



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES Y COMUNICACIÓN
LETRAS ESPANHOL - LICENCIATURA

NÁIADI DE MOURA CORREIA

**En la orilla del caos:
los conflictos de identidad y representación en *Peregrinaciones de una paria* [1838]**

Recife
2023

UNIVERSIDAD FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES Y COMUNICACIÓN
LICENCIATURA EN LETRAS ESPAÑOL

NÁIADI DE MOURA CORREIA

En la orilla del caos:
los conflictos de identidad y representación en *Peregrinaciones de una paria* [1838]

Este trabajo está sometido a la Universidad Federal de Pernambuco, como parte de los requisitos para la obtención del grado de Licenciatura en Letras español.

Orientador: Juan Pablo Martin Rodrigues

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Correia, Náíadi de Moura .

En la orilla del caos: los conflictos de identidad y representación en
Peregrinaciones de una paria [1838] / Náíadi de Moura Correia. - Recife,
2023.

60

Orientador(a): Juan Pablo Martin Rodrigues

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras Espanhol - Licenciatura,
2023.

1. literatura de viaje. 2. viajeras. 3. identidad nacional. 4. siglo XIX. 5.
Perú. I. Rodrigues , Juan Pablo Martin . (Orientação). II. Título.

860 CDD (22.ed.)

*“O que se deve exigir do escritor antes de
tudo, é certo sentimento íntimo (...)”
(ASSIS, J. M. M., 1994, p. 3)*

RESUMEN

El presente trabajo se dedica a investigar uno de los relatos de viaje más importantes del siglo oitocentista: *Les Peregrinations d'une Paria* [1838], escrito por la autora franco-peruana Flora Tristán. Entendiendo el compromiso que se establece entre observar y relatar, contraponiendo o sumándose a los intereses moduladores de la mirada individual delante del objeto descrito, es que se pretende esbozar algunas consideraciones respecto a las contribuciones de la obra en estudio para una nueva perspectiva sobre la independencia de la nación peruana. Para dar forma al análisis pretendido, tomaremos como principal referencia teórica el texto de Ottmar Ette [2001], *Literatura de viaje de Humboldt a Baudrillard*, por medio del cual discutiremos las posibilidades y dimensiones de un relato de viaje. A Ette se suma Stuart Hall, en *A identidad cultural na pós-modernidade* [2003], en el intuito de reflexionar sobre los procesos históricos que complejificaron las identidades de los sujetos, interfiriendo en su manera de ver y expresarse en el mundo. Por último, recuperamos las ideas presentadas por Mary Louise Pratt en *Ojos imperiales* [2010], para observar y problematizar cómo funciona la visión femenina en el ejercicio de viaje y de qué complejidades puede ser reveladora. Caminando a contrapelo de perspectivas homogeneizantes, demostraremos que el valor de esa mirada, aquí caracterizada por la narradora, está antes en su carácter fragmentado, revelador de complejidades, reforzado por la perspectiva íntima lanzada sobre los acontecimientos atestiguados, que en el carácter particularizante e ingenuo de aprehensión de la realidad. Lo que acompañamos entonces es un proceso espejado de búsqueda por autonomía y legitimación, tanto de la nación peruana y de su pueblo, cuanto por la autora y narradora de la obra analizada.

