos conocemos, por ser en ella actores, con el nombre de Carnaval? Sin duda que nada le importa, máxime cuando tantos y tantos orígenes se le han dado, y tantos y tantos más autorizados que nos, sobre el particular han escrito. Pero basta de preámbulos y requilorios y vamos al grano [...] (EP 20: 393-394).

En esta introducción, el articulista manifiesta que posee conocimiento sobre el origen de los carnavales y que podría empezar de esa manera su “artículo” ya que este se encuentra relacionado con esa celebración; pero también reflexiona sobre qué interés podría tener para el lector que él realizase esa introducción. Esta forma digresión

introductoria, como señala Aracil, tiene el efecto de impresionar al lector, y obtener su simpatía. El articulista se manifiesta erudito, pero a la vez humilde al señalar que otros “más autorizados” han tratado el tema.

c) A continuación debiese tener lugar la anécdota, pero aún hay una digresión más. Según refiere Rubio Cremades, el artículo costumbrista, generalmente, no suele iniciar con la historia en sí misma, sino que previamente es presentado por el narrador mediante **una reflexión general introductoria**: “el artículo suele comenzar con una breve digresión que sirve para que el lector obtenga o adquiriera unos ligeros conocimientos sobre el tipo o escena que protagoniza el cuadro” (27). En esta **parte el narrador inicia con la generalización de este problema y que ha de ser “corroborado” mediante la anécdota ejemplificadora.**

Continuando con el artículo “Por un huevo” no encontramos esta digresión generalizadora, pero sí una digresión que también es usual en el artículo costumbrista, digresión por la que el articulista reafirma la “veracidad” de lo que relata: “[justificase] el título con la **narración verídica**, cuyos datos hemos conseguido por el ama de leche del protagonista” (393. Mis negritas).

d) A continuación se agrega **una anécdota que ejemplifica la costumbre criticada**: un caso particular que da precisión a la digresión generalizadora. Para ello son determinantes el empleo del tipo y escenas con los cuales se entreteje la historia. Así, continuando con el artículo “Por un bolsón”, en el que ya señalamos no se dio por completo el punto “c”, la anécdota es la siguiente: En el juego de carnavales, Arturito, un joven extremadamente engreído, arroja huevos llenos de pintura a las señoritas que empezaron lanzándole agua; para mala suerte de Arturito, uno de los huevos que lanzó

termina en el ojo de una de ellas, lo que le provoca un gran susto. El desenlace es el matrimonio de Arturito con la señorita que “jugó carnavales”, ya que al conocerse a raíz del accidente, se enamoraron y Arturito se encaprichó en casarse.

e) Finalmente, **la conclusión didáctica del artículo**. Esta debe reforzar la digresión inicial en la que se enarbolaba la reflexión general y que mediante la anécdota se confirma. La conclusión en el artículo de costumbres, como en un ensayo, reafirma la hipótesis de la que parte originalmente; además, intenta dejar en claro la postura del articulista sobre el tema tratado. Predomina generalmente un carácter de enseñanza, por lo que incluye una reflexión moralizante. Es, principalmente, por esta digresión final (y otro tipo de digresiones diseminadas) que se señala el desequilibrio en los sustratos narrativos.

Al igual que en las anteriores puntos, este último tampoco coincide exactamente con el artículo que hemos empleado hasta ahora. Existe una digresión final breve, de tono humorístico, un guiño al público lector: “Conque, niñas solteras, no hay más remedio que dejarse tapar un ojo de un cascaronazo... Es probado, y sobre todo más eficaz que San Antonio” (*EP* 20: 394). Esta conclusión a manera de consejo cómplice para sus lectoras se encuentra vinculada al medio de difusión, al circuito de la prensa, y proceso de recepción, por el cual la relación narrador-lector posee los matices particulares de la inmediatez. Y a pesar de que esta conclusión no pertenece exclusivamente a la anécdota, se relaciona a esta temáticamente: plantea que el juego de los carnavales provoca desorden, algarabía y flexibilidad en las normas sociales lo que permite una mayor cercanía y confianza entre los desconocidos.

En relación a esta plantilla básica, los artículos costumbristas de Moncloa presentan diferentes variaciones, como es natural en una especie literaria; pero una de estas variantes es la que consideramos concede a la anécdota un mayor grado de autonomía en relación a la finalidad didáctica, prima el desarrollo de la historia sobre cualquier otro factor como podría ser la descripción del tipo, y emplea una estructura por la que todos los elementos convergen hacia un desenlace único, como lo haría un cuento moderno. En este sentido, aunque el artículo “Por un huevo” no sea uno de los más “narrativos” es interesante señalar que cronológicamente (recuérdese que este artículo es de 1885) significa uno de los primeros en el que Moncloa realizó algunos cambios en la estructura clásica.

Capítulo IV:
“CLOAMÓN”, NARRADOR DE COSTUMBRES

Mediante cada uno de los capítulos anteriores nos hemos aproximado paulatinamente a este capítulo. El primero dio cuenta de los estudios críticos que se han realizado sobre el artículo costumbrista y en algunos casos cómo se ha establecido su cercanía al cuento; en el segundo, restablecimos el contexto literario peruano a fines del XIX, y en dicho contexto, el lugar que ocupaba el artículo costumbrista y Manuel Moncloa; en el tercero, reconocimos las características del artículo costumbrista de “Cloamón” considerando también su relación con otros a fines del XIX.

Este capítulo tiene por objetivo principal remarcar las cualidades narrativas del artículo costumbrista que practicó “Cloamón”, por las que consideramos que algunos de sus artículos mantienen relación con los orígenes del cuento moderno en el Perú. Una cualidad notoria y alrededor de la cual gira nuestra hipótesis es la variación estructural de sus artículos. En dicha variación se elabora una trama en la que prima el desarrollo de una anécdota, esta no es empleada como un ejemplo ilustrativo enmarcado entre una reflexión preliminar y una conclusión de cierre, y atenúa así la finalidad moral y didáctica.

En el lapso temporal que estudiamos, y teniendo como fuentes primarias las revistas de la época, consideramos que los artículos que mejor representan la variante datan de inicios de 1888, y en ese orden se encuentran: “Cuidados ajenos”, “Una receta”, “Una función casera” (1888); “Un cuadro realista” (1889); “Negro”, “El primer artículo”, “Media naranja por una” (1890); “La papeleta” (1891); “Por año nuevo”, “Una

persona importante”, “Chombito”, “De invierno”, “La herencia” (1892); “Aficionado al drama” (1894). Para demostrar nuestra afirmación realizaremos el análisis de dos artículos de “Cloamón” que consideramos representativos: “Una función casera” (1888) y “La papeleta” (1891).

IV.1. Análisis aplicativo

Los conceptos que empleamos de la narratología para el análisis de los artículos son tres: personaje, tiempo y trama. Estos tres componentes han sido considerados laxos en el artículo costumbrista (se contrasta al “tipo” predecible y vacío con la complejidad del personaje), difusos en su construcción (se afirma que el tiempo parece empozarse en el artículo, sin establecer situaciones de transformación) e incluso inexistentes (esta afirmación se dirige particularmente a la trama, bajo el supuesto de que no existe una organización coherente y cohesionada dirigida a obtener la impresión de unidad en la anécdota ni elaboración estética de esta en el discurso). Nuestra investigación posee una perspectiva distinta sobre la presencia de estos elementos en la variante del artículo costumbrista.

Llevamos a cabo un análisis que convoca la forma discursiva y el contenido del texto, asumiendo para ello dos observaciones: en primer lugar, que estos textos, por el carácter costumbrista que poseen, depende del contenido que desarrollan y no considerar ello dentro del análisis formal atentaría contra la esencia que los motiva; en segundo lugar, si bien la narratología tradicionalmente ha considerado la dicotomía “historia/discurso” y se enfoca particularmente en las figuras del discurso en cuanto estas explican la composición artística de la historia, de manera pertinente también se

ha señalado que esta división es solo “operacional puesto que el relato como categoría es una unidad que integra diferentes niveles” (Pozuelo 231).

IV.1.1. “Una función casera”¹³⁴

En “Una función casera” se nos presenta a la señorita Luisa Candel quien desea celebrar su cumpleaños con una función teatral en su casa; pero no cualquier obra teatral, ella pide que se interprete *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Su madre y amigos acceden a su capricho, y así todo su entorno se ve involucrado en llevarlo a cabo, cumpliendo algunos roles como actores y otros involucrados en construir el escenario y demás detalles. La expectativa va creciendo hasta que llega el día de la función, sin sospechar el final accidentado que tendrá lugar ante un público de más de doscientas personas. Sin embargo, nada que no pueda arreglarse ante la sociedad con una *generosa* nota de prensa.

IV.1.1.1. PERSONAJES

Este artículo emplea un considerable número de personajes secundarios que acompañan a Luisa, la protagonista. En total son siete los personajes secundarios: la madre de Luisa, Rafael, Eleodoro, José, Pascual, don Antonio y el señor Chávez. Y todos ellos, salvo la madre de Luisa, tienen un papel en la obra. Además de los nombres de cada uno de los personajes secundarios se tiene que considerar el papel que tienen en la obra de teatro, esto es importante ya que una vez que los roles son designados, el narrador los menciona con el nombre del personaje que interpretan en

¹³⁴ En: *El Perú Ilustrado* 86, 29 dic. 1888: 730-732. Artículo dedicado a Zenón Ramírez. Ver anexo 4.

Don Juan Tenorio. Asimismo se presentan algunos figurantes como el difunto padre de Luisa, las amigas de Luisa, los amigos de Rafael, los sirvientes de la casa y otros tantos del vecindario, los dos cronistas invitados y el numeroso público el día de la función.

En la descripción de Luisa Candel, el narrador rescata su juventud, belleza y atractivo personal: “es una muchacha de veinte años, alta, delgada, con unos ojazos negros, por los que suspiran un bachiller en letras y un cajero de casa de comercio; una voz muy atiplada y un modito de andar [...]”. Además de esta descripción, por las acciones que la protagonista realiza deducimos su carácter caprichoso y pleno en vanidad, que se ilustra en el deseo empecinado que tiene de hacer teatro casero ya que es la moda, y que sea una obra tan extensa como lo es *Don Juan Tenorio*. Por su apariencia y actitud podría decirse que, en registro de los tipos, ella es una “pollita”, pero el narrador no especifica ni emplea terminología de tipos. En el drama, ella interpretará el papel de “Inés”.

La descripción que se realiza de la madre de Luisa se configura como la descripción opuesta de su hija. Físicamente, “con cincuenta años bien cumplidos; baja, regordeta y con voz de violón rajado”. Incluso la última indicación sobre su voz, tiene un carácter caricaturesco. Su carácter es flexible, como madre se muestra comprensiva y extremadamente condescendiente con su hija. Otro detalle importante sobre ella es que es viuda, y esto explicaría, según contexto de la época, su endeble situación económica.

Los dos pretendientes de Luisa, Rafael y Eleodoro. Rafael es el principal pretendiente de Luisa. Se le describe como bachiller en letras, característica importante

pues se rescata que posee una profesión. Tiene ciertos rasgos de perfeccionismo, que se manifiestan en su deseo imperante de que se empleen estatuas como se hace en la obra. Por otra parte, aunque es un personaje secundario es importante su presencia ya que en el epílogo del artículo su intervención trastoca el final de la historia. En la repartición de roles, Rafael interpretará el papel de “Don Juan Tenorio”. Otro pretendiente de Luisa es Eleodoro, pero en segundo orden, y según esto también tiene una importancia menor que la del personaje Rafael en el artículo. Se señala que trabaja como cajero de la casa de Pertikoff & Co. Y dentro de la obra, Eleodoro cumplirá el rol de “Don Luis Mejía”. En el caso de ambos personajes es importante señalar que entre sus características destaca el tener alguna ocupación.

Personajes de menor importancia son José, primo de Luisa, quien interpretará al “Capitán Centella”, amigo de “Don Juan”; un subteniente de línea, de quien no se menciona el nombre, quien interpretará a “Avellaneda”, amigo de “Don Luis”, su presencia tiene cierta importancia pues se señala que años anteriores participó en ese drama, por consiguiente se le designa como director de escena; un joven llamado Pascual, hará el papel de la beata celestinesca “La Brígida”, ya que le gusta mucho “imitar viejas”; Don Antonio, amigo del difunto padre de Luisa y muy cercano a esta familia, interpretará dos roles el “Escultor” y el “Hostalero”, siendo el nombre de este último “Butarelli”, detalle que debe tenerse en cuenta ya que el narrador emplea ambos nombres y no precisa en esto presuponiendo que es conocimiento corriente; y por último, el señor Chávez, el narrador nos indica que este buen hombre fue ayudante de tramoya en el teatro Principal, así que en casa de las Candel él arma el escenario.

Por último, cabe señalar que la referencia al difunto padre de Luisa explica la situación de estrechez que vive la familia Candel. El padre tenía una fortuna, fue un exitoso comerciante, lo que podría explicar que su familia también tuviese una buena posición social. Pero, según señala el narrador, él cae en bancarrota y luego muere; y si consideramos el contexto social de la época, su esposa e hija probablemente quedaron desamparadas y en la miseria.

IV.1.1.2. Determinación de tiempo

Sobre el tiempo en “Una función casera”, en primer lugar hay que señalar que solo se establece el tiempo en que se desarrolla la anécdota, y no se establece una manifiesta división entre el tiempo del narrador y el tiempo de los personajes; es decir, el narrador no determina un lapso de tiempo preciso que distancie el momento en que enuncia su relato del objeto de su narración.

Para el desarrollo de la historia, el tiempo se plantea dentro del lapso de un mes y un par de días. Así es establecido desde el segundo apartado, en que se señala que solo en un mes será el cumpleaños de la protagonista, fecha central a la que se dirige toda la expectativa de la historia ya que se llevará a cabo la “función casera”. A partir del quinto apartado se establece que el mes y días involucrados son enero y los primeros días de febrero. En el transcurso de enero, debe llevarse a cabo todos los ensayos posibles del drama *Don Juan Tenorio*, es así un mes de ensayos y de elaborar el escenario en casa de la familia Candel.

El orden temporal que se desarrolla a nivel de la anécdota se desenvuelve de manera secuencial, sin “desórdenes” cronológicos, como analepsis o prolepsis; el

segundo apartado, en el cual el narrador presenta a los personajes, cumple un rol expositivo antes que ser una analepsis. Palabras, frases adverbiales y oraciones que señalan el transcurso secuencial del tiempo se emplean con mayor asiduidad en los apartados cuatro y cinco, en los que se representa el ensayo general y el día de la función. Las referencias temporales son colocadas después de los intersticios que distinguen los apartados, apoyando una representación cronológicamente secuencial, pero también dentro de los apartados, particularmente en el quinto

V

Llega el cinco, y Luisita, vá á ver satisfecho su deseo. Se hace en su casa el drama de Zorrilla: Don Juan Tenorio.

Las amigas rabiarian de envidia; pero ella está contenta.

Dan la 8 de la noche, y la casa comienza a llenarse de gente.

A las 9 hay lo menos, doscientas cincuenta personas.

Se cierra la puerta de la calle.

[...]

Son las 10, y el "Tenorio" no empieza.

¡que ha de empezar!

Si Don Luis Mejia no ha llegado todavía.

[...]

Por fin, **á las 11** llega Don Luis.

[...]

Se alza el telón.

[...]

Estamos en febrero.

[...]

Termina el primer acto.

Los amigos se Rafael y de Eleodoro entran al escenario a felicitarlos "por lo bien que lo han hecho, si parecían cómico verdaderos" etc. etc.

Y el tablado empieza á gemir.

Los amigos siguen subiendo.

Pronto hay como cuarenta en escena y un ¡¡¡Prum!!! horroroso, se deja oír por toda la casa.

Luego, gritos, ayes ,quejidos!....

¿Qué pasa?

¡Se ignora!

Pero, se corre el telón y... ¡oh desdicha! Las tablillas no han podido resistir el enorme peso de los amigos de Tenorio y Mejia, y el tablado ha desaparecido arrastrando en su caída, artistas, bastidores, amigos, muebles!!..... (Mis negritas)

Con respecto a la duración temporal, en el primer apartado tiene lugar una escena, bajo la ilusión de isocronía y disimulando la presencia del narrador. En el

segundo apartado, se realiza una exposición que es a su vez una pausa para describir a la familia Candel. Entre el primer y segundo apartado no se precisa si ha transcurrido algún tiempo, ya que este segundo apartado antes de ser parte de la secuencia temporal es, básicamente, descriptivo. Se deduce que es posterior a la escena del primer apartado, ya que se indica en este segundo apartado que la madre finalmente cede al deseo de su niña (“Su mamá, que al fin ha consentido en que se represente en su casa ‘Don Juan Tenorio’”).