Palabras clave: literatura de viaje, viajeras, identidad nacional, siglo XIX

RESUMO

O presente trabalho se dedica a investigar um dos relatos de viagem mais importantes do século oitocentista: *Les Peregrinations d'une Paria* [1838], escrito pela autora franco-peruana Flora Tristán. Entendendo o compromisso que se estabelece entre observar e relatar, contrapondo ou somando-se aos interesses moduladores do olhar individual diante do objeto descrito, é que se pretende esboçar algumas considerações a respeito das possíveis contribuições da obra em estudo para uma nova perspectiva sobre a independência da nação peruana. Para dar forma a análise pretendida, tomaremos como principal referência teórica o texto de Ottmar Ette [2001], *Literatura de viaje de Humboldt a Baudrillard*, por meio do qual discutiremos as possibilidades e dimensões de um relato de viagem. A Ette se soma Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* [2003], no intuito de refletir sobre os processos históricos que complexificaram as identidades dos sujeitos, interferindo em sua maneira de ver e se expressar no mundo. Por último, recuperamos as ideias apresentadas por Mary Louise Pratt em *Olhos do império* [2010], para observar e problematizar como funciona o olhar feminino no exercício de viagem e de que complexidades ele pode ser revelador. Caminhando na contramão de perspectivas homogeneizantes, demonstraremos que o valor desse olhar, aqui caracterizado pela narradora, está antes em seu caráter fragmentado, revelador de complexidades, reforçado pela perspectiva íntima lançada sobre os acontecimentos testemunhados, que no caráter particularizante e ingênuo na apreensão da realidade. O que acompanhamos então é um processo espelhado de busca por autonomia e legitimação, tanto da nação peruana e de seu povo, quanto pela autora e narradora da obra analisada.

Palavras-chave: literatura de viagem, viajantes, identidade nacional, século XIX

SUMARIO

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1: Escritura de viaje en el siglo XIX	10
1.1 El discurso del viaje en las américas	15
CAPÍTULO 2: Flora Tristán, un individuo moderno en el Perú del siglo XIX	19
CAPÍTULO 3: Una ciudadana de segunda clase narra el Perú decimonónico	29
CONCLUSIÓN	54
REFERENCIAS	58

INTRODUCCIÓN

El virreinato del Perú, principal centro administrativo del Imperio Español en América del Sur, fue una de las posesiones más importantes de la corona durante muchos años, y el último en sucumbir a las luchas de independencia. Tan pronto se acabaron las guerras, iniciaba una intensa lucha por el poder dentro de los territorios nacionales. Al otro lado del Atlántico, la curiosidad sobre la existencia de otros pueblos y lugares desconocidos, alimentada por una fuerte expansión territorial, posibilitó en Europa el surgimiento de una literatura estrictamente enfocada en los viajes a las Américas, que tomaría grandes proporciones y relevancia a lo largo del siglo. *Les Pérégrinations d'une Paria* (Peregrinaciones de una paria) es fruto de un viaje sin suceso emprendida por Flora Tristán al Perú, con el principal objetivo de reivindicar la parte que le correspondía a la herencia de su fallecido padre, justamente en este contexto de agitación por los primeros años de los nuevos Estados nacionales.

El navío tomado desde Francia atracó en agosto de 1833 en el puerto de Islay, el más cercano a Arequipa, ciudad dónde residía la familia paterna de nuestra viajera y escritora. A estas alturas, la reciente nación ya había pasado por tres constituciones diferentes y una media de veinte gobernantes, pero las estructuras coloniales permanecían ancladas en las bases de esta sociedad, de tal manera que incluso algunos realistas lograron participar de la administración de la república. El tío de Flora, Pío de Tristán, “militar que defendió el orden colonial durante y después la guerra de independencia, logró convertirse en gobernador del Estado Sud-Peruano durante la confederación Perú-Boliviana (1837-1839)” (ROSÁRIO, 2009, p. 115, *tradução nossa*). Esta élite peruana, que se desdobra para mantener su poder y privilegio, es una de las caras de los problemas identificados por Flora.

El libro publicado oficialmente el año de 1838 es el resultado del diario de viaje en el que relata su desventura, la vida en sociedad y, especialmente, los acontecimientos políticos del período revolucionario. Las adversidades encontradas por la escritora franco-peruana reflejan un interesante contrapunto si pensamos que lo que conduce esta joven al Perú es la búsqueda, de cierto modo, por sus raíces, tal como insistentemente vemos proyectado en los romances de ficción nacional de esta época. Esta marca, el esfuerzo insaciable por crear y proyectar la sensación de pertenencia, se encuentra tanto en las líneas de las novelas como en las contradicciones de la mirada lanzada por Tristán al territorio y las gentes peruanas.

Como demostraremos en este trabajo, el carácter híbrido, versátil, flexible del género relato de viaje, ofrece campo amplio para la exploración de diversos recursos discursivos.

Pero, el grado de libertad por la versatilidad de formas que se pueden utilizar en estos registros es inversamente proporcional al del escritor, o mejor, de la escritora que lo practicaba en el siglo XIX. “El viaje otorgaría a la mujer que lo lleva a cabo el privilegio de escapar de la estructura social en la que está subsumida para observar la propia y la de otras mujeres desde fuera” (CALDERA, 2009, p. 8). Tristán regresa a Francia el año de 1834, pero “[...] la mujer sola que se traslada a Perú en 1833-1834 no es aún la militante internacionalista a quien Marx admiraba” (ABRAMSON, 1999, p. 37), aunque no queda duda que las experiencias vividas en este período fueron decisivas para que su activismo político ganara fuerza y sentido .

Partiendo de los ideales del socialismo utópico, encuentra entonces en el levante femenino la base para la evolución efectiva de la sociedad vigente. Ella, que veía en las Américas el espacio perfecto para la realización de sus idealizaciones, o más bien un lugar para proyectar la universalidad en las intenciones de su discurso. Sobre la obra y nuestra autora, Mario Vargas Llosa añade:

Peregrinaciones de una paria, un libro donde ella dio un paso absolutamente insólito para su tiempo, el paso de la franqueza total. En ese libro no sólo se limita a referir su viaje al Perú, sus aventuras peruanas, sino que cuenta su vida con una libertad de palabra insólita, asumiendo su condición de hija ilegítima, de mujer bastarda a la que esta “falta” de nacimiento condena en la vida a una suerte de marginalidad. Cuenta el horror que significó para ella el matrimonio y cómo a través del matrimonio descubrió la condición de servidumbre, de ciudadana de segunda clase, que era la condición de la mujer, la absoluta falta de protección legal en que se encontraba y su inferioridad, desde todo punto de vista, frente al hombre (LLOSA, 2003, p. 17)¹.

Por esta razón, lo más valioso de observarse en el análisis del presente trabajo es la habilidad con que la autora explora la escrita del género relato en un tono confesional, propio al diario personal, al narrar los acontecimientos por ella observados desde una mirada reveladora de su subjetividad, hecho que podría justificar la elección de determinadas estrategias formales utilizadas, además de la ya mencionada estructura del diario, epístolas, las reflexiones que irrumpen el curso de la narración o mismo la representación de diálogos. Es un discurso también marcado por la influencia romántica, que siempre apuesta en la subjetividad, por eso la manera que formaliza sus ideas permite al lector comprender menos la descripción del escenario político local, y más su intento de comprenderse a sí misma y

¹ Este fragmento corresponde al prólogo de la obra analizada y es resultado de la transcripción de una charla ocurrida en Las Palmas, Islas Canarias, el 9 de mayo de 2002.

descubrir sus propias raíces. Tal dilema de identidad, bastante actual, demuestra el vanguardismo en sus ideas.

De esta manera, nuestra intención con el análisis es precisamente problematizar como la confesión en cuanto dispositivo narrativo y la reafirmación de esta narradora como individuo complejo, multifacético, contribuyó para una nueva mirada acerca del proceso de construcción nacional del Perú decimonónico. Para ello, recuperamos los postulados de Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos* [1955], en los que postula las dimensiones componentes del género relato de viaje, y Ottmar Ette, *Literatura de viaje de Humboldt a Baudrillard* [2001], que amplía las discusiones propuestas por Strauss. A eso dedicamos el primer capítulo, ya en el capítulo segundo, para pensar respecto a los cambios y efectos promovidos por la modernidad en la construcción de las identidades de los sujetos, recurrimos especialmente a las teorías de Stuart Hall, en *La identidad cultural en la postmodernidad* [2003]. Por último, en el apartado de análisis, tomamos como referencia principal Mary Louise Pratt, *Ojos Imperiales relatos de viaje y transculturación* [2010], dónde encontramos un capítulo específico de discusiones respecto a la obra estudiada, el lugar ocupado por esta mujer viajera, como se configuran sus ideas e intenciones políticas al observar la nación peruana.