El tercer apartado consta de dos situaciones, la primera es básicamente expositiva, se nos relata la repartición de roles. A continuación, la segunda parte y los siguientes apartados que deben narrar el desarrollo del mes que transcurre hasta el cumpleaños de la protagonista emplean el recurso del sumario, así por ejemplo, se señala en una línea el pasar del tiempo en los ensayos entretanto que faltaba armar el escenario:

El señor Chávez empieza por pedir madera para hacer el escenario.
Y madera no hay.
¡Que ha de haber! **Y los ensayos siguen su curso y el 5 se viene encima**, y no hay como levantar el teatro.
El señor Chávez está á punto de renunciar al puesto. (Mis negritas)

Remárquese que se trata de un resumen y no de una elipsis, ya que en el resumen se nos señala la actividad que se desarrolla en determinado tiempo.

Además de los resúmenes, también se emplean elipsis explícitas e implícitas. De una manera explícita es notoria la recurrencia de elipsis en el apartado cinco, exactamente, en el fragmento que citamos líneas arriba: antes de que inicie la obra se indica que para el público tres horas de espera pasaron sin que aparentemente nada relevante sucediese, y de similar manera cuando inicia la obra inmediatamente se

indica “Termina el primer acto”, y no se indica cómo se desarrolló este. Una elipsis implícita se presenta entre el apartado tres y cuatro, en este último se precisa que es el ensayo general pero no se indica cuánto tiempo pasó desde las prácticas que se mencionan en el tercer apartado. En el apartado seis también se emplea la elipsis explícitamente indicando la aparición “dos días después” de una notita de prensa sobre la función casera.

Predomina así los resúmenes y las elipsis, no se especifica detalladamente los acontecimientos que se presentan, por ejemplo, durante el mes de ensayos o el día de la función en casa de las Candel, de lo contrario resultaría un relato mucho más extenso, en contradicción con el principio de brevedad del artículo costumbrista. Los resúmenes y las elipsis provocan la aceleración en el ritmo de la narración al condensar o suprimir fragmentos poco relevantes para los fines de la historia.

IV.1.1.3. Estructura narrativa y elaboración de la trama

“Una función casera” se compone de seis apartados que mantienen una relación coherente en función de una anécdota, dichos apartados son separados por intersticios representados con números romanos. El análisis que realizamos se apoya en la segmentación que el autor implícito determinó, salvo en el caso del tercer apartado en el que consideramos coexisten dos segmentos

En el primer apartado se nos introduce en la historia con el recurso de la “escena”, sin que exista presentación previa del narrador y empleando la técnica de un diálogo “puro” ya que el narrador no interviene para distinguir a los personajes. La escena es la siguiente:

-Mamá el cinco es mi cumpleaños y quiero que me celebres dignamente.
-Muchacha, no se á que viene esa advertencia, cuando sabes que siempre, para tu santo, hemos echado al casa por la ventana, como dice. Este año será como los anteriores.

-De ninguna manera, mamá. **Este año quiero que hagamos teatro, está de moda.** En casa de Doloritas hicieron el “Zapatero y el Rey”, en la de Adelaida “Flor de un día”, y yo quiero que el cinco se represente aquí “Don Juan Tenorio”.

-Niña, esa es una obra muy larga...

-Mejor, así le echamos pan á todas. Nada, nada no se hable más del asunto. Hacemos el “Tenorio” no es verdad?

-Luisa, considera que...

-Pero, mamá... si no hacemos teatro vamos a quedar como insignificantes!...

-¡Vaya pues, se hará! (Mis negritas).

Aunque aparentemente la escena sea sencilla en su estructura, su comprensión depende de que el lector implícito realice un proceso de inferencia según el contexto que el diálogo le permita reconstruir (Chatman 180). Además, por tratarse de un diálogo puro también es importante reconocer la identificación de los participantes. En este caso reconocemos a dos personajes participantes: una joven próxima a cumplir años y a su madre; y tienen por tema de conversación la manera en que se ha de celebrar el onomástico de dicha joven. Se indica que el cumpleaños es un cinco, pero no se especifica el mes. La joven expresa su deseo de celebrar su cumpleaños realizando una función teatral en su casa, que como argumenta es una costumbre en boga; la madre por su parte expone cierta resistencia, pero débil. A partir de la antepenúltima línea de este diálogo, se nos indica el nombre de la joven: Luisa.

Además, como señalamos en las cualidades de los personajes, Luisa se caracteriza por ser vanidosa, y ello se infiere de este diálogo. Ella exige que su cumpleaños sea celebrado “dignamente”, y para ello esto significa realizar teatro casero; pero no quiere cualquier obra, sino una muy extensa como lo es “Don Juan Tenorio”. Expresa su vanidad señalando a su madre que al llevar a cabo esa obra “le

echamos pan a todas” aquellas que han representado dramas más breves, y que de no hacer teatro casero, madre e hija quedarían “como insignificantes”. Se remarca así que el verdadero deseo de la joven Luisa es demostrar una situación social pudiente y ostentar importancia.

En el segundo apartado, el narrador realiza la presentación de los personajes, complementando lo que el lector implícito pudo deducir de la primera escena. En primer lugar se establece un mes como lapso temporal para el desarrollo de la historia: el cumpleaños de Luisa Candel, que empieza a fijarse como tema central, es “el mes entrante”. Asimismo, este apartado es una pausa descriptiva que, como ya señalamos, dentro del desarrollo secuencial de la historia sucede a la primera escena ya que se indica que la madre consiente el capricho de su hija. Además de la descripción de Luisa y su madre, información que ya hemos señalado en un acápite anterior, también se brinda información complementaria sobre la familia Candel: su situación económica. La madre de Luisa es viuda, y si bien su difunto esposo en algún momento fue un próspero comerciante, antes de morir “quebró y de resultas de la quiebra enfermó y mejoró en el otro barrio”. De tal manera esta afirmación implica que la situación económica que heredaron Luisa y su madre, y que es en la que viven durante la historia, era probablemente apremiante.

La descripción de los personajes es un indicador de la presencia del narrador representado: “Cualquier de caracterización directa llama la atención sobre la voz del narrador, pero encapsular a un personaje o escenario en una palabra o frase breve supone poderes aún más grandes, y por eso mayor audibilidad” (Chatman 242). Asimismo, este narrador se configura como un narrador extradiegético y omnisciente.

Por último, sobre este segundo apartado, al cerrar, el narrador afirma “Hecha pues la respectiva presentación de los personajes que han tomado parte en el diálogo anterior, entremos de lleno en el asunto histórico, que motiva el presente”, mediante esta afirmación el narrador se expresa desde su propia condición de narrador, a manera de digresión, cabe preguntarse si esta entra en conflicto con la historia. Consideramos que no es así, simplemente se trataría de una petición discursiva por parte del narrador para continuar con la historia después de haber realizado una pausa descriptiva.

El tercer apartado lo hemos dividido en dos segmentos ya que se presentan dos núcleos temáticos aunque estén vinculados entre sí en tanto que son los preparativos para la función. El primer segmento consiste básicamente en la distribución de los papeles para la función teatral, y el segundo se centra en la construcción del escenario para la función. En el primer segmento de este apartado se introducen nuevos personajes, que se vinculan a Luisa por nexos amicales y familiares, estos son: Rafael y Eleodoro (los dos pretendientes de Luisa), José (primo de Luisa), un subteniente de línea, Pascual (un joven vecino de la familia Candel), Don Antonio (amigo de la familia), y dos amigos de Rafael. Información adicional sobre ellos y los papeles que interpretan respectivamente los hemos señalado en un ítem anterior.

Cabe destacar ahora que en este segmento, además de agregar nuevos personajes, a partir de la repartición de roles se consolida un relación intertextual entre este artículo y *Don Juan Tenorio*. En primer lugar, porque después de esta repartición de estos papeles el narrador puede referirse a los personajes de este artículo con el nombre de los personajes que interpretan en el drama, así que el lector implícito debe

recordar los nombres de los personajes en el *Don Juan*. Y en segundo lugar, y con mayor relevancia en cuanto intertextualidad, para poder comprender cabalmente la repartición de los roles y otras alusiones posteriores en el artículo debe conocerse este drama. Por ejemplo, Rafael que interpreta a “Don Juan Tenorio” de manera inmediata se sabe por el nombre que tiene el rol principal del drama, e incluso se tiene una noción popular del personaje como conquistador; mas no así son tan populares nociones de otros personajes como puede ser “Don Luis Mejía” antagonista del primero.

En el segundo segmento de este tercer apartado inicia con: “Repartidos los papeles se piensa en armar el teatro. / De esto se encarga un señor Chávez que, allá en los buenos tiempos de Rendón, la Pantanelli, etc., fue ayudante de la tramoya en el teatro Principal”. Y así se nos presenta otro detalle no menos importante en una función: el escenario. El encargado responsable de levantar el tablado y otros elementos, como señala la cita, es un hombre familiarizado con esas artes y que trabajó en el teatro Principal, que en el contexto del siglo XIX fue muy conocido. Para poder iniciar el trabajo, el señor Chávez pide la materia prima indispensable: madera. Y es aquí en que se introduce una información adicional sobre la situación económica de la familia Candel: “Y madera no hay. ¡Qué ha de haber!”. Pero el escenario tiene que construirse, y Luisa encuentra la manera:

El señor Chávez está á punto de renunciar al puesto.

Pero, la chica tiene una idea luminosisima.

Como el 5 nadie dormirá, pues una vez terminada la representación seguirá el baile, Luisa es de opinión que se utilicen en el proscenio todas la tablillas de los catres de la casa.

-¡Niña!....exclama la mamá - estás loca.

-Mamá, argumenta la chica, **quién lo sabrá**, nadie!.....señor Chávez manos á la obra.

Y el antiguo empleado de la tramoya del teatro, echa por tierra colchones y almohadas y se principia a la extracción de las tablillas.

Y la idea de Luisa se lleva a cabo sin reparos, pues como ella indica “quién lo sabrá”, observación que reafirma el principio de acción de esta familia. Además de emplear la madera de los catres de sus camas para construir el tabladillo, también se requieren otros elementos para recrear el decorado del escenario, así el narrador señala que se recurrió a implementos rudimentarios (como mantas y trajes viejos, escobas viejas, un sofá antiguo y algunos pocos clavos y tachuelas) con los que el señor Chávez hizo maravillas. Luisa y su madre pretenden aparentar holgura financiera, pero carecen completamente de esta, tienen dificultades económicas que el narrador anteriormente había sugerido, y nuevamente incide en ello.

Como indicamos en el ítem de tiempo, en este segmento se realiza una referencia sobre el tiempo que transcurre mediante un resumen temporal. No se señala cuanto tiempo toman las ensayos, solo se indica que practican constantemente y el día de la fiesta se acerca. La referencia temporal más precisa que se realiza, además del día del cumpleaños, es la fecha que se indica como el ensayo general: un día antes, la noche del cuatro, referencia que es nexo de introducción para el siguiente apartado.

El apartado cuatro se desarrolla exclusivamente en el momento del ensayo central, pero no focaliza en la representación de roles durante el ensayo, en el contenido de *Don Juan Tenorio*. Sino, y particularmente, desarrolla los entretelones que ocurren durante dicho ensayo. Se remarca nuevamente la carencia de ciertos accesorios para la función teatral. Y por otra parte, el narrador en este ensayo ya empieza a llamar a los personajes con el rol que cumplen en el drama, y realiza comentarios sobre este ensayo.

Este apartado inicia inmediatamente señalando la hora, son las nueve de la noche y el director de escena realiza el llamado a los actores. Mediante un diálogo indirecto se indica la expectativa del director, para él “hay que hacer las cosas bien o no hacerlas”; el director es el subteniente de línea así que, por su oficio y su afirmación, podemos interpretar que es muy disciplinado. Los actores aficionados se encuentran emocionados y todo marcha bien hasta que ocurre un incidente

Todo va muy bien hasta el momento en que los comparsas (varios sirvientes, unos de caso y otros de la vecindad) cruzan los aceros, entre bastidores.

Uno de los malditos muchachos se entusiasma, y de un sablazo echa al suelo el telón de foro con puerta y todo.

Don Juan Tenorio y Butarelli se ven envueltos en el terremoto y caen por tierra. Algunas tablillas se salen de su sitio y el protagonista desaparece por el inesperado escotillón.

Como el telón de foro, esta recién pintado, y con poquísima cola, la pintura se desprende en nube espesa de cien colores asfixiando a los demás artistas. El apuntador casi ahogado salta de la concha y todo es confusión y barullo. (Mis negritas)

Este accidentado ensayo además de revelar lo endeble que es el escenario, también avizora lo que podría ocurrir durante la función principal, de tal manera es un satélite anticipador.

Superado este caos, se retoma el ensayo y ocurre otro pequeño imprevisto que remarca nuevamente la carencia de implementos para la función. Se encuentran en la escena del panteón y “no hay estatuas”, el director de escena indica que es un detalle menor, y que puede reemplazarse con jarrones, mas “Don Juan” insiste en que sin estatuas no puede llevarse a cabo esta escena. Y, nuevamente, un amigo de la familia ayuda a las Candel y provee las estatuas.

Finalmente, sobre este cuarto apartado cabe señalar que el narrador hace gala de conocimientos de teatro, no solo en por el contenido de la obra sino también en lo que es terminología para la puesta en escena.

En el quinto apartado se aborda el suceso por el que tantos preparativos se realizaron, atrás quedó el mes de ensayos y se presenta el episodio central. Para analizar este apartado, que es bastante extenso en relación a los demás, lo hemos dividido en dos segmentos: los momentos preliminares a la puesta en escena, y la función teatral con el accidentado desenlace.

En el primer segmento, el narrador nos anuncia que “llega el cinco”, pero es específicamente un lapso de la noche en el que sucede todo, a partir de las ocho de la noche. Como afirmamos en el ítem sobre tiempo, en este apartado las referencias temporales son constantes, empleándose elipsis explícitas. Se indica que pasan tres horas de espera para que inicie la función, y mientras tanto la expectativa así como el público se incrementaba. La casa de la familia Candel desbordaba en asistentes, más de doscientas personas cuando difícilmente caben en ella cincuenta: “La sala, el comedor, los dormitorios, el corredor, el patio, el zaguán, todo está lleno reventando. / Con 50 personas habría bastante. Sobran, pues, doscientas”. Incluso se menciona que para hacer de conocimiento público este “evento” se ha invitado a dos cronistas y Luisa está muy emocionada, el narrador omnisciente nos relata la expectativa de la protagonista: “su santo hará época, y las crónicas se ocuparan mañana de él, sin duda”.

Pero se indica que la espera se dilata, la función no empieza, y algunos se impacientan; ¿por qué no empieza?, porque “Don Luis Mejía no ha llegado todavía”.

Esta mención a la tardanza de “Don Luis”, que recordemos es Eleodoro, es una alusión al drama del *Don Juan*. En la segunda escena del primer acto de esta pieza teatral se insinúa que “Don Luis” no llegaba, “Don Juan” que es el primero en llegar al lugar acordado, pregunta por él a Butarelli, el hostelero, lo busca y no lo halla, pero finalmente sí llega a la hora acordada. Eleodoro, el “Don Luis” de nuestro artículo, llegó definitivamente tarde, pero por motivos de trabajo, y así empezó la función a las once de la noche.

Cuando se indica que “se alza el telón”, inicia lo que consideramos el segundo segmento de este quinto apartado. Empieza la obra, se desarrolla el primer acto, y mediante una elipsis se indica inmediatamente que este ha concluido, y los amigos de Rafael y Eleodoro suben a felicitarlos... y por ser tanta gente sobre el escenario ocurre algo que el lector puede predecir si considera el accidente del apartado anterior:

...el tablado empieza á gemir.
Los amigos siguen subiendo.
Pronto hay como cuarenta en escena y un ¡¡¡Prum!!! horroroso, se deja oír por toda la casa.
Luego, gritos, ayes ,quejidos!....
¿Qué pasa?
¡Se ignora!
Pero, se corre el telón y... ¡oh desdicha! Las tablillas no han podido resistir el enorme peso de los amigos de Tenorio y Mejía y el tablado ha desaparecido arrastrando en su caída, artistas, bastidores, amigos, mueble!!.....
repuestos al fin, del enorme susto, se comienza á levantar los caídos; pero hay dos que no lo pueden hacer.....