Pensar la estructura del relato de viaje, sus posibilidades y limitaciones, como propuesto por los teóricos indicados, contribuye especialmente para entender cómo la manera de narrar los acontecimientos se ve atravesada por la subjetividad en la mirada del narrador. En este sentido, el poder de captura de lo real, frecuentemente atribuido a este tipo de género, pierde el status “documental” para el estatus representacional, en la medida que la manera de organizar la información, cómo está puesta, las relaciones que puede establecer con sí misma y con otros textos, o incluso la finalidad a que se asocia, influye en cómo esta realidad será mimetizada en la obra. De esta manera, para entender cómo el discurso emprendido por Flora Tristán logra presentar al lector una nueva visión acerca del Perú, es necesario atentarse para, además de los elementos componentes de la narración, la manera que la subjetividad de esta narradora-autora se deja percibir en un discurso crítico y analítico, pero también cargado de sensibilidad. Finalmente, enfatizamos que el abordaje asumido en este estudio caracteriza la obra de Flora Tristán como implicación de una conciencia moderna, lo que invisibiliza una idea ingenua de aprehensión del objeto observado, y es precisamente esta mirada, alejada de definiciones particularistas, que nos posibilitará pensar de manera más compleja las contribuciones de la visión lanzada por esta viajera al Perú emergente.

CAPÍTULO I: Escritura de viaje en el siglo XIX

Es cierto que algunas de las narraciones más marcantes de la historia de la literatura, principalmente en se tratando de la occidental, tenían como hilo conductor fundamental el viaje. La *Odisea* de Homero, la *Eneida* de Virgilio, *Moby Dick* de Herman Melville, o mismo *El Quijote* de Cervantes. Son obras que, a su manera y desde sus limitaciones, permiten pensar los conflictos inherentes a la existencia humana, siempre reveladores de deseos individuales o colectivos de los sujetos. En este sentido, el viaje está lejos de reducirse a mera fuente de inspiración, parece la alegoría perfecta para representar las contradicciones que se hacían evidentes respecto al individuo del siglo XIX, cada vez más consciente de sus carencias y ávido por lograr aniquilarlas. En el germen del pensamiento romántico están exactamente los cambios político-sociales promovidos por la Revolución Francesa, que representaron el rompimiento con el modelo político-ideológico vigente: la monarquía. Se esperaba alcanzar un estado republicano listo para reconocer la soberanía popular, teniendo como plan de fondo la Revolución Industrial, a su turno, responsable por dar inicio a la indistinción de género en el trabajo del proletariado, hecho no menos importante para esta investigación. Así es que la escritura de viaje gana un nuevo sentido, sus límites y posibilidades de composición empiezan a flexibilizarse.

Desde el punto de vista terminológico, “se puede utilizar el nombre de libros de viaje para los publicados hasta el siglo XVIII y, a partir de ese momento, de literatura de viajes, término acuñado en 1870; pues es en la época postilustrada y romántica cuando dichos textos parecen reflexionar y replegarse sobre sí mismos” (ALMARCEGUI, 2008, p. 25). A pesar de ello, la generalización en el ejercicio de tratar el relato de viaje como literatura de viaje se justifica por el carácter subjetivo de los relatos, sin despegarse de su naturaleza testimonial. Este aspecto de “testigo autorizado”, que caracteriza principalmente al viajero del siglo XVIII, difiere por lo general al nuevo viajero en la medida que a este no le hace falta ser objetivo o precisamente científico, no está entre sus deseos legitimar su discurso mediante la autoridad, aunque pueda lanzar mano de este recurso en beneficio de sus intereses en el relato. Al final, la experiencia narrativa será su norte.