El narrador introduce mediante un estilo indirecto libre lo que debió ser pregunta general en el público ante el estruendoso ruido y los posteriores gritos y lamentos: “¿Qué pasa?” y lo que él, como narrador omnisciente, reconoce en el público: “Se ignora”. Nadie comprende qué ocurre hasta que se corre el telón. El tablado cedió al peso y se derrumbó. Los accidentados que no pueden levantarse por la gravedad del

daño son “Don Luis” y un alguacil. Y se suman más percances para la familia Candel, pues al haber dos accidentados se necesitarían un par de camas donde recostar a los heridos:

Cargan a Don Luis y le conducen al dormitorio, para acostarlo sobre una cama.
¡Qué si quieres!
No hay camas.
Pero como las ha de haber!.....
¿y las tablillas?..... (Mis negritas)

La ingeniosa idea de Luisa genera una situación incómoda para ella y su madre, ¿cómo explicar la ausencia de las camas? De las líneas que hemos remarcado con negritas las dos primeras son comentarios del narrador, comentarios de carácter irónico a expensas de los personajes, en burla hacia las Candel, y en complicidad con el lector implícito. Y la otra línea, es una pregunta de los asistentes, que el narrador introduce en estilo indirecto, ya que los asistentes no pueden explicarse la situación.

Para evitar ese momento incómodo, Luisa se desmaya. Las miradas recaen sobre la madre y ella logra inventar algo. Pero el desmayo de Luisa implica otro nuevo problema,

Don Juan Tenorio procura devolverle los sentidos.
Butarelli ha echado a correr por un poco de árnica a la botica de turno, y el celador de la esquina al ver correo a las doce de la noche a un hombre vestido de “máscara” le echa la mano y da con él en la comisaría. (Mis negritas).

El narrador extradiegético en su omnisciencia y omnipresencia no solo nos indica a dónde se dirige don Antonio, que interpreta a “Butarelli”, también nos indica la finalidad de su salida y cómo termina esta: el narrador, desde la narración que realiza en la casa de las Candel, se encuentra al mismo tiempo en la calle para relatarnos el arresto de don Antonio. También cabe señalar que para el arresto de este personaje el narrador realiza una presuposición, la afirmación: un hombre vestido de máscara corriendo a las

doce la noche, debe ser asumida por el lector como motivo suficiente para que un oficial lo considere sospechoso y pueda encarcelarlo.

Ante todo el caos, los últimos invitados terminan de abandonar la casa a la una de la madrugada. Según el detalle que el narrador ha tenido para especificar hitos temporales, todo lo acontecido durante la noche de la función teatral ha transcurrido dentro del lapso de cinco horas, de manera vertiginosa. Se cierra este apartado con una última imagen: Luisa reacciona de su desmayo y se ve envuelta en su última situación ridícula de esa noche.

con la frente roja, la nariz amarilla y los ojos azules; pues al desmayarse se estaba retocando para salir bien pintada, y se ha pintarrajeado horriblemente; se desmaya otra vez cayendo en brazos de Don Juan Tenorio que la contemplaba, reventando por soltar al carcajada

El último apartado, el epílogo del artículo, es un final inesperado e incluso sorprendente, ya que a pesar de la desastrosa velada que ofrecieron las Candel, ellas obtienen un “final feliz”. Temporalmente se hace la especificación que pasaron dos días y es la protagonista quien tiene el placer de leer una agradable nota en el periódico, citamos un fragmento

Con motivo del cumpleaños de la bellísima señorita Luisa Candel, se dió en casa de ésta, una magnífica función de aficionados. Se represento el tan conocido tema Don Juan Tenorio. No hay que decir que la hermosísima Luisa hizo una Inés encantadora.

Además se agrega que luego de la función, se presentó una cuadrilla francesa, y que todos los invitados estuvieron encantados con la velada. Estas afirmaciones son parte de un artículo publicado en la sección “Comunicados”, y es empleado por el narrador como un recurso accesorio que provoca la sorpresa en el lector, ya que en definitiva no puede tener como asunto la misma función casera. El narrador realiza, finalmente, un comentario explicativo, en la línea que cierra el artículo, sobre cómo se introdujo esa

nota en el periódico: “lo había puesto Don Juan Tenorio”. De tal manera, aunque el cumpleaños de Luisa haya sido un hecho fácticamente deplorable, el periódico trastoca “la realidad” y convierte el cumpleaños de Luisa en un evento de intachable éxito.

En conclusión, finalizando nuestro análisis de “Una función casera” realizamos algunas últimas acotaciones. En primer lugar, este artículo posee algunos rasgos costumbristas, a nivel del contenido se encuentra el contexto social urbano y costumbres de la época como era la práctica de los teatros caseros. A nivel formal también presenta características como el empleo de intertextualidad al mantener una cercana relación con el drama *Don Juan*; además aunque no emplea terminología de tipos para distinguir a sus personajes, estos rozan estratos de tipificación, especialmente en la descripción que realiza sobre las Candel; y ocasiona que sus personajes sean predecibles. Y, sobre todo, la característica más resaltante que lo vincula con el artículo costumbrista tradicional es la presencia de un narrador irónico que ingresa comentarios irónicos sobre la anécdota que presenta.

Sin embargo, por otra parte, posee características que lo distinguen de un artículo costumbrista tradicional. “Una función casera” inicia con una escena sin que medie presentación del narrador, y es en el segundo apartado en el que recién se presenta propiamente a los personajes, después que el lector implícito ha experimentado un primer conocimiento sobre ellos en la escena. La descripción de los personajes distingue individualidad en ellos al brindarles además de un nombre, un pasado: la descripción es informativa ya que brinda detalles sobre la vida de ambos personajes y no solo de su apariencia. Como hemos señalado, la mención al padre

ausente es importante en el contexto de recepción, en la época implicaba inestabilidad económica. Asimismo, es en el segundo apartado que se termina de definir cuál será el motivo de la historia y en cuánto tiempo se desarrolla.

El tercer y cuarto apartado a pesar de no ser el nudo de la anécdota brindan información que alimenta la expectativa de lo que será el cumpleaños de la protagonista, el día central. La referencia a los ensayos y la elaboración del escenario es el medio en el que se siembra dicha expectativa y se anticipa posibilidades. Y además, paulatinamente se confirma la pretensión de la familia Candel a pesar de estar sumergida en la estrechez financiera.

El quinto y sexto apartado se complementan. En el quinto apartado, en el que coexiste el nudo y desenlace, los acontecimientos se suceden de manera acelerada. La caída del tabladillo desata un efecto en cadena, funciona en la historia como la caída de una ficha de dominó y que empuja a todas las demás fichas contiguas. No solo cae el tabladillo, cae también la ilusión de esplendor que delicadamente había sido elaborada por la protagonista. El sexto es la última sorpresa que el narrador reservaba para el lector: el juego de apariencias no se limita a una velada, posee otras estrategias. Cabe interpretar que las fuentes de información escrita, como es un periódico, intervienen en la realidad reconstruyéndola y no siempre de manera responsable y fidedigna, sino que pueden ser empleados de manera “conveniente”.

Esta última interpretación, así como otras que hemos realizado, es posible de deducir y se justifica en tanto complementan la lectura. El narrador brinda información que no siempre explica, pero que en el marco del texto se desprenden; en este sentido

es interesante hacer notar que los comentarios que realiza el narrador en este artículo no son comentarios explicativos y tampoco se agregan comentarios de generalización.

Los comentarios que sí se agregan son de juicio y comentarios del discurso. Los primeros se distinguen por el uso de adjetivos y frases descriptivas. Casos notorios son la descripción de Luisa en que se indica que esta parece ser “hija de Támesis”, y en el segundo apartado; la afirmación “uno de los malditos muchachos” cuando uno de estos provoca la caída del telón, en el cuarto apartado. Pero no se canalizan hacia una finalidad moral en el artículo. Por su parte, los comentarios del discurso son aquellos que hemos señalado como irónicos por parte del narrador, que se dirigen a hacer escarnio de los personajes y que predominan en el apartado cinco; sin embargo, la ironía del narrador no socaba la historia. Estos ni ningún otro de los comentarios presentes cuestionan la ficción de la anécdota o los artificios que emplea el narrador, es decir, no se subvierte el estado narrativo (Chatman 268).

IV.1.2. “La papeleta”¹³⁵

Como en líneas anteriores señalamos, “La Papeleta” nos relata la historia de Ángel García, joven consentido de la aristocracia limeña, que se ve envuelto en un chisme (se dice que tiene una deuda con *una india vieja*) y ello hace que todas sus amistades le vuelvan la espalda; luego de una serie de acontecimientos, Angelito logra desmentir ese rumor y nuevamente todas las puertas le son abiertas. En breves líneas, este es el argumento del artículo, pasemos a detenernos en sus detalles y así comprender sus cualidades.

¹³⁵ En: *La ilustración americana* 14, 15 ene. 1891: 166. Ver anexo 5.

IV.1.2.1. PERSONAJES

Considerando la observación de Chatman sobre la categoría personaje, “parte de ser personaje es ser mencionado, formar parte de la acción y reaparecer en las escenas” (150), en este artículo se presenta un personaje protagonista (Ángel García), aproximadamente seis personajes secundarios (cuatro amigos de Ángel, una señorita, y la novia de Ángel) cuya participación a pesar de no ser constante es relevante en el desarrollo de la anécdota, y nueve figurantes o elementos del escenario (la señorita Deidamia y su mayordomo; la señora Echevaltía; Laura; “la aristocracia limeña”; y cuatro escritores: André Theuriet, Héctor Malot, Pérez Escrich y Ricardo Palma).

Angelito, el personaje protagonista corresponde fielmente a la idea de “pollo”: es el joven de moda, buen mozo (lo que significa, según aclara el autor, ser alto, rubio, ojos azules), elegante y adinerado. Además, está en todos los lugares importantes, y es el centro de la atención de la aristocracia

Angelito entraba y salía, y hacía el amor a las chicas, rabiar a los novios, suspirar a las viudas, regañar a los viejos, murmurar a las viejas; y, la verdad es, que él nada hacía; pues en las mañanas, en las tardes, en las noches, a toda hora se paseaba por calles y plazas, luciendo su apostura y gallardía.

Se acusa indirectamente que Angelito no tiene ninguna ocupación ya que se encuentra continuamente en todas partes sin que tenga nada más que hacer que provocar ser visto y ser tema de conversación.

En el capítulo anterior señalamos que el nombre es representativo del tipo y remarca una característica; en la primera línea del artículo se sugiere la relación entre el protagonista y su nombre: “Angelito apareció un día en medio de la sociedad, **como**

llovido del cielo” (*LIA* 14, 1981: 165. Mis negritas). Angelito, tal como se nos describe, no hace más en la sociedad que aparecer en todas partes, prácticamente es omnipresente, además es *encantador*, en otras palabras, es angelical.

Contrarrestando su carácter de tipo, podemos decir que Angelito se encuentra próximo a ser considerado **personaje**. Juan Ignacio Ferreiras objeta al costumbrismo el empleo de tipos y considera que este recurso es uno de los principales motivos que impiden el desarrollo narrativo del artículo: “El personaje costumbrista [tipo] flota en un espacio intemporal sin que su acción, si acción tiene no determina en absoluto la constitución, esencia o dirección de la escena o cuadro que protagoniza” (Ferreiras 1970: 354). En el artículo que analizamos, Angelito desborda el marco del tipo que define Ferreiras, pues actúa, se interrelaciona con su entorno, se ve envuelto en un problema, al ponerse en entredicho su honor, y logra solucionar esta situación: aunque él no se transforma, logra cambiar su circunstancia. Es del descuido de Ángel para con “la papeleta” que inician sus problemas sin que él lo sospeche (“Angelito recibió, delante de varios amigos, una papeleta que le presentó el mayordomo: la leyó, la estrujó, entre los dedos y la arrojó, distraídamente por el rincón del comfortable saloncillo”), mediante sus visitas a sus amistades percibe que algo extraño sucede (“no comprendo absolutamente el origen de las pullitas de Laura, ni el de las sonrisas, agudas como puñales, de todas; y ellos, me han hablado de cierto modo, como si me dispensaran favor”), del enfrentamiento con un amigo se entera del rumor que perturba su “honor”, y puede desmentirlo, originando un giro en la historia. De la existencia y accionar de Angelito depende la anécdota, y por su parte la anécdota sostiene el artículo, lo determina.

Otros personajes que coexisten con el protagonista tienen, en relación a él, una relevancia menor. Afirmamos ello en tanto que no se especifica sus nombres (salvo el caso de su amigo Raúl), no son descritos, y no tienen mayor presencia que sus apariciones únicas en una escena. Sin embargo, no son figurantes o elementos que componen el escenario, sus intervenciones son importantes ya que con sus voces avivan las escenas en que participan. Sea, por ejemplo, los amigos de Ángel en la escena en que conversan sobre Deidamia y que dan un entorno al ingreso de “la papeleta”; Raúl y la señorita que conversan sobre lo que dice la carta, escenifican la dispersión del rumor; la novia de Ángel no participa en ningún diálogo, pero sus acciones (su carta y su presencia nuevamente al final de la historia, siempre descritas por el narrador) la convierten en un personaje participativo.

Los figurantes o elementos del escenario a pesar de no ser propiamente personajes, los mencionaremos. Estos recrean el ambiente de la anécdota, le brindan un fondo sin el cual la historia se encontraría descontextualizada. Deidamia y su mayordomo son motivo de conversación de un diálogo que ilustra el placer del rumor en la sociedad limeña; los dos escritores franceses (André Theuriet, Héctor Malot) y el escritor español (Pérez Escrich) contextualizan el conocimiento que se tenía en aquel momento de literatura extranjera y su influencia en el ámbito local, la mención a Palma cumple una función similar en el caso nacional, y en conjunto se trata de alusiones intertextuales; la señora Echevarría y Laura se suman a la manifestación concreta de otro figurante: “la aristocracia limeña”, en la concreción de este último figurante, en la individualización, se apoya la recreación particular de las escenas. La mención a Doña Micaela Incaya y Laines y el chino de Angelito recrea la clase social menos favorecida

en la Lima de fines del XIX, de la cual la aristocracia se desentendía o percibía como una realidad lejana.

Finalmente, la papeleta, ¿puede ser personaje? No, aunque un objeto puede ser personaje si se trata de un elemento crucial en la trama, la papeleta vendría a ser sobre todo un recurso accesorio que da lugar a la intriga en la historia motivando el desarrollo de esta.

IV.1.2.2. Determinación de tiempo

“La papeleta” se compone de seis apartados y un epílogo final diferenciados por intersticios representados con números romanos. Mediante estos intersticios, y además el ocasional apoyo de frases adverbiales de tiempo al inicio de cada apartado, se plasma un tiempo que transcurre y los escenarios cambian. En estos seis apartados, pero particularmente en cinco de ellos, la historia se desarrolla de manera cronológica sin alteraciones, no existe ejercicios de prolepsis y analepsis; pero cuando se desarrollan las escenas sí existen características de isocronía, es decir, el procedimiento por el que se intenta dar la ilusión que el discurso narrativo posee la misma duración de la historia. Aún no ingresaremos a detalle en cada apartado; pero de manera preliminar marcamos la presencia y transcurso del tiempo en cada uno de ellos.

En el primer apartado se determina un eje temporal en la última línea: “Esto aconteció, ahora diez años, por los primeros días del verano de 18..”. Esta línea además de introducirnos en el marco temporal en que se desarrolla la anécdota, también remarca la distancia entre el “ahora” del narrador y el “ahora” del personaje. La

anécdota se desarrolla en un pasado relativamente cercano, no un pasado remoto como puede ser, por ejemplo, en las tradiciones. Respeta las condiciones del artículo costumbrista al tratar un tema de la actualidad, considerando que un radio de diez años es un presente histórico. Además, aunque no se precise en qué decenio de 1800 se desarrolla la anécdota, la alusión a algunos escritores de la época permite contextualizar la anécdota en el marco de la mitad del siglo XIX hacia adelante. Al mencionar a Palma, considerando que se alude a sus tradiciones, se puede interpretar con mayor precisión el tiempo de la anécdota: esta se desarrollaría entre 1870 y 1880, época en que la creación de Palma conoce el auge de la popularidad.

El intersticio que delimita el segundo apartado facilita hacer efectivo nuestro viaje hacia diez años atrás, y el narrador se encargará de dejarlo en claro desde la primera línea, se nos presenta la anécdota en el instante origen: “una mañana” en la que se encuentran reunidos Angelito, el protagonista, y unos amigos. Además del cambio temporal, también se realiza un cambio espacial: la escena tiene lugar en un salón, en casa de Ángel. Este apartado como lo veremos más adelante es nuclear pues se introduce el elemento que ocasiona la situación problemática: la papeleta. Y es entre este y el tercer apartado que el cambio temporal es violento, entre la presencia de la papeleta a nombre de Ángel y que en el tercer apartado empiece a deslizarse rumores sobre él y su situación económica. El intersticio funciona a manera de elipsis: no se determina cuánto tiempo ha pasado, pero se puede interpretar que ha pasado algunas horas dado que la papeleta fue recepcionada en la mañana, a lo más debe haber transcurrido un día.

En el siguiente apartado, el cuarto, después del intersticio tampoco hay alguna frase que fije el tiempo que ha pasado. Pero según la lógica de la historia, la manera en que transita y se dispersa el chisme sobre la deuda de Angelito entre señoritas y señoritos, en salones y teatros, por lo que acontece en la historia debe haber transcurrido un par de días. La situación de Ángel que siempre era recibido en todas las casas aristocráticas ha cambiado, a donde se dirige se encuentra rodeado de bromas e indirectas que no comprende. En este mismo apartado se inserta un intersticio a manera de puntos suspensivos que da lugar a una breve subapartado, se emplea un adverbio temporal para iniciarlo: “a la mañana siguiente”; pero esta distinción temporal no da lugar a un nuevo apartado independiente. Este subapartado se mantiene en relación a la idea general de este cuarto apartado: el rechazo cada vez mayor del que es víctima Ángel, y se remarca en esta breve sección un hecho en particular: la ruptura con su novia.

En los dos últimos apartados, que corresponden al desenlace y final, el tiempo avanza vertiginosamente. El penúltimo apartado, que es propiamente una escena, se desarrolla una tarde en que Ángel se encontraba realizando uno de sus paseos habituales. En esta escena se le revela al protagonista cuál ha sido el motivo por el que sus amistades han cambiado su trato para con él, y con el conocimiento del rumor logra desvirtuarlo. Y es entre este apartado y el siguiente que el mundo de Ángel se reestructura. Al inicio del último apartado, se indica que a solo “veinticuatro horas después” de que Ángel haya desmentido el rumor todas las familias aristocráticas volvieron a abrirle las puertas.

Dentro de este último apartado se encuentra un intersticio menor marcado con puntos suspensivos, pero este intersticio ya no marca un cambio temporal ni espacial dentro de la anécdota, sino que se despliega del tiempo de la historia al tiempo del discurso, del narrador, para realizar así un comentario final. Sobre la función de este comentario final incidiremos en el siguiente ítem.

En conclusión, el tiempo en este artículo es planteado en dos “ahora”, el ahora del narrador y el ahora del personaje. El tiempo presente del narrador se marca en el apartado inicial y el apartado de cierre, el narrador se presenta indirectamente al asumir la potestad de referir la narración y plantear su opinión en la conclusión. Por otra parte, el tiempo de la personaje remite al pasado, pero una vez en este es presentado sin alteraciones cronológicas, es secuencial y causal; la manifestación del transcurso del tiempo se apoya en intersticios y frases adverbiales. La anécdota en sí se desarrolla en tres o cuatro días, planteándose este tiempo del personaje desde la primera reunión entre todos los amigos de Angelito, pasando por el circuito del rumor, hasta llegar al desenlace.

IV.1.2.3. Estructura narrativa y elaboración de la trama

Como ya hemos señalado, “La papeleta” se compone de seis apartados enlazados de manera causal, coherente y cohesionada. El análisis que realizaremos se ve supeditado a esta segmentación que el autor implícito ha realizado, ya que en cada uno de ellos cumple una función específica, de manera orgánica en este sistema

En el primer apartado, el narrador presenta al protagonista de la anécdota. A manera de exposición se nos brinda información introductoria sobre Ángel:

Angelito apareció un día en medio de la sociedad, como llovido del cielo.

Nadie sabía otra cosa sino que se llamaba Ángel García, y que era **joven**: veinticinco años no cabales; que era **bien mozo**: alto, rubio, ojos azules; que **vestía con mucha elegancia**, que derrochaba el **dinero** a manos llenas y que **frecuentaba las casas de la aristocracia**.

Se trata de un tipo del que no se tiene mayor información acerca de su pasado. Lo que se sabe de él es lo que deja ver en su apariencia: es joven, atractivo, elegante, particularmente adinerado ya que puede gastar sin control, y tiene acceso a la sociedad aristocrática. El narrador, por su parte, al describir a este tipo se posiciona de manera implícita en tercera persona, con rasgos de omnisciencia aunque esta característica se remarcará en un siguiente apartado; asimismo refuerza la sensación de su presencia al agregar descripciones relacionadas a comentarios interpretativos, es así al indicar lo extraño que podía resultar el fácil acceso que tuvo Ángel a las familias aristocráticas, sin que él tuviese un pasado definido y, cómo señala el narrador, esto parecía no importar pues Ángel era tan popular que no había lugar para preguntas

Cómo había entrado en ellas, cómo conocía a todo el mundo, por qué se le recibía, por qué se le hacían más atenciones que a los antiguos conocidos, eran puntos menos que inexplicables para todos.

[...]

Sus amigos, que los tenía a montones, nada le preguntaron jamás al respecto, y Angelito continuaba, pues, siendo el joven de moda en los salones, paseos y teatros.

Todo este primer apartado es un preámbulo a la anécdota en sí, un exordio en el que el narrador presenta al protagonista, se recurre a sus características físicas y a la par se resume un poco sobre su vida en el intento de ilustrar su carácter. Y como vimos en el ítem “tiempo” se introduce la evocación en que se tratará la anécdota, diez años atrás.

En el segundo apartado, ubicados en el “ahora” del personaje, el narrador nos presenta la escena en que la papeleta acusatoria realiza su entrada. La escena se desarrolla en un saloncillo en casa de Ángel, él y sus amigos departen alegremente

cuando su mayordomo le entrega la papeleta, pero Ángel no concede importancia a esa nota y simplemente la deshecha arrojándola por alguna esquina de la habitación. El narrador describe esto para luego presentar la conversación en la que el protagonista se encontraba entretenido.

La vida amorosa de una señorita llamada Deidamia es el tema de los contertulios, lo cual implica según las palabras del narrador “el honor”:

- Cuando yo conocí a Deidamia, decía uno, estaba de novia con Arturo, y era una real mujer: esbelta, llena de vida. En la mirada de sus ojos se adivinaba un mundo de pasión, en sus labios palpitaban millares de besos; la hice el amor....
- ¿Y?
- Me correspondió al cabo de algunas escaramuzas y pequeñas resistencias de niña mimada
- Pues, **a raíz de tu rompimiento con ella**, dijo otro, la conocí yo. Era, en efecto, una mujer adorable, un tipo novelesco de **André Theuriet o de Héctor Malot: Sólo tenía un defecto**....
- ¿Cuál?
- ¿Cuál?
- ¿Cuál?
- Señores; no interrumpir al orador. Sigue.
- **Tenía mucha deferencia por un mulato joven, que había en la casa, y que era su mayordomo.**
- ¡Ja, ja, ja!
- Sí, señores: ese mulatillo fue la causa principal de la terminación de mis amores con la bella Deidamia.
- Chico, desde entonces, te veo algo moreno!....
- Ya lo decía yo: me parecía que tenías el cutis tostado, y era por....
- **¡Un señorito derrocado por un mulato!... regálale el argumento a Pérez Escrich!....**
(Mis negritas).

Se cierra así este satélite que remarca lo “divertido” que es hablar de otros y sobre todo mancillar su honor. Debe remarcarse que este diálogo en su contenido y en su forma anticipa lo que le ocurrirá a Angelito momentos después. En su contenido, se aprecia no solo la relación que se establece entre “honor femenino” y “castidad”, sino también la reprobación a las relaciones entre personas de distinto estrato social y de carácter interracial. El que Deidamia estuviese vinculada a su mayordomo es motivo de burla, pero se atiza el ataque aludiendo al fenotipo del mayordomo, es mulato. Se refuerza la

sensación de escarnio con la reacción de los interlocutores quienes afirman que ese caso debería ser tema literario: “¡Un señorito derrocado por un mulato!... regálale el argumento a Pérez Escrich!...”¹³⁶. Es decir, cualquier relación que establezca un personaje aristocrático con otro de clase y raza “inferior” es inmediatamente motivo de rechazo, censura y burla.

En su forma, este diálogo también anticipa el desarrollo de los siguientes apartados. En este diálogo, el narrador presenta al lector un grupo de gente de manera impersonal, ya que no se especifica los nombres de quienes dialogan, pero sí queda en claro que todos conversan, todos participan, todos completan este “rumor” (después del primero en hablar sobre Deidamia, participa un segundo que señala que “a raíz de tu rompimiento con ella, dijo otro, la conocí yo”), y materializan la esencia de la “cultura del rumor”: su recorrido impersonal y alevoso.

En el primer apartado indirectamente ya se había aludido al mundillo de chismes que se entretejía como el pasatiempo de la sociedad limeña, cuando se señaló que Angelito estaba en boca de todos (“hace rabiar a los novios, suspirar a la viudas, murmurar a las viejas”), que en cierta parte era positivo para él, era popular. Con este nuevo diálogo se reconoce la otra faz de los comentarios. Se retrata lo sencillo que es echar por los suelos el nombre de alguien, a través de los comentarios que se van acumulando, se introduce lo que el protagonista también experimentará y que no imaginaba en el alegre momento en que se reía de Deidamia.

Finalmente, se cierra este apartado indicando que en el preciso momento en que Ángel y sus amigos celebraban su conversación, “uno de ellos, disimuladamente,

¹³⁶ La alusión a Pérez Escrich refiere en su intertextualidad (tipo alusión) a una crítica que se había popularizado en Lima hacia este escritor a quien se le consideraba de mal gusto pues empleaba temas “exagerados”.

recogió del suelo la papeleta que Angelito había recibido momentos antes, y se la guardó en el bolsillo”. De manera inminente, la papeleta se encuentra cercana a cumplir su rol de objeto problemático, o “recurso accesorio” como lo denomina Chatman

El tercer apartado es breve, consta tan solo de un breve diálogo, el narrador se abstiene de cualquier presentación, exposición, explicación ni intermediación difuminando así su presencia, solo se presentan las voces de los dos personajes. No se establece el escenario, y el tiempo transcurrido entre el apartado anterior y este se deja a libre imaginación del lector: ¿cuánto tiempo es necesario para dispersar un chisme?, ¿horas?, ¿días?

En este apartado, lo que se sugirió en el apartado anterior, a partir de que “alguien” recoge la papeleta, es ya un hecho: Angelito es ahora víctima de una “calumnia”. Y el que no se precise el rostro de ambos personajes también ayuda al efecto de la trama

III

- ¿Es cierto eso, amigo Raúl?... Con qué Angelito,..... ¡parece mentira!.... ¿con qué hay una india vieja que le sostiene el lujo y el boato!
- Con efecto, bella amiga: **he visto una notificación judicial**, por la cual el juez, libra auto de prisión contra él, por estafa y abuso de confianza, a solicitud de doña Micaela Incaya y Laines.
- ¡Qué horror!
- ¡Silencio: ahí viene! (Mis negritas).

De estos dos personajes solo tenemos el nombre de uno de ellos: Raúl. El otro personaje es una dama. De su conversación el lector adquiere el conocimiento de qué es lo que dice la papeleta: Angelito es acusado de estafar a una mujer, específicamente a una indígena. Pero no es el hecho de que Ángel estafe a una mujer lo que indigna a estos dos personajes; en particular, son las afirmaciones de la dama

las que expresan la verdadera indignación de ambos: “con que hay una india vieja que le sostiene el lujo y el boato!”, “Qué horror”. Y así empieza el rumor, de boca en boca a espaldas del protagonista. Se plasma la importancia de que el protagonista no se entere, en la última línea de su diálogo: “¡Silencio: ahí viene!”, ya que como todo rumor se trata de hablar sobre él, pero sin que él lo sepa.

En el cuarto apartado se presentan dos sucesos y un comentario a manera de explicación, y para todo ello prima la voz del narrador. En primer lugar se relata que ya todo el círculo social de Ángel conoce el contenido de esa papeleta. El intersticio espacial y temporal nos traslada al momento en que el protagonista perturbado reflexiona sobre lo que está aconteciendo, el cambio en el trato de sus amigos para con él. El narrador nos relata el soliloquio que desarrolla Ángel

No comprendo, decía Angelito al entrar en su casa, de regreso de la *soirée* de la señora Echevaltía; no comprendo absolutamente el origen de las pullitas de Laura, ni el de las sonrisas, agudas como puñales, de todas; y ellos, me han hablado de cierto modo, como si me dispensaran favor.... Pero, por qué me preguntarían si me dedicaba al estudio de la arqueología incaica: otra me dijo si pretendía hacerle competencia a Palma, y me dedicaba ahora a lo viejo... ¡Vaya que no acierto!

¿Cuánto tiempo ha pasado desde que “alguien” recogió la papeleta? Probablemente, un par de días. Y el rumor se ha difundido, todo el entorno social de Ángel está al tanto, menos él que no comprende nada. Lo evitan, le dirigen indirectas, si le dirigen la palabra es con cierto desdén, por último le hacen bromas que no comprende, pero que para el lector significan una clara cuota de humor.

En este mismo apartado se añade otro suceso relacionado al rechazo del que Ángel es víctima. Mediante un intersticio de categoría menor, es decir que no separa apartados, se brinda un grado de importancia al suceso a continuación:

.....

A la mañana siguiente, su novia, una linda morenita que, al decir de las gentes, le adoraba con pasión.... por su dinero, le envió una esquelita por lo demás extraña: “Angelito: siendo yo blanca y joven, uniéndonos haríamos un disparate: le devuelvo a V. su palabra, que ya me huele a rancia”. (Mis negritas).

Además del intersticio marcado con puntos suspensivos se indica cambio temporal mediante “a la mañana siguiente”. Se sigue desarrollando la idea de que todo el mundo lo sabe, todos saben algo que desfavorece a Ángel y él no tiene conocimiento de ello. La carta de su “novia” tiene alusiones a la demanda que se sustenta en la papeleta, dejando en claro al lector que ese es el motivo de la separación. Su repentina “ex – novia” refuerza la idea de que ella “es blanca y joven” en contraste a la “india vieja” a quien Ángel ha sido vinculado. Refuerza nuevamente en la edad de la india al indicar que la palabra de compromiso de Angelito ya “huele a rancia”.

Debido a esta serie de acontecimientos, el protagonista se encuentra perturbado, el narrador nos confiesa que “Angelito estuvo a punto de volverse loco”, asimismo, expresa uno de los pensamientos que debía haber invadido la mente del personaje: “¿Qué significaba todo aquello?”. Ángel jamás habría logrado saber de qué se trataba todo, al menos no sospechaba que fuese sobre algo de dinero debido a que “tan tranquilo estaba por lo que hacía a su fortuna, que jamás pudo imaginarse fuera esa la causa de lo que estaba pasando”.

Pero Ángel sí tiene un secreto sobre el origen de su fortuna. Ángel había procurado mantener en la mayor discreción la procedencia de su dinero: “Angelito en medio de su ligereza para todo, se mantuvo siempre reservado en esto”. Sin que se indique si hay un salto temporal, una analepsis tal vez, el narrador realiza un pequeño salto al pasado. Podría tratarse, y creemos que es, en realidad y efectivamente, no una

analepsis sino de un comentario explicativo por parte del narrador: La fortuna de Angelito provenía de un fondista bonaerense, tío suyo quien lo había nombrado su único heredero. El narrador sabe de esto, algo que Ángel no ha querido contar a nadie, es en esta revelación que el carácter omnisciente del narrador se acentúa. Finalmente, este apartado concluye con una pregunta, que interpretamos es realizada por Ángel, y que dará lugar al apartado siguiente: “¿Qué era, pues, lo que le ocurría?”