Durante muchos siglos el relato de viaje estuvo estrictamente vinculado a la escritura histórica, es decir, a la documentación de experiencias. En este intento, se lanzaba mano a una serie de elementos enfáticos que moldeaban la representación de lo real, y la similitud establecida con otros textos hacía de su espacio interno territorio libre para la recepción y

convergencia de producciones con orígenes diversos. Este hecho, al mismo tiempo que refleja la versatilidad formal, manifiesta la problemática característica del género, que comparte rasgos con el diario, el género epistolar y mismo el ensayo autobiográfico. Como dicho por Patricia Almarcegui:

En el Romanticismo, el relato se convierte en la condición primera del viaje, en vez de ser su resultado o una de sus consecuencias. La literatura fija en el viaje su objeto y su finalidad, a la vez que la figura del viajero se confunde con la de escritor. Éste ocupa el puesto de productor que se reparten hasta entonces navegantes, militares y embajadores, quienes no forman parte de la actividad literaria (ALMARCEGUI, 2008, p. 27).

Que el viajero haya asumido el lugar de autor representa una fuerte marca ideológica de los discursos animadores de las producciones en boga, como el caso del romance, cuya influencia determinante en la literatura de viajes puede justificar la predilección de este en utilizar muchos de los recursos estéticos de aquél. Pero, aún en estos casos, la multiplicidad del relato de viaje es reveladora de un carácter escurridizo, resistente a la descripción. Tal versatilidad, libertad formal, amplía los posibles desdoblamientos del género y dificulta la tipologización. Aunque no corresponda al interés principal de este trabajo contribuir directamente con el debate acerca de la teoría del género literario, es importante subrayar que actualmente el relato de viaje puede ser comprendido como género fronterizo, híbrido, transliterario o paraliterario. En las líneas siguientes proponemos un avance respecto a los diversos aspectos sobre los cuales podemos mirar y entender la escritura de viajes.

Tomando como referencia central las observaciones de Claude Lévi-Strauss, en *Tristes tropiques* [1955], los relatos de viaje están formados por cinco dimensiones; las dos primeras corresponden al registro de los viajes y análisis cartográfico del espacio estudiado. Alexander Von Humboldt, probablemente el viajero alemán más conocido y uno de los más importantes investigadores de la América hispánica del siglo XIX, registraba cartográficamente en su diario de viaje los ríos por donde pasaba. Estos esbozos, tal como afirma Ottamar Ette, “muestran el avance lineal del viajero —y en parte también del relato de viajes, cuando sigue este eje” (2001, p.15). Ette nos llama la atención para los dibujos realizados por Humboldt del río Magdalena, en Colombia, que solo fue posible de hacerse porque el naturalista lo había visto personalmente. Las notas añadidas al trabajo operaban como complemento y reflejaban el punto de vista del viajero desde el río, “una perspectiva como a través de un túnel” (ETTE, 2001, p. 16). El punto de vista que sigue un avance lento y lineal por los territorios explorados está, al mismo tiempo, cargado de la mirada que pone todo en perspectiva, “como un ‘flotar sobre las cosas’ desde un ángulo visual que ya no es el de un sujeto concreto ni el de su limitado campo visual” (ETTE, 2001, p. 16).

Este intento descriptivo y de carácter epistemológico, que configura la asociación de imagen y texto refleja un trabajo colaborativo, en la medida que la mirada descrita, compuesta por lo visto y leído previamente, se extiende por medio de lo oído. Es decir, a partir de informaciones recibidas de otros viajeros, como un esfuerzo emprendido por el investigador de eliminar del mapa final lo máximo posible de vacíos dejados por lo desconocido. A fines de cuentas, al examinar el mapa topográfico somos conducidos por una experiencia transpuesta de lo lineal e individual a lo que propone como visión panorámica del paisaje, firmada y acreditada por un conjunto de mapas, cuyas aportaciones no se resumen a la labor de un único viajero. Sin embargo, necesitan permanecer fragmentarias, “creando así la ilusión de un marco (diegético) en el que se sitúan el espacio, el tiempo y la acción del verdadero relato de viajes” (ETTE, 2001, p. 16).

La tercera dimensión, y probablemente uno de los aspectos que más se tratará en este trabajo, refleja la relación entre teoría y praxis, o más bien literatura y ciencia, presente en estos paisajes representados por los viajeros. Aquí es interesante pensar como el hilo que conecta a estos dos puntos puede, muchas veces, ser el conductor de diversos relatos, principalmente los más bien sucedidos. La comparación que se establece en las líneas anteriores propone una ampliación de la mirada acerca de la literatura, es decir, desde su aspecto estetizante y no simplemente como fortuna teórica vinculada al ejercicio burocrático de observación y registro, como se supone un relato con fines científicos. Un buen ejemplo de este intento, mencionado por Ette, es el caso de Bernardin de Saint-Pierre en su *Voyage à l'île de France* [1773] que, iluminado por los contrastes de luz y sombra desde una cumbre, es llevado a producir una descripción estetizante de las montañas no europeas. Algo de semejante ocurre también en la célebre obra brasileña *Os sertões*, de Euclides da Cunha [1902], en la que delante de la labor imposible de definir al sujeto nordestino desde la perspectiva naturalista, el viajero y periodista lanza mano de la literariedad para lograr describir a estas gentes.

Avanzando en los postulados de Lévi-Strauss nos encontramos con el tiempo, el justo elemento que constituye la cuarta dimensión del relato de viaje. Para Strauss, el movimiento del viajero está marcado por el tiempo de su país de origen. Este pensamiento nos puede llevar a suponer que lo propuesto por el teórico es que este elemento firma no solamente la percepción del transcurso del viaje, desde un sentido de desplazamiento espacial, como también se refiere a los límites de este viajero en comprender y definir lo que le es ajeno. Sería como decir que “el viajero salta por diferentes tiempos históricos y culturales” (ETTE, 2001, p. 19). En este sentido, los viajes ocurren en el presente del explorador, pero pueden

representar, subjetivamente, un movimiento hacia al pasado o al futuro. Evidentemente, este hecho dependerá de la realidad vigente en los espacios explorados en contraste con la mirada del explorador, a su turno, marcada por una percepción culturalmente formada de lo que es desarrollo. Como ejemplo de “viaje al futuro” está en Alexis de Tocqueville, comentado por Ette (2001, p. 20):

(...) exploró en su obra fundamental, *De l'Amérique*, escrita con motivo de un viaje que realizó a Norteamérica en el año 1831, las posibilidades que ofrecía la Constitución democrática de Norteamérica para los Estados europeos y especialmente para Francia, es decir, cuáles serían las consecuencias futuras que se podrían esperar o temer. Una pregunta simple sirve de importante punto de partida: ‘¿A dónde nos lleva el viaje?’

Bien, si los temas políticos debatidos en norteamérica representaban un marco histórico importante y determinante para Estados Unidos, ciertamente obtenían especial atención por parte de las grandes potencias de Europa, preocupadas por los cambios de misma naturaleza que ganaban fuerza por todas partes, y los medios de garantizar la manutención de su poder hegemónico. Finalmente, ¿A dónde llevó al viajero este viaje? Paradójicamente, le llevó al momento presente en que se debatía un futuro no muy lejano. En el sentido contrario estaría la percepción del viaje emprendido por Flora Tristan, el año de 1833, opinión de la cual este trabajo no será totalmente partidario. Para Ette, es cierto que la supervaloración de la cultura francesa, principalmente entre las mujeres peruanas, y lo que Flora tratará como naturaleza supersticiosa del pueblo peruano, representaría como este pueblo sigue en su infancia y a cargo del poder eclesial. Tal pensamiento gana fuerza por las palabras de la misma autora de *Peregrinaciones de una paria* [1838], que serán más ampliamente discutidas en los capítulos que siguen.

A diferencia de gran parte de los viajeros del siglo XVIII, que creían en la existencia de un eje temporal común, lineal, al que se relacionaban los planos temporales por ellos identificados, a partir del siglo XIX y en la literatura de viajes del siglo XX, el tiempo pasa a ser tratado como no lineal, particular. “De tal manera, el viaje temporal se convierte necesariamente en movimiento del viajero por diferentes grados de un desarrollo cultural, histórico, económico y social, independientemente de si este desarrollo se presenta de forma positiva o negativa, es decir, de si el desarrollo se lee como ascensión o como degradación” (ETTE, 2001, p. 21).