En el apartado cinco el narrador opta nuevamente por disimular su presencia y presentar con mínima mediación el diálogo entre Ángel y un amigo suyo, con el único dato de que este hecho tiene lugar “una tarde” cuando el protagonista hacia uno de sus cotidianos paseos, tiene lugar la siguiente conversación

V

- Chico, le dijo uno de sus amigos, **una tarde, mientras paseaba por la alameda de las palmeras de la Exposición Nacional**, ¿cómo sigue tu pleito con la india vieja?
- ¡Eh!
- **Hijo mío, te aconsejo un viajecito, aunque sólo sea a Guayaquil: *aquello se ha traslucido, y eres el pasto de todas las conversaciones en los salones, paseos, teatros, en todas partes, en fin.... Es una debilidad, lo comprendo; pero, hoy por hoy, Angelito, creeme a mí: necesitas desaparecer por unos dos años, lo menos.***
- Pero, ¿qué pleito, qué india vieja, qué es lo que se ha traslucido? preguntó al fin Angelito, no vuelto del todo del asombro y atontamiento que le habían producido las palabras de su amigo.
- ¡Vaya! ¡Vaya! Ángel, conmigo no valen disimulos ni comedias: **tengo en mi cartera la papeleta....**
- ¿La papeleta?
- Sí, hombre, la notificación a Ángel García, para que vaya a la cárcel por abuso de.... A solicitud de doña Micaela Incaya y Laines...
- ¡Ah!.... ¿y eso?
- Claro, hombre, claro: tú comprendes que un hombre demandado por una india vieja...
- ¡Ja, ja, ja! Rompió a reír estrepitosamente Angelito, - ¡ja, ja, ja!
- Chico, ¿lo tomas así?
- [...] (Mis negritas).

El diálogo finaliza con la exculpación de Angelito. El protagonista afirma que el Ángel García al que se culpa es en realidad un “chino” que trabaja para él, el cual para bautizarse como cristiano adoptó el nombre de su patrón. Pero antes de incidir en esto hecho, analicemos el fragmento del diálogo que acabamos de citar. Finalmente, alguien

le informa a Angelito sobre lo que sucede, es un momento confrontacional al que los sucesos anteriores han conducido. Durante la fase inicial de esta escena se remarca la sorpresa que ha provocado en el protagonista enterarse del rumor que se sostiene sobre él, situación que inmediatamente se invertirá provocando la sorpresa de su interlocutor y el interés del lector. Asimismo, la eclosión de este desenlace despeja la expectativa que se alimentó desde la aparición de la papeleta, expectativa que se sostuvo y amplificó gracias al manejo del tiempo, la secuencialidad lógica entre las escenas, y los comentarios del narrador.

En lo que respecta el contenido de este diálogo, como señalamos en el análisis del segundo apartado, en este artículo se plantea a nivel ideológico el rechazo que existía hacia relaciones inter-raciales; la referencia al caso de Deidamia le permite al narrador plantear esa norma como parte del mundo representado. De manera similar a Deidamia, Angelito es censurado por verse involucrado con una india vieja. Como miembro de un alto estrato social que se encuentre vinculado a una india se considera escandaloso, aniquila a cualquier hombre *importante*. Por ello, le recomiendan a Angelito que se vaya a Guayaquil hasta que pase todo. Pero a diferencia de Deidamia, en proceso de contraste, Angelito logra “limpiar” su honor desplazando la responsabilidad a un subalterno.

El último apartado funcionalmente es un epílogo y se compone del cénit del desenlace y un comentario del narrador. Continuando con el desenlace, el narrador describe brevemente que en menos de veinticuatro horas el mundo de Angelito recupera su normal orden: “Angelito volvió a ser el *gomoso* número uno, el tipo del elegante y mimado pollo de la *high – life* (sic) de la capital”.

En este último apartado se agrega un intersticio de carácter menor, que al igual que en el apartado cuatro también recurre a los puntos suspensivos como marca. Esta ligera separación permite dar realce al comentario final del narrador

.....
¿Tendría efectivamente Angelito, un chino con su propio nombre o era él mismo, el chino de la papeleta?
A nadie se le ocurrió preguntar semejante duda.
Era elegante, era guapo, y era... rico!...

Este comentario suspicaz coloca nuevamente en duda la “honorabilidad” de Angelito, que ha sido el tema central de la anécdota. A su vez, esta apertura a la sospecha permite un final abierto a la anécdota. Aunque el narrador sea omnisciente y todo lo sepa, por un momento abandona la posición de saberlo todo, situación que Chatman explica de la siguiente manera: “Saberlo Todo no significa necesariamente Contarlo Todo. Los narradores normalmente ocultan información: es una función selectiva normal del discurso” (228). Además, este comentario mantiene relación con la anécdota en tanto que incrementa el suspenso.

Para cerrar nuestro análisis sobre “La papeleta” cabe realizar algunas acotaciones. En primer lugar, este artículo evidentemente posee rasgos costumbristas, como es el tipo, el escenario urbano, el contexto social, empleo de alusiones intertextuales e idiomas extranjeros, además de un tema vinculado a una problemática social del momento. Pero también posee una anécdota que cumple un papel central y no se encuentra supeditada a ser una muestra ejemplo de una reflexión.

Comparemos su estructura general en relación a la estructura del artículo costumbrista tradicional. En el primer apartado no existe digresión reflexiva introductoria, el articulista narrador no plantea la suposición de la abundancia de

“pollos” en la sociedad o que este sea un problema de manera fáctica. Sino que se realiza una introducción breve y que pertenece a la historia en sí misma, se expone información sobre el personaje central: Angelito en medio de la alta sociedad cuyas puertas le son abiertas sin ningún inconveniente.

Entre el segundo y quinto apartado se desarrolla la historia con elementos que apoyan el desarrollo de esta. La anécdota posee un nudo problemático que es desarrollado de principio a fin haciendo uso de soliloquios y datos ocultos, el protagonista participa y actúa en el cambio de su circunstancia, además de la descripción del narrador y de las escenas alimentando el suspenso. El carácter dramático de las escenas, así como la isocronía que estas suponen, confluye en la velocidad de los acontecimientos. Lo que se denomina “el contenido” de la historia adquiere significación en “la forma” de la trama.

Asimismo, remárquese la ausencia de digresiones y la disminución en el aspecto descriptivo que pudiese ser considerado estático, características que lo alejan del costumbrismo tradicional. No se presentan reflexiones didácticas o morales, y de realizarse algún comentario, por parte del narrador, este se encuentra vinculado a nivel ficcional con la anécdota. Las descripciones son funcionales al aspecto diegético, además que se da prioridad a las escenas lo cual obtiene efectos de agilizar la historia. La anécdota goza de intensidad y expectativa y se sostiene en el mundo que crea.

Por último, en la conclusión tampoco se presenta la reflexión deducida al final del relato que refuerza la intención pedagógica de un artículo costumbrista propiamente dicho. No es un artículo costumbrista con finalidad moral que se exponga manifiestamente; aunque sí es posible interpretar dicha finalidad moral, el narrador deja

un margen de libertad al lector para que realice sus propias conclusiones y sea juez de la sociedad representada que no dista de la suya propia.

IV. 2. Balance final

Resultado del análisis que hemos realizado de “Una función casera” y “La papeleta”, podemos afirmar que ambos textos mantienen relación con el artículo costumbrista tanto por la temática que desarrollan así como por los recursos que emplean; pero a su vez la cohesión de todos estos elementos constituye un entramado textual de estructura concentrada en el desarrollo de la anécdota.

En ambos casos, a pesar de abordarse costumbres de la época y, por ende, mantener relación con su contexto inmediato, no existe un desequilibrio en el mundo representado. Sus recursos de artículo costumbrista, personajes de carácter tipificado, escenas, coloquialismos, intertextualidad, alusión, y otros son empleados de manera que enriquecen la trama y funcionalmente cooperan en el efecto unívoco.

La estructura general de ambos artículos difiere de la estructura clásica. La anécdota que desarrollan no es un recurso de ejemplificación para la reafirmación de ideas del narrador. No se inscribe una reflexión inicial y una reflexión final que la enmarquen. Las digresiones que aparte puedan agregarse a lo largo del relato son menores y no desequilibran el desarrollo de este; en tanto que no se dirigen a desautorizar las herramientas artísticas que se emplean en la construcción del mundo representado.

En lugar de una conclusión moralizante, “Una función casera” y “La papeleta” emplean un efecto sorpresa al final de la historia lo que les confiere peculiaridad

aunque eventualmente el tema pueda tratarse de situaciones cotidianas. Sea en el primero el inesperado final feliz para la familia Candel después de presentar una bochornosa función casera, o en el segundo que el narrador deja libre la posibilidad de cuál sería la situación de Angelito, son finales que impregnan mayor intensidad en el desenlace.

La variación en la estructura de estos artículos también conlleva un cambio en la finalidad pedagógica. El narrador no manifiesta explícitamente la intención de “educar” a su lector, de encaminarlo hacia una postura determinada. Se delega al lector la libertad de juicio.

Por los puntos señalados, reafirmamos nuestra hipótesis inicial. Algunos de los artículos costumbristas de Moncloa, en especial catorce de ellos escritos entre 1888 y 1895, poseen un desarrollo similar al relato de carácter literario y es pertinente considerarlo como parte de la génesis del cuento moderno en nuestro país.

CONCLUSIONES

1. Las investigaciones realizadas sobre la formación del cuento peruano durante el siglo XIX son escasas, y regularmente asignan poca valía a su relación con el artículo costumbrista. Se reconoce la importancia de escritores como Abelardo Gamarra y Manuel Moncloa; pero no se ha realizado un estudio específico de sus artículos de costumbres, se les menciona de manera amplia. Y bajo la sentencia de “pocas galas de estilo” no se ha incentivado una nueva revisión de este material.
2. Una línea de investigación ha rescatado la relación entre el artículo costumbrista y los orígenes del cuento. La base de la que parte se encuentra en la distinción de las especies costumbristas. De esta manera se explicaría la existencia de una modalidad que es descripción del contexto inmediato, a modo de estampa, y que es el que comúnmente se conoce y se emplea como referencia; y otra que desarrolla una trama, posee un nudo y un desenlace, y en ello es similar al cuento.
3. Como resultado de revisar este periodo a través de las fuentes primarias, subrayamos la pluralidad de alternativas estéticas que caracteriza el periodo de fines del XIX, concurren modos diversos que se acomodan a las disímiles demandas de sus respectivos actores y los diferentes gustos del público. Y dentro del abanico de tendencias, propio de un panorama cultural complejo, se distingue la presencia del costumbrismo finisecular. Destacan en la práctica de artículos

costumbristas Abelardo Gamarra, Manuel Moncloa, Federico Elguera, Zenón Ramírez y Jorge Miguel Amézaga.

4. La relación artículos de costumbres-prensa debe reinterpretarse en el nuevo marco de estudios que señala a las publicaciones periódicas como el soporte principal de la producción literaria en el siglo XIX. Las revistas literarias fueron vitales en el circuito literario; por lo tanto, la presencia de artículos de costumbres en la prensa, estudiada en su contexto, constituye parte de su fortaleza, que impulsó al artículo hacia la renovación, la experimentación, y a su vigencia hacia finales del siglo XIX.
5. Moncloa participó activamente en el circuito de la prensa literaria, y fue uno de los que inició sus actividades literarias en el semanario *El Progreso* (1884-1885), con la publicación de artículos costumbristas. Mantuvo además carácter de colaborador con otras revistas y destaca entre ellas *La Revista Social* (1888), *El Perú Ilustrado* (1888-1892), y *La Ilustración Americana* (1890-1891, de la que fue codirector). Y aunque recopila sus artículos costumbristas en el libro *Tipos menudos* (1895), un número considerable de estos se encuentran solo en las publicaciones periódicas.
6. El artículo costumbrista practicado por Manuel Moncloa y Covarrubias, “Cloamón”, mantiene relación con el costumbrismo tradicional. Moncloa empleó recursos como la configuración del tipo mediante nombres representativos del carácter así como descripción simbólica, galería de tipos que se reactualiza según el contexto, empleo

de escenas, estrategias de lenguaje como anticipación, simbolismo e intertextualidad en la modalidad de citas y alusiones, y registro de giros del habla así como el empleo de idiomas extranjeros.

7. La estructura del artículo costumbrista de Cloamón varía en relación a la estructura del artículo costumbrista tradicional. La variante practicada por Cloamón además de desarrollar una anécdota, en su composición discursiva elimina el formato encuadrado de introducción reflexiva, anécdota ejemplificadora y conclusión moral/didáctica. Asimismo, la anécdota tiene mayor cohesión siendo las escenas parte de una cadena causal, se inscribe un tiempo que transcurre marcando situaciones de transformación, y el tipo tiene un papel participativo en la anécdota. Como resultado, prima el desarrollo de la anécdota, una relación cohesionada entre todos los elementos narrativos que emplea y la consistencia del flujo narrativo.
8. La variante de artículo costumbrista practicada por Moncloa se asemeja al cuento moderno en tanto que cambia no solo su estructura sino también su finalidad. Como artículo de costumbres la crítica a los malos hábitos es aún uno de sus objetivos, pero esta crítica no se inscribe en el texto mediante comentarios digresivos de la anécdota, sino que puede deducirse una intención como se realizaría en cualquier otro texto pero sin que ellos desequilibre la autonomía de la anécdota.
9. Los artículos que mejor representan la variante datan de inicios de 1888, y en ese orden se encuentran: “Cuidados ajenos”, “Una receta”, “Una función casera” (1888); “Un cuadrito realista” (1889); “Negro”, “El primer artículo”, “Media naranja

por una" (1890); "La papeleta" (1891); "Por año nuevo" "Una persona importante", "Chombito", "De invierno", "La herencia" (1892), "Aficionado al drama" (1894).

10.El empleo que realiza el artículo costumbrista de "Cloamón" de recursos del lenguaje como el simbolismo, la anticipación, la cita y la alusión desmitifica las acusaciones que de manera general se realizan al artículo de costumbres sobre una inexistente elaboración estética. La manera en cómo estos recursos se involucran en la estructura de "Una función casera" y "La papeleta" no es casual, y logra enriquecer la expresión de los hechos dentro de la trama.

11.Para desarrollar el análisis formal de los artículos de "Cloamón" es importante considerar el contenido. Por sus rasgos costumbristas, parte de su esencia es roer los hábitos sociales que le fueron contemporáneos, y no considerar este factor desvirtuaría su estudio. La importancia del contenido se relaciona a las formas que este adopta en el discurso; por ejemplo, en el caso de "La papeleta" el rumor es uno de los ejes principales en el nudo de la anécdota y se emplean recursos que construyen la ilusión del recorrido y funcionamiento del rumor.

12.En "Una función casera" y "La papeleta" se emplea anécdotas que tienen como sustrato base una crítica a la importancia que la sociedad limeña brinda a la apariencia proyectada, así como a la expectativa que le guía insuflada de criterios banales. Esta crítica es principalmente sugerida como resultado de la anécdota

antes que ser explícita a través de comentarios en el discurso por parte del narrador.

13. Parte de la crítica al juego de las apariencias en los dos artículos analizados se dirige también a la fragilidad sobre la que se sostiene la impostura, lo incierto entre la relación de lo que es y lo que parece ser, y la facilidad para manipular la información de manera conveniente, elementos que se relacionan a la inestabilidad social del contexto en el que fueron escritos: la comparsa que anticipaba el proceso de modernización, a la sociedad moderna y a su impredecible accionar.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

AMÉZAGA, Jorge Miguel

1888 “Los conquistadores”. *EPI*. Lima, n° 37, 21 de ene.: 8.

“La babel”. *EPI*. Lima, n° 63, 21 de jul.: 172.

“Mi cumpleaños”. *EPI*. Lima, n° 75, 13 de oct.: 420.

1889 “Mire usted”. *EPI*. Lima, n° 118, 10 de ago.: 455.

“Las pruebas”. *EPI*. Lima, n° 121, 30 de nov.: 558.

“Un bigote”. *EPI*. Lima, n° 122, 7 de dic.: 598.

ARONA, Juan de

1888 “El espíritu de asociación”. *EPI*. Lima, n° 75, 13 Oct. : 11

ELGUERA, Federico

1884 *F+F*. Lima : Librería e Imprenta Goicochea.

1894 *Marionetes*. Lima, Librería, Imprenta y encuadernación de Gil,

1999 *El barón de Keef*. Lima, Ignacio Prado Pastor, Segunda edición.

El Perú ilustrado. Semanario para las familias. Lima, 1887-1892.

El Progreso. Segunda época de *El Correo*. Lima, 1884-1885.

El Radical. Órgano del Círculo Literario de Lima. Lima, 1889.

GAMARRA, Abelardo

1877 *Detrás de la cruz el diablo*. Lima, [s.n.]

1885 *El novenario del Tunante*. Lima, Imprenta de Carlos Prince.

1899 *Rasgos de pluma*. Lima, Víctor A. Torres.

1907 *Unos cuantos barrios y unos cuantos tipos*. Lima, Pedro Berrio.

La Ilustración Americana. Lima, 1890 - 1891.

La Revista Social. Lima, 1885-1888.

Los Editores

1888 “Editorial”. *EPI*. Lima, n° 41, 18 de feb.: 2.

MATTO, Clorinda

1890 “Rasgos biográficos de Manuel Moncloa y Covarrubias”, en “Redacción”. *EPI*.

Lima, n° 173, 30 de ago.: 638-639.

MONCLOA Y COVARRUBIAS, Manuel

- 1884 “Una romántica”. *EP*. Lima, n° 2, 11 de oct.: 26.
“Los artistas”. *EP*. Lima, n° 3, 18 de oct.: 44-45.
“La vecina”. *EP*. Lima, n°6, 8 de nov.: 104-105.
“La morenita”. *EP*. Lima, n° 11, 13 de dic.: 203-204
- 1885 “Jesús”. *EP*. Lima, n° 15, 10 de ene.: 292-293.
“Nos derretimos”. *EP*. Lima, n° 16, 17 de ene.: 329.
“Por un bolsón”. *EP*. Lima, n°18, 24 de ene.: 348-349.
“Por un huevo”. *EP*. Lima, n° 20, 14 de feb.: 393-394.
“La pollita”. *EP*. Lima, n° 21, 21 de feb.: 406-407.
“La mosca”. *EP*. Lima, n° 22, 28 de feb.: 432-433.
“El pseudoautor”. *EP*. Lima, n° 23, 7 de mar.: 439-440.
“La extranjera”. *EP*. Lima, n° 25, 21 de mar.: 484-485.
“Los novios de Marta”. *EP*. Lima, Semestre III, n° 3, 18 de abril 3: 5-6.
- 1887 “Los sombreros de paja”. *La Revista Social*. Lima, n° 82, 1 de feb.: 11.
“El Primero y el último”. *LRS*. Lima, n°108, 8 de ago.: 234.
- 1888 “Cosas de niños”. *El Perú Ilustrado*. Lima, n° 56, 2 de jun.: 54.
“Cuidados ajenos”. *EPI*. Lima, n° 65, 4 de ago.: 213-214.
“Una función casera”. *EPI*. Lima, n° 86, 29 de dic.: 730-732.
- 1889 “Un cuadrito realista”. *EPI*. Lima, n°89, 19 de ene.: 830-832.
“Imposible. Cuadro social”. *EPI*. Lima, n°99, 30 de mar.: 1167.
“Imposible. Cuadro social”. *EPI*. Lima, n°100, 4 de abr.: 1198.
“Imposible. Cuadro social”. *EPI*. Lima, n°101, 13 de abr.: 1230-1231.
“Imposible. Cuadro social”. *EPI*. Lima, n°102, 20 de abr.: 1262-1263.
“Imposible. Cuadro social”. *EPI*. Lima, n°103, 27 de abr.:1294-1295.
“Imposible. Cuadro social”. *EPI*. Lima, n°104, 4 de may.: 1326-1327.
- 1890 “Crónica general”. *LIA*. Lima, n°1, 1 de jul.: 2.
“Crónica general”. *LIA*. Lima, n°4, 15 de ago.: 38.
“Crónica general”. *LIA*. Lima, n°5, 1 de set.: 50.
“Crónica general”. *LIA*. Lima, n°6, 15 de set.: 62.
“Crónica general”. *LIA*. Lima, n°8, 15 de oct.: 86-87.
“Crónica general”. *LIA*. Lima, n°9, 1 de nov.: 98-99.
“Crónica general”. *LIA*. Lima, n° 12, 15 de dic.: 134.
- 1891 “La papeleta”. *LIA*. Lima, n°14, 15 de ene.: 166.
“¡Negro!”. *EPI*. Lima, n° 201, 14 de mar.: 1727-1729.
“El primer artículo”. *EPI*. Lima, n° 224, 22 de ago.: 4071.
“Media naranja por una”. *EPI*. Lima, n° 239, 5 de dic.: 7069-7071.
De telón adentro. Lima, Impr. de la Escuela de Ingenieros.
- 1892 “Por año nuevo”. *EPI*. Lima, n°243, 2 de ene.: 8130.
“Silueta”. *EPI*. Lima, n° 244, 9 de ene.: 8161.
“Una persona importante”. *EPI*. Lima, n° 245, 16 de ene.: 8209.
“Niñas de ventana”. *EPI*. Lima, n° 246, 23 de ene.: 8241.
“Señor doctor!...”. *EPI*. Lima, n° 265, 4 de jun.: 157.
“Chombito”. *EPI*. Lima, n°266, 11 de jun.: 205.
“De invierno”. *EPI*. Lima, n°267, 18 de jun.: 237.
“La herencia”. *EPI*. Lima, n°269, 2 de jul.: 297.

- 1895 *Tipos Menudos*. Lima, ed. Carlos Prince.
1901 *Los bohemios de 1886. Apuntes y recuerdos*. Lima, Gmo. Stolte ed.
1905 *Diccionario teatral del Perú*. Lima, Lit. y Tip. de Badiola y Berrio

PALMA, Ricardo

- 1948 *La Bohemia de mi tiempo*. Lima, Hora del hombre.

PÉREZ, Alberto V.

- 1884 "Editorial". *EP*. Lima, n°1, 4 de oct.: 1.
"Editorial". *EP*. Lima, n° 4, 25 de oct.: 61.
1885 "La vida de un microbio. De 8 a 12 a.m.". *EP*. Lima, n° 19, 7 de feb.: 371-373.
"Editorial". *EP*. Lima, n° 23, 7 de mar.: 1.

RAMÍREZ, Zenón

- 1888 "El amigo antiguo". *EPI*. Lima, n° 45, 17 de mar.: 6-7.
"Uno de los de la tertulia". *EPI*. Lima, n° 48, 7 de abr.: 8.
"El compadre". *EPI*. Lima, n° 50, 21 de abr.: 8.
"Rosita". *EPI*. Lima, n° 57, 9 de jun.: 70).
"Un viajecito". *EPI*. Lima, n° 70, 8 de set.: 312-313.
1889 "A Chorrillos". *EPI*. Lima, n° 87, 5 de ene.: 782-783.
"Mi amigo Aquiles". *EPI*. Lima, n°91, 2 de feb.: 896.
"Juanito". *EPI*. Lima, n° 92, 9 de feb.: 926).
"Moi ex boulanger". *EPI*. Lima, n°102, 20 de abr.: 1251 y 1255.

REBOREDO, P. F.

- 1889 "Una esperanza para el país". *EPI*. Lima, n° 88, 12 de ene.: 818 y 820.

FUENTES SECUNDARIAS

AMÉZAGA, Carlos Germán

- 1895 "Prólogo". En *Tipos Menudos*. Lima, ed. Carlos Prince.

AGUINAGA ALFONSO, Magdalena

- 2008 "El cuento costumbrista como género de transición entre el artículo de costumbres y el cuento literario". Biblioteca virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/24660408102026506300080/p0000001.htm#l_1_>. Consulta: 10 de noviembre de 2008.

AYALA ARACIL, María de los Ángeles

- 1984 "Las colecciones costumbristas en la segunda mitad del siglo XIX: *Los españoles de ogaño*". *Anales de Literatura Española*. Alicante, número 3, pp.65-94.

AHERN, Maureen

1961 *El cuento finisecular peruano 1890 – 1910*. Tesis de doctorado. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

ANDERSON IMBERT, Enrique

1996 *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel.

BAQUERO GOYANES, Mariano

1949 *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, [s,n].

1963 *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*. Madrid, Gredos.

2000 “Fisiologías' y cuadros de costumbres”. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/78035172102336139443457/p0000001.htm#l_1_. Consulta: 15 de marzo de 2009.

BOOTH, Wayne

1989 *Retórica de la ironía*. Trad. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Madrid, Taurus.

BRAVO, José Antonio

2001 *Fundadores de la narración en el Perú. Antología de la narración en el Perú*, tomo 1. Lima, Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Fondo Editorial.

CORNEJO POLAR, Antonio

1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, Centro de estudios y publicaciones.

CORNEJO POLAR, Jorge

1998 “Costumbrismo y periodismo en el Perú del siglo XIX”. *Estudios de Literatura Peruana*. Lima: Fondo de desarrollo editorial de la Universidad de Lima / Banco Central de Reserva, pp. 75-105.

2001 *El Costumbrismo en el Perú*. Lima, ediciones COPÉ.

CHATMAN, Seymour

1990 *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en cine*. Trad. María J. Fernández Prieto. Madrid, Taurus.

DEUSTUA, Alejandro

1923 *Estética general*. Lima, Imprenta Eduardo Rávago.

ESCOBAR, Alberto

1960 *La narración en el Perú*. Lima, ed. Juan Mejía Baca.

1964 *El cuento peruano 1825-1925*. Buenos Aires, Universitaria.

1986 *Antología general de la prosa en el Perú*. Tomo 2: *Del siglo XVIII al XIX*. Prólogo, selección y notas de este tomo y Dirección general de la antología: Alberto Escobar. Lima, Edubanco.

EZAMA GIL, Ángeles

1992 *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900.* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias.

FELICES, José

1887 "Suelos". *LRS*. Lima, número 115, 1 de oct.: 286.

1888 "Notas literarias". *LRS*. Lima, número 134, 31 de mar.: 194.

"Suelos". *LRS* Lima, número 146, 30 de jun.: 404.

FERRERAS, Juan Ignacio

1970 "Novela y Costumbrismo". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, vol. 81, n° 42, pp. 345-367.

FLORES GALINDO, Alberto y Manuel Burga.

1987 *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima, Rickchay.

GALVEZ, José

1915 *Posibilidad de una genuina literatura nacional*. Tesis para optar por grado de Doctor en la facultad de Filosofía y Letras de la UNMSM, Lima.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos

1990 *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima, Latinoamericana editores.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura

1910 *Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos*. Paris, Sociedad de ediciones literarias y artísticas.

1938 *Costumbristas y satíricos*. Paris, Biblioteca de cultura peruana.

GARGUREVICH, Juan

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

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio.

1996 *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis.

GENETTE, Gerard

1974 "Fronteras del relato". En *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, pp. 193- 208.

1989 *Figuras III*. Trad. Calos Manzano. Barcelona, Lumen.

Palimpsestos: La literatura en segundo grado. Madrid, Taurus.

1993 *Ficción y dicción*. Trad. Calos Manzano. Barcelona, Lumen.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

1992 *El cuento peruano hasta 1919*. Lima, Petroperu.

GUERRA MARTINIÉRE, Margarita

1996 *La Ocupación de Lima 1881-1883. Aspectos económicos*. Vol. 2. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo editorial.

LASTRA, Pedro

1963 "Notas sobre el cuento Hispanoamericano del siglo XIX". *Apartado de la revista Mapocho*. Santiago de Chile, n°2, pp. 197-217.

LEAL, Luis

1972 "El cuento moderno". En *Cuentistas hispanoamericanos del siglo XX*. Nueva York, Random House, pp. 3-15.

LOPES, Ana Cristina; Carlos Reis

1996 *Diccionario de narratología*. Salamanca, Colegio de España.

MARTÍNEZ, Juana

1987 "El cuento hispanoamericano en el siglo XIX". En *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Cátedra, vol. 2, pp. 229-243

MINARDI, Giovanna

2003 *Historia del cuento hispanoamericano*. Lima, Facultad de letras de Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Instituto Italiano de Cultura de Lima.

MOREANO, Cecilia

2000 "Un primer cuento peruano". *Ajos y Zafiros*, n°2. Lima. pp. 159-166.

2004 *La literatura heredada: configuración del canon peruano de la segunda mitad del siglo XIX*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo editorial.

MOREIRA, Julián (Comp.)

2000 *Costumbristas de Hispanoamérica. Cuadros, leyendas y tradiciones*. Madrid, EDAF.

MURO MUNILLA, Miguel A.

1990 "Cuestiones de técnica narrativa en los artículos costumbristas de *El Pobrecito hablador*". *Cuadernos de Investigación Filológica*. Zaragoza, vol. XVI, pp. 49-58

NÚÑEZ, Estuardo

1963 "Prólogo". En *Cuentos*. Lima, Ediciones del sol.

OVIEDO, José Miguel

2001 *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 2: *Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid, Alianza Editorial.

PACHECO, Carlos y Luis Barrera Linares (comp.)

1993 *Del cuento y sus alrededores*. Caracas, Monte Avila.

POZUELO, José María

1994 "Estructura del discurso narrativo". En *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, pp. 226-267.

PORRAS, Raúl

1969 *El sentido tradicional de la literatura peruana*. Lima, Instituto Raúl Porras Barrenechea.

1970 *El periodismo en el Perú*. Lima, Instituto Raúl Porras Barrenechea.

PUPO WALKER, Enrique

1973 "Notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano". En *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Castalia, pp. 9-21

1978 "El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde". *Revista Iberoamericana*. Pittsburg, vol. XLIV, números. 102-103, pp. 1-15.

PRINCE, Gerald

2006 "Observaciones sobre la narratividad". *Criterios*. La Habana, número 29, 1991. Trad. Desiderio Navarro. <<http://www.criterios.es/pdf/princeobservaciones.pdf>>. Consulta: 04 de abril de 2009.

QUINTERAS, Serafina

1957 *De la misma laya*. Lima, Ministerio de Educación Pública.

RAGAS, José

2009 "Prensa, política y público lector en el Perú". En Velázquez Castro, Marcel (comp.). *La República de papel*. Lima, Universidad de Ciencias y Humanidades, Fondo editorial, pp. 43-56.

RAMA, Ángel

1984 *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte.

REMY BRANDT, Hilda

1956 *Bio-bibliografía de Manuel Moncloa y Covarrubias*. Tesis. Escuela Nacional de bibliotecarios.

RIVA AGÜERO, José de la

1905 *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima, Librería Francesa Científica Galland.

RODRÍGUEZ REA, Miguel Ángel

1992 *El Perú y su literatura. Guía bibliográfica*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo editorial.

ROMERO, Emilia

1966 *Diccionario manual de literatura peruana y materias afines*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo editorial.

RUBIO CREMADES, Enrique y María de los Ángeles AYALA ARACIL
1985 *Antología costumbrista*. Barcelona, El Albir.

RUBIO CREMADES, Enrique
2008 "Afinidades entre el género cuento y el cuadro de costumbres: Carlos Frontaura"
Biblioteca virtual Miguel de Cervantes Virtual
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/07031618779625284197857/p0000001.htm#l_0_>. Consulta: 11 de abril de 2009.

SÁNCHEZ, Luis Alberto
1965 *Literatura Peruana*. Lima, Ediventas.
1974 *Introducción crítica a la literatura peruana*. Lima, Villanueva Editor.

TAURO, Alberto
1946 *Elementos de literatura peruana*. Lima, Palabra en defensa de la cultura.
1992 *Catálogo de seudónimos peruanos*. Lima, Ariel.

TAMAYO VARGAS, Augusto
1993 *Literatura peruana*. Lima, Peisa.

TODOROV, Tzvetan
1974 "Las categorías del relato literario". En *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, pp. 155- 192.

TORO MONTALVO, César
1994 *Historia de la literatura peruana*. Lima, San Marcos.

UGARTE CHAMORRO, Guillermo
1959 "Don Manuel Moncloa y Covarrubias". *Anales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*. Lima, números 21- 22.

VALENZUELA LANDA, Alejandro
1974 *Guía hemerográfica de El Perú Ilustrado*. Lima, Instituto Raúl Porras Barnechea.

VARILLAS, Alberto
1992 *Literatura peruana del S. XIX*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo editorial.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel
2000 "Notas sobre *El Perú Ilustrado*". *Ajos y Zafiros*. Lima, año 1, n°2, pp. 177-183.
2009 "La República de papel. Balance, problemática y proyecciones de los estudios sobre la prensa del siglo XIX". En VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel (comp.). *La República de papel*. Lima, Universidad de Ciencias y Humanidades, Fondo editorial, pp. 11-40.

VIDAL, Luis Fernando

1975 "Las antologías del cuento peruano". *Revista de Crítica Literaria Norteamericana*. Lima, año 1, n° 2, pp.121-138.

WATSON, Maida I.

1980 *El cuadro de costumbres en el Perú decimonónico*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo editorial.

WILLIAMS, Raymond

1994 *Sociología de la cultura*. Trad. Gabriella Baravalle. Barcelona, Paidós.

ZANUTELLI ROSAS, Manuel

2005 *Periodistas peruanos del siglo XIX. Itinerario biográfico*. Lima, Universidad San Martín de Porres, Fondo editorial.

ANEXO 1:

Sección "Redacción"¹³⁷

Manuel Moncloa y Covarrubias es uno de los jóvenes de la presente generación más queridos por su carácter y que ha sobresalido por su dedicación a las letras. Moncloa nació en esta capital el 24 de abril de 1859. Cursaba Derecho cuando estalló la guerra nacional, y como todos sus compañeros, dejó el libro para tomar el rifle en defensa de la patria.

Alistado como teniente de batallón nº 2 de la Reserva, se batió en la batalla de Miraflores, y después de nuestros desastres tuvo que abandonar el claustro doctoral para dedicarse al trabajo.

Sin embargo, sus aficiones literarias supieron sobreponerse a la situación y cultivó las letras sin descanso.

La literatura dramática es la que Moncloa cultiva con brillante éxito, pues lleva escritas catorce obras de teatro, todas del género cómico.

El nudo, que así se titula su primera comedia en dos actos se estreno en el teatro Principal de Córdoba (España), el 25 de noviembre de 1883, y nueve de las citadas han subido ala escena en Lima, Callao y provincias con resultados alentadores para nuestro estimado colega que ya tiene formada una reputación.

Las labores de la prensa no son ajenas a Moncloa: redactó, en sociedad con el malogrado e inteligente Alberto V. Pérez, **El Progreso**, semanario de literatura y ciencias; ha sido constante colaborador de **La Revista Social**, **El Radical** y otras publicaciones. Nuestro semanario le cuenta entre sus asiduos favorecedores, y distintas asociaciones literarias, como la dramática "La juventud cordobesa", "El círculo literario de Lima", "El club literario de Arequipa", y otras le cuentan en su seno ya como socio de número, ya como honorario.

Hasta hace poco, Moncloa ha escrito con el anagrama Cloamón, que nosotros hemos sido los primeros en desterrar para darle filiación legítima a los chispeantes cuadritos que dibuja Moncloa que dibuja con el título **De telón adentro**, magníficas copias de todas las escenas que pasan entre la gente de trapió y colorete.

Como el talento la afición reunidos engendran la gloria, y ambos existen en noble consorcio en nuestro distinguido colaborador, no dudamos que, si sigue cultivando el arte de Calderón, Segura y Lope de Vega, la escena le reserva aún los mejores laureles del triunfo, y el tiempo ha de depararle la notabilidad entre los que cultivan las letras nacionales.

¹³⁷ Matto, Clorinda. En: *El Perú Ilustrado* 173, 30 de ago. 1890: 638-639.

ANEXO 2:**PRODUCCIÓN LITERARIA DE MANUEL MONCLOA Y COVARRUBIAS**

	TEATRO	NOVELA	NOVELA BREVE	LIBROS DE HISTORIA	ART. DE COSTUMBRES
1883	- <i>El Nudo</i>				
1884	- <i>Dos o uno?</i>	<i>Carlos</i>			<i>El Progreso</i> <ul style="list-style-type: none"> - “Una romántica”. 2: 26. - “Los artistas”. 3: 44-45. - “La vecina”. 6: 104-105. - “¡Fomeque!, y si lector, dijeres ser comente, como me lo contaron te lo cuento”. 7: 130-131. - “El primer amor”. 8: 143-144; 9: 166. - “Pedrada en ojo de bibliotecario: cuasitradición”. 9: 169-170. - “Celos”. 10:189-190. - “La morenita”. 11: 203-204.
1885	- <i>Un viaje a Europa (En El Progreso)</i>		<i>Virginia (En El Progreso)</i>		<i>El Progreso</i> <ul style="list-style-type: none"> - “Jesús”. 15: 292-293. - “¡Cómase lo!”. 15: 368. - “La casa de las penas”. 16: 312-313. - “Nos derretimos”. 17: 329. - “Por un bolsón”. 18: 348-349. - “Por un huevo”. 20: 393-394. - “La pollita”. 21: 406-407.

					<ul style="list-style-type: none"> - “La mosca”. 22: 432-433. - “El pseudoautor (croquis de este tipo)”. 23: 439-440. - “La extranjera”. 25: 484-485. - “El hombre desgraciado”. 26: 496- 497. - “Mi sombrero”. Semestre III, 1: 2-3. - “El pensamiento”. Semestre III, 2: 7-8. cuento. - “Los novios de Marta”. Semestre III, 3: 5-6. - “El litigante”. Semestre III, 8: 3-4.
1886	<ul style="list-style-type: none"> - <i>A media noche</i> (con José Mendiguren). (registrado en <i>La Revista Social</i>, 24 ago. 1886) 				
1887	<ul style="list-style-type: none"> - <i>El espejo del diablo</i> (registrado en <i>La Revista Social</i>, 24 mar. 1887) - <i>Ocho cubiertos con vino</i> 				<p>La Revista Social</p> <ul style="list-style-type: none"> - “Los sombreros de paja”. 82: 11. - “El Primero y el último”(para <i>La Revista Social</i>). 108: 234.
1888	<ul style="list-style-type: none"> - <i>El hijo de la mascota</i> (registrado en <i>La Revista Social</i>, 31 mar. 1888) - <i>¡Al fin solos!</i> - <i>Sin Comerlo ni beberlo</i> 				<p>La Revista Social</p> <ul style="list-style-type: none"> - “Rigoletto (apuntes íntimos de un joven que no existe)”. 150: 521-524. <p>EL Perú Ilustrado “Cosas de niños”.</p>

					<p>56: 54.</p> <ul style="list-style-type: none"> - “El único beso”. 58: 88. - “El juicio del amor”. 60: 119-120. - “La pollita”. 63: 170-171, - “Las rosas” (d’Ev. Parny). 64: 195, - “Cuidados ajenos”. 65: 213-214. - “Una receta”. 67: 250. - “Edelmira”. 75: 424-426. - “El tramoyista”. 84: 666. - “Cositas... de moda”. 85: 716-718. - “Una función casera” (a Zenón Ramírez). 86: 730-732,
1889			<i>Imposible(EPI)</i>		<p>EL Perú Ilustrado</p> <ul style="list-style-type: none"> - “Un cuadrito realista”. 89: 830-832. - “La caída de las hojas”. 91: 890-891. - “El litigante” (d’apres nature). 93: 956. - “El hombre desgraciado” (pendant). 94. - “Andrea”. 96: 1058-1064. - “El estreno” (del natural). 97: 1083.
1890					<p>EL Perú Ilustrado</p> <ul style="list-style-type: none"> - “Punto (artículo que no es

					<p>ortográfico)", 157: 7.</p> <ul style="list-style-type: none"> - "La gran vía". 159:101. - "De telón adentro". 164: 285. - "Ojo (artículo que no es oftálmico)". 165: 341. - "De telón adentro". 168: 461. - "De telón adentro". 169: 497. - "De telón adentro". 170: 537. - "De telón adentro". 171: 579. - "De telón adentro". 173: 661. - "De telón adentro". 174: 689. - "De telón adentro". 56: 1089.
1891	<ul style="list-style-type: none"> - "Resurrección" (EPI) - "La gran calle" 			<i>De telón adentro</i>	<p>EL Perú Ilustrado</p> <ul style="list-style-type: none"> - "Negro!". 201: 1727-1729 - "Pagina negra". 216: 2351. - "Elvira". 222:3081. - "El primer artículo". 224: 4071. - "Quisi cosa". 236: 6035-6037. - "Media naranja por una". 239: 7069-7071.

					La Ilustración Americana <ul style="list-style-type: none"> - “El Pensamiento”. 1: 7 - “Entre literatos” (D’après nature). 3: 31 - “La extranjera”. 12: 142 - “La papeleta”. 14: 166.
1892					EL Perú Ilustrado <ul style="list-style-type: none"> - “Por año nuevo”. 243: 8130. - “Silueta”. 244: 8161. - “Una persona importante”. 245: 8209. - “Niñas de ventana”. 246: 8241. - “Sabelotodo”. 258: 8717. - “Otro tipo”. 261: 13. - “El sistema de carolina”. 262: 41-43. - “Los esplendidos”. 263: 85. - “La papeleta”. 264: 123. - “Señor doctor!...”. 265: 157. - “Chombito”. 266: 205. - “De invierno”. 267: 237. - “Entre literatos”. 268: 265. - “La herencia”. 269: 297.
1893					
1894					
1895	- <i>La montonera</i>				Tipos Menudos. Contiene: <ul style="list-style-type: none"> - “La herencia” - “Los anarquistas” - “Carnaval”

					<ul style="list-style-type: none"> - “¡Negro!” - “Chombito” - “Señor Doctor” - “Los pregones” - “El primero y el último” - “Un cuadrito realista” - “Una función casera” - “Ojo” - “Mi ahijado” - “Media naranja por una” - “Por los cuernos” - “La papeleta” - “Cuidados ajenos” - “La modelo (de Pierre Veron)” - “Las niñas de ventana” - “Entre literatos” - “El sistema de Carolina (De Pierre Veron)” - “Aficionado al drama” - “Por año Nuevo” - “Una persona importante” - “El primer artículo” - “Una receta” - “Los espléndidos” - “Pretendientes” - “Incendio” - “Personas ilustradas” - “De telón adentro” - “Políticos al pelo” - “Industria algodонера” - “Antoñito” - “Del invierno”
--	--	--	--	--	---

					<ul style="list-style-type: none"> - “Apuntes del ingles” - “El trancazo” - “La exposición” - “Precauciones” (incompleto)
1896					
1897					
1898					
1899					
1900					
1901	- <i>El suicidio</i>			<i>Los bohemios de 1886</i>	
1902					
1903					
1904					
1905		<i>Las cojinovas</i>		<i>Diccionario teatral del Perú</i>	
1906					
1907					
1908	- <i>La Primera nube</i>				
1909				<i>El teatro en Lima</i>	
1910				<i>Mujeres de teatro</i>	

ANEXO 3:

Por un bolsón¹³⁸

Con la aproximación del siglo veinte, las oraciones se van tornando por pasiva. Nos explicamos.

Diez años atrás, cuando un hombre, aunque fuese jorobado, quería saber el nombre de tal o cual hija de Eva, que le había llenado el ojo, derecho ó izquierdo, tenía necesidad de indagar, inquirir, preguntar, etc; y las más de las veces después de tanto husmear, resultaba con que no era ese, el que le habían dicho, sino otro el nombre de las Filis; y esto por resultado mil trastornos.

Trastornos que hoy van desapareciendo con el acertado uso de los “bolsones” sobre cuya una de sus caras se lee en letras gordas, góticas, doradas: “Jesús A. Lagorriga” ó bien: Inés “Julia del Pontón” ó: “Laura del Medio”, con lo que los hombres ya no necesitan de preguntar, pues las mujeres por donde van llevan su partida de bautismo al aire libre, como si dijéramos:

Y, como sabemos de una manera cierta, que apenas muestre sus narices el siglo entrante, habrá aquello de:

- Ay! negrito! ¡Qué lindo pié tienes!

O lo otro de:

- ¡Qué bigote más hermoso, Dios mío!

O lo de más allá de:

- Ay! encantador! Si me dieras un beso sería la más feliz de *las mortales!*

O lo de..... etc. etc. creemos, á pie juntillas que desde estos momentos, con el uso de los bolsones, van las doninas del *XX^{eme} siecle*, á paso de carga.

Sospechamos que nos debemos, por ello, felicitar.

Ahora bien, ¡alto y descancen! Es decir, basta de preámbulos y vamos, en párrafo aparte, á justificar el nombre con que hemos bautizado este artículo.

II

Carlos de la Zaña, era, hasta hace poco, un muchacho guapo, alegre, franco, feliz; pero se interpuso en su camino un bolsón de cuero de Rusia, con nombre y apellido dorados y ¡adiós mi dinero! Nuestro Carlitos se perdió para siempre.

¹³⁸ Moncloa y Covarrubias, Manuel. “Por un bolsón”. *El Progreso* 18, 24 feb. 1885: 348-349.

De donde se puede concluir que, el ¿quién es ella? Del célebre Bretón de los Herreros es hoy un disparate, desde que bolsón pertenece al género machino, ó, hablando con el vulgo, masculino.

Pero, nos refutarán, que una golondrina no hace verano, sino hasta invierno los bolsones del día.

Y pruebas de cal y canto.

III

Nuestro protagonista estaba que se bebía los vientos y se comía los cerros, por una hermosa morenita, con unos ojos, como dos águilas americanas; y una boquita, como la crema de Vainilla; y un cuello, como el de la Venus de Milo, y un todo, más que el premio gordo de la suerte de á veinte mil duros.

Y ella, que Margarita se llamaba, desfallecía de amor por él; pero quiso el hado adverso llevarse ese ángel al cielo, y Carlos se quedó sumido en la melancolía más melancólica, que puede haber jamás acometido á romántica de alfeñique y mazamorra.

Y no había amigo capaz de sacarlo de su *spleen*: el muchacho se consumía en su dolor, por la pérdida de su amada Margarita.

Hasta que uno le presentó este argumento:

- Pero hombre, ¿es esa acaso la única Margarita que hay en el mundo?

Carlos oyó este argumento de Pero Grullo, y dándose una fuerte palmada en la frente, exclamó:

- Tienes razón. Voy á echarme á la calle, y con la primera Margarita que encuentre..... ¡me caso!

El amigo cayó de espaldas sobre..... un sillón.

Y, Carlos, de cuatro en cuatro, salvo los setenta y tres tramos de la escalera, lanzándose a la calle, decidido á..... suicidarse ó casarse, como UU. gusten.

IV

Era una tarde del mes de Diciembre, ó Enero, ó Marzo, que para el caso es lo mismo, cuando Carlos recorriendo las más centrales calles de la hermosa capital, se dio de manos á boca con un bolsón, que decía “Margarita de.....”

Carlos no quiso leer más, tenía bastante con el nombre.

Siguió a la dueña del bolsón y, ocho días después demandaba la blanca mano de la Margarita del bolsón, y un mes más tarde ya era hombre de estado.

Quince días duró la luna de miel, nada más; pues al décimo sexto se avinagró, pero de tal suerte que era imposible comerla y Carlos desesperado se pegó un tiro, dejando antes la consabida carta en la que culpaba de su muerte, al maldito bolsón de

cuero de Rusia, y suplicaba á todos sus amigos que huyeran, como del Cornudo de Cuasimodo, de las mujeres que usan bolsón..... con nombres y apellido.....

.....

Ante tan tremenda cuanto conmovedora, al par que verídica escena, se nos viene a las mientes una desesperada consideración.

¡Qué será de nosotros, pobres hijos de Adán, en el siglo XX, cuando las mujeres nos seduzcan, nos conquisten, nos..... ¡roben!.....

¡Ah! ¡qué idea! Como dicen los galanes de drama trágico, nosotros entonces, también usaremos bolsón, con nombre y apellido!.....

ANEXO 4:

Una función casera¹³⁹

I

-Mamá el cinco es mi cumpleaños y quiero que me celebres dignamente.

-Muchacha, no se á que viene esa advertencia, cuando sabes que siempre, para tu santo, hemos echado la casa por la ventana, como dice. Este año será como los anteriores.

-De ninguna manera, mamá. Este año quiero que hagamos teatro, está de moda. En casa de Doloritas hicieron el “Zapatero y el Rey”, en la de Adelaida “Flor de un día”, y yo quiero que el cinco se represente aquí “Don Juan Tenorio”.

-Niña, esa es una obra muy larga...

-Mejor, así le echamos pan á todas. Nada, nada no se hable más del asunto. Hacemos el “Tenorio” no es verdad?

-Luisa, considera que...

-Pero, mamá... si no hacemos teatro vamos a quedar como insignificantes!...

-¡Vaya pues, se hará!

II

Luisa Candel que cumple años en mes entrante es una muchacha de veinte años, alta, delgada, con unos ojazos negros, por los que suspiran un bachiller en letras y un ajero se casa de comercio; una vos muy atiplada y un modito de andar que cualquiera lejos de suponerla limeña, la creería por lo menos hija del Támesis.

Su mamá, que al fin ha consentido en que se represente en su casa “Don Juan Tenorio” es una señora viuda, con cincuenta años bien cumplidos; baja, regordeta y con voz de violón rajado.

El difunto, rico comerciante, quebró y de resultas de la quiebra enfermó y mejoró en el otro barrio.

Hecha pues la respectiva presentación de los personajes que han tomado parte en el diálogo anterior, entremos de lleno en el asunto histórico, que motiva el presente

III

¹³⁹ Moncloa y Covarrubias, Manuel. “Una función casera”. En: *El Perú Ilustrado* 86, 29 de dic.: 730-732

Rafael, bachiller en letras y aspirante á la delgada y blanca mano de Luisita, es el designado para hacer de “Don Juan”

Eleodoro, cajero de la casa de Pertikoff & Co. Y aspirante también á la mano de la niña tiene á su cargo el rol de “Don Luis”.

Luisa ha pedido para sí el papel de “Doña Inés”.

“El Capitán Centella” lo hará José, un primo de Luisa; “Avellaneda”, un subteniente de línea, que hace lo menos diez años lo hizo una vez, en Lambayeque; “La Brígida”, un muchacho muy listo que vive en la ventana de reja, y que para eso de imitar viejas, se pinta solo.

Responde al nombre de Pascual y le hace también arrumacos á Luisita.

El “Escultor” y el “Hostalero”, papeles de segunda orden, los ha tomado Don Antonio, un buen hombre que fué muy amigo del difunto y que por darle gusto á su hijita, como el llama a Luisa, ha entrado por eso.

El “Comendador” y don “Diego” están a cargo de dos jóvenes amigos de Rafael.

Repartidos los papeles se piensa en armar el teatro.

De esto se encarga un señor Chávez que, allá en los buenos tiempos de Rendón, la Pantanelli, etc., fue ayudante de la tramoya en el teatro Principal.

El señor Chávez empieza por pedir madera para hacer el escenario.

Y madera no hay.

¡Que ha de haber! Y los ensayos siguen su curso y el 5 se viene encima, y no hay como levantar el teatro.

El señor Chávez está á punto de renunciar al puesto.

Pero, la chica tiene una idea luminosísima.

Como el 5 nadie dormirá, pues una vez terminada la representación seguirá el baile, Luisa es de opinión que se utilicen en el proscenio todas la tablillas de los catres de la casa.

-¡Niña!....exclama la mamá - estás loca.

-Mamá, argumenta la chica, quién lo sabrá, nadie!.....señor Chávez manos á la obra.

Y el antiguo empleado de la tramoya del teatro, echa por tierra colchones y almohadas y se principia a la extracción de las tablillas.

Dos horas después escenario se levanta majestuoso y simpático.

Se decide con grandes manifestaciones de júbilo, hacer por la noche del 4 el ensayo general sobre las tablas.

Una manta vieja de la señora, dos trajes de Luisa, una colcha manchada, dos fustanes, siete varas de *coco*, una pieza de tocuyo, dos tercios de *sacuaras*, un mazo de pita, tres reales de clavos y tachuelas, real y medio de cola, tres escobas viejas y los restos de un sofá antiguo de paja, entran en la confección del escenario.

Concluido éste, el señor Chávez fué objeto de una verdadera ovación.

IV

Dan las nueve de la noche y se oye la voz del director de escena que grita con toda la fuerza de sus pulmones:

-¡Fuera de escenario!

Cualquiera creería que se trataba de la función; nó señor. Es solamente del ensayo general; pero hay que hacer las cosas bien ó no hacerlas, dice el subteniente que es el director de escena.

Y empieza el ensayo

Todo vá muy bien hasta el momento en que los comparsas (varios sirvientes, unos de caso y otros de la vecindad) cruzan los aceros, entre bastidores.

Uno de los malditos muchachos se entusiasma, y de un sablazo echa al suelo el telón de foro con puerta y todo.

Don Juan Tenorio y Butarelli se ven envueltos en el terremoto y caen por tierra. Algunas tablillas se salen de su sitio y el protagonista desaparece por el inesperado escotillón.

Como el telón de foro, esta recién pintado, y con poquísima cola, la pintura se desprende en nube espesa de cien colores asfixiando á los demás artistas. El apuntador casi ahogado salta de la concha y todo es confusión y barullo.

Por fin y al cabo de hora y media, se logra volver á colgar el telón y sigue el ensayo.

Todo marcha a las mil maravillas hasta el acto del panteón.

No hay estatuas.

-No importa! --- exclama el director, se suprime.

-Imposible, dice Don Juan, y entonces, á quien me dirijo cuando digo aquello de.....

-Bueno, hombre, bueno... en lugar de estatuas se ponen unos jarrones que figuren!.....

-No señor, han de ser estatuas!.....

-Pues serán, dice Don Antonio. Yo tengo cuatro en casa que las prestaré.

-¡Bravo! ¡Bravo!—gritan todos entusiasmados.

Y termina el ensayo.

V

Llega el cinco, y Luisita, vá á ver satisfecho su deseo. Se hace en su casa el drama de Zorrilla: Don Juan Tenorio.

Las amigas rabiaron de envidia; pero ella está contenta.

Dan la 8 de la noche, y la casa comienza a llenarse de gente.

A las 9 hay lo menos, doscientas cincuenta personas.

Se cierra la puerta de la calle.

La sala, el comedor, los dormitorios, el corredor, el patio, el zaguán, todo está lleno reventando.

Con 50 personas habría bastante. Sobran, pues, doscientas.

Pero, Luisita no cabe en sí, de gozo.

Su santo hará época, y las crónicas se ocuparan mañana de él, sin duda. Ha convidado expresamente a dos cronistas.

Son las 10, y el "Tenorio" no empieza.

¡Que ha de empezar!

Si Don Luis Mejía no ha llegado todavía.

Pronto se entera la concurrencia de esto, y hay quien busca su sombrero para marcharse.

Hay gente muy exigente.

Por fin, á las 11 llega Don Luis.

El 5 es día de vapor y ha estado en la oficina trabajando hasta esa hora.

Se alza el telón.

Treinta personas cómodamente sentadas ven bien el palco escénico; el resto solo alcanza á oír.

Estamos en febrero.

No hay que decir el calorcito que hacía en la casa!.....

Termina el primer acto.

Los amigos de Rafael y de Eleodoro entran al escenario a felicitarlos “por lo bien que lo han hecho, si parecían cómico verdaderos” etc. etc.

Y el tablado empieza á gemir.

Los amigos siguen subiendo.

Pronto hay como cuarenta en escena y un ¡¡¡Prum!!! horroroso, se deja oír por toda la casa.

Luego, gritos, ayes ,quejidos!....

¿Qué pasa?

¡Se ignora!

Pero, se corre el telón y... ¡oh desdicha! Las tablillas no han podido resistir el enorme peso de los amigos de Tenorio y Mejía y el tablado ha desaparecido arrastrando en su caída, artistas, bastidores, amigos, mueble!!.....

repuestos al fin, del enorme susto, se comienza á levantar los caídos; pero hay dos que no lo pueden hacer.....

Don Luis Mejía, se ha quebrado una pierna, y un alguacil la cabeza.

Cargan a Don Luis y le conducen al dormitorio, para acostarlo sobre una cama.

¡Qué si quieres!

No hay camas.

¡Pero como las ha de haber!.....

¿Y las tablillas?.....

Luisa, en tan crítica situación no tiene más que una salida: ¡se desmaya!.....

Su madre al pronto no sabe qué decir, hasta que se le ocurre algo:

-Las camas, las he mandado á la calle para que hubiera más sitio en la casa!!.....

Mientras tanto Don Antonio está desesperado; las cuatro estatuas que ha prestado para el panteón se han hecho añicos.

-¡Qué lástima!—exclama—y yo que las cuidaba tanto; porque si bien es cierto que Colón no valía gran cosa, en cambio Bellini, Atahualpa y Nabucodonosor estaba muy propio!....

Lo menos cien personas al conocer los detalles del incidente han tomado la puerta.

Y Luisita continúa desmayada.

Don Juan Tenorio procura devolverle los sentidos.

Butarelli ha echado a correr por un poco de árnica a la botica de turno, y el celador de la esquina al ver correo a las doce de la noche a un hombre vestido de “máscara” le echa la mano y da con él en la comisaría.

Y la gente sigue desfilando.

Una hora más tarde, solo quedan en casa los artistas, y la familia de enfrente, que se retira deseando a todo que pasen muy buenas noche.

Luisita vuelve de su desmayo y al mirarse en el espejo con la frente roja, la nariz amarilla y los ojos azules; pues al desmayarse se estaba retocando para salir bien pintada, y se ha pintarrajeado horriblemente; se desmaya otra vez cayendo en brazos de Don Juan Tenorio que la contemplaba, reventando por soltar la carcajada

VI

Dos días después, Luisa sentada en la sala, al pie de la ventana del estrado, leía un diario que daba cuenta de la fiesta en estos términos:

“Con motivo del cumpleaños de la bellísima señorita Luisa Candel, se dió en casa de ésta, una magnífica función de aficionados. Se represento el tan conocido tema Don Juan Tenorio. No hay que decir que la hermosísima Luisa hizo una Inés encantadora. Después de la función una cuadrilla francesa dió principio á la más hermosa de las veladas que de algún tiempo á esta parte, ofrece a sus amigos al simpática señorita Candel.

Con las primeras horas de la mañana, se retiraron los invitados perfectamente satisfechos de la *soirée*.

Por nuestra parte, nos ha dejado al velada tales recuerdos que no se borrarán jamás.....

Hay que advertir que el articulito anterior apareció en la sección “Comunicados” de un diario”.

Lo había puesto Don Juan Tenorio, es decir, uno de los novios de Luisa.

ANEXO 5:

La papeleta¹⁴⁰

I

Angelito apareció un día en medio de la sociedad, como llovido del cielo.

Nadie sabía otra cosa sino que se llamaba Ángel García, y que era joven: veinticinco años no cabales; que era bien mozo: alto, rubio, ojos azules; que vestía con mucha elegancia, que derrochaba el dinero a manos llenas y que frecuentaba las casas de la aristocracia.

Cómo había entrado en ellas, cómo conocía a todo el mundo, por qué se le recibía, por qué se le hacían más atenciones que a los antiguos conocidos, eran puntos menos que inexplicables para todos.

Angelito entraba y salía, y hacía el amor a las chicas, rabiarse a los novios, suspirar a las viudas, regañar a los viejos, murmurar a las viejas; y, la verdad es, que él nada hacía; pues en las mañanas, en las tardes, en las noches, a toda hora se paseaba por calles y plazas, luciendo su apostura y gallardía.

Sus amigos, que los tenía a montones, nada le preguntaron jamás al respecto, y Angelito continuaba, pues, siendo el joven de moda en los salones, paseos y teatros.

Esto aconteció, ahora diez años, por los primeros días del verano de 18..

II

Una mañana, Angelito recibió, delante de varios amigos, una papeleta que le presentó el mayordomo: la leyó, la estrujó, entre los dedos y la arrojó, distraídamente por el rincón del confortable saloncillo; y la conversación siguió rodando sobre un tema delicado, pero que proporcionaba a todos gran diversión y no poca alegría: el honor de una mujer.

¹⁴⁰ Moncloa y Covarrubias, Manuel. "La papeleta". En: *La ilustración americana* 14, 15 mar. 1891: 165-166

- Cuando yo conocí a Deidamia, decía uno, estaba de novia con Arturo, y era una real mujer: esbelta, llena de vida. En la mirada de sus ojos se adivinaba un mundo de pasión, en sus labios palpitaban millares de besos; la hice el amor....

- ¿Y?

- Me correspondió al cabo de algunas escaramuzas y pequeñas resistencias de niña mimada

- Pues, a raíz de tu rompimiento con ella, dijo otro, la conocí yo. Era, en efecto, una mujer adorable, un tipo novelesco de André Theuriet o de Héctor Malot: Sólo tenía un defecto....

- ¿Cuál?

- ¿Cuál?

- ¿Cuál?

- Señores; no interrumpir al orador. Sigue.

- Tenía mucha deferencia por un mulato joven, que había en la casa, y que era su mayordomo.

- ¡Ja, ja, ja!

- Sí, señores: ese mulatillo fue la causa principal de la terminación de mis amores con la bella Deidamia.

- Chico, desde entonces, te veo algo moreno!....

- Ya lo decía yo: me parecía que tenías el cutis tostado, y era por....

- ¡Un señorito derrocado por un mulato!... regálale el argumento a Pérez Escrich!....

En esto, uno de ellos, disimuladamente, recogió del suelo la papeleta que Angelito había recibido momentos antes, y se la guardó en el bolsillo.

Unos minutos más, y los cuatros amigos cruzaban apretones de manos y se retiraban y se retiraban, dejando solo al elegante Angelito.

III

- ¿Es cierto eso, amigo Raúl?.... Con qué Angelito,..... ¡parece mentira!.... ¿con qué hay una india vieja que le sostiene el lujo y el boato!

- Con efecto, bella amiga: he visto una notificación judicial, por la cual el juez, libra auto de prisión contra él, por estafa y abuso de confianza, a solicitud de doña Micaela Incaya y Laines.

- ¡Qué horror!

- ¡Silencio: ahí viene!

IV

- No comprendo, decía Angelito al entrar en su casa, de regreso de la *soirée*¹⁴¹ de la señora Echevaltía; no comprendo absolutamente el origen de las pullitas de Laura, ni el de las sonrisas, agudas como puñales, de todas; y ellos, me han hablado de cierto modo, como si me dispensaran favor.... Pero, por qué me preguntarían si me dedicaba al estudio de la arqueología incaica: otra me dijo si pretendía hacerle competencia a Palma, y me dedicaba ahora a lo viejo... ¡Vaya que no acierto!

.....
.....

A la mañana siguiente, su novia, una linda morenita que, al decir de las gentes, le adoraba con pasión.... por su dinero; le envió una esquelita por lo demás extraña:

“Angelito: siendo yo blanca y joven, uniéndonos haríamos un disparate: le devuelvo a V. su palabra, que ya me huele a rancia”.

Angelito estuvo a punto de volverse loco. ¿Qué significaba todo aquello?

Tan tranquilo estaba por lo que hacía a su fortuna, que jamás pudo imaginarse fuera esa la causa de lo que estaba pasando.

Un hermano de su madre que al frente de una fonda en Buenos Aires, se había enriquecido, al morir le nombró su único y universal heredero.

Angelito en medio de su ligereza para todo, se mantuvo siempre reservado en esto: no quiso que la aristocracia limeña supiera que era sobrino de un fondista bonaerense.

¿Qué era, pues, lo que le ocurría?

¹⁴¹ Palabra francesa cuyas posibles traducciones son “velada”, “reunión”, “fiesta”

V

- Chico, le dijo uno de sus amigos, una tarde, mientras paseaba por la alameda de las palmeras de la Exposición Nacional, ¿cómo sigue tu pleito con la india vieja?

- ¡Eh!

- Hijo mío, te aconsejo un viajecito, aunque sólo sea a Guayaquil: *aquello* se ha traslucido, y eres el pasto de todas las conversaciones en los salones, paseos, teatros, en todas partes, en fin.... Es una debilidad, lo comprendo; pero, hoy por hoy, Angelito, creeme a mí: necesitas desaparecer por unos dos años, lo menos.

- Pero, ¿qué pleito, qué india vieja, qué es lo que se ha traslucido? preguntó al fin Angelito, no vuelto del todo del asombro y atontamiento que le habían producido las palabras de su amigo.

- ¡Vaya! ¡Vaya! Ángel, conmigo no valen disimulos ni comedias: tengo en mi cartera la papeleta....

- ¿La papeleta?

- Sí, hombre, la notificación a Ángel García, para que vaya a la cárcel por abuso de.... A solicitud de doña Micaela Incaya y Laines...

- ¡Ah!.... ¿y eso?

- Claro, hombre, claro: tú comprendes que un hombre demandado por una india vieja...

- ¡Ja, ja, ja! Rompió a reír estrepitosamente Angelito, - ¡ja, ja, ja!

- Chico, ¿lo tomas así?

- Pues, claro hijo, claro, como tú dices: si ese Ángel García, a quien notifican en esa papeleta, es...

- ¿Quién?

- ¡Mi chino!.... a quien he embarcado para el norte, a fin de que se vea libre de esa vieja, que hace negocios con los chinos y los cholos ignorantes, al veinticinco y treinta por ciento de interés!...

- Pero, el nombre...

- Claro, chico, claro: quiso hacerse cristiano y se bautizó ¡con mi propio nombre y apellido!... como se usa en casos semejantes.

- Luego, esa papeleta....

- ¡Ja, ja! – puedes enseñársela a todo Lima: ¡Ángel García te autoriza para ello!...

VI

Veinticuatro horas después, los salones de la aristocracia se volvieron a abrir para Angelito; y las niñas volvieron a ofrecerle sus más graciosas sonrisas, y su novia, casi llorando, retiró su esquelita, y, Angelito volvió a ser el *gomoso*¹⁴² número uno, el tipo del elegante y mimado pollo de la *high – life*¹⁴³ (sic) de la capital.

.....

¿Tendría efectivamente Angelito, un chino con su propio nombre o era él mismo, el chino de la papeleta?

A nadie se le ocurrió preguntar semejante duda.

Era elegante, era guapo, y era... ¡rico!...

¹⁴² Persona que cuida demasiado de su compostura y de seguir las modas.

¹⁴³ Expresión en inglés para señalar el acomodado estilo vida, de lujos y comodidades.