El aspecto social, que corresponde justamente a la quinta dimensión del relato de viaje, llama la atención para uno de los hechos más relevantes de este género y uno de los temas fundamentales para este trabajo: el movimiento del viajero entre los múltiples grupos sociales existentes en los lugares que llega. La mirada externa cargada del sentido de libertad

permite amplia contribución acerca de cuestiones políticas fundamentales, a diferencia de la percepción de los habitantes locales, cuya libertad les suele ser negada. Dicha limitación podrá justificarse, principalmente, por la fuerte estructura estamental característica de estas sociedades del siglo XVIII y XIX. Además, los viajeros son personajes ajenos al funcionamiento de estos espacios, los acontecimientos en general no les afectan directamente, pero sus observaciones, sí, pueden tener gran proyección e influencia.

Acompañar las narrativas de viaje ofrecía al lector la posibilidad de mantenerse en movimiento. Conocer *nuevos mundos*, aunque por las lentes del viajero, siguiendo a sus pasos por el camino descrito, fiándose de la realidad atestiguada y por el carácter informativo característico del género, es una de las razones por las que este tipo de producción había crecido con profusión en este período. Pensando así es que Ottmar Ette propone otras cuatro dimensiones: correspondientes a la imaginación y ficción, el espacio literario, el género, y el espacio cultural.

La sexta dimensión funcionaría como complemento a la quinta, porque es por medio del ejercicio imaginativo y toque ficcional que la lectura del relato de viaje se hace más atractiva al público lector contemporáneo, principalmente a *las lectoras*. Este público, especialmente importante para la autora de la obra analizada, como demostraremos en el análisis, empezaba a consumir con mayor frecuencia romances de folletín y textos de viaje, un tipo de literatura que por cierto desprestigio (ni siquiera se consideraba literatura en su época) era subestimada, facilitando el acceso de estas lectoras a lo que, en muchos casos, representaba su único medio de ejercitar el sueño de autonomía y libertad. Pensar el espacio literario, correspondiente a la séptima dimensión propuesta, es lo mismo que intentar percibir la manera en que una obra como la estudiada establece relaciones intertextuales, con otros textos y autores, e intratextuales, con las propias producciones. Sería hablar de un espacio literario implícito y explícito, en este último caso, su función es especialmente de aporte al discurso articulado en el texto. La presencia de diversas voces en la narrativa de viaje no solo sirve como estrategia legitimadora, también amplían y complejifican a los acontecimientos narrados, así, resulta revelador encontrar en la obra referencias sobre relatos de compatriotas del autor, o mismo de producciones de habitantes locales. Este ejercicio reflexivo permite percibir que el simple objeto de curiosidad, sobre el cual se lanza una mirada catalogadora en el relato, puede revelarse como sujeto.

Entre las varias facetas del género a que nos ocupamos en este capítulo, falta todavía citar a dos importantes dimensiones: la octava, correspondiente a la relación que se establece con los subgéneros literarios y las ciencias naturales, integradas al linaje de producción de los

relatos de viaje, y, en el caso particular de la novena, la dimensión cultural. Tal aspecto puede ser identificado en todo el texto, ganando especial complejidad en caso de producciones fronterizas, justamente porque la literatura de viaje puede adquirir con cierta precisión informaciones sobre cómo lo culturalmente distinto es introducido y absorbido literaria, política y filosóficamente. A pesar de ello, hay una última dimensión respecto a este tipo de escritura que vale la pena señalar: el aspecto económico. Poner el foco sobre esta particularidad es un pequeño esfuerzo del presente trabajo en crear un puente entre la breve presentación del género, ejercicio desarrollado hasta el momento, y su importancia para el siglo decimonónico. Por supuesto el carácter económico traspasa la mayor parte de las dimensiones ya citadas, pero es particularmente debido a su influencia determinante sobre los viajes a las Américas que le dedicamos especial mención.

1.1 El discurso de viaje en las Américas

El siglo XIX estuvo marcado por los procesos de independencia de las colonias iberoamericanas, lo que implicó en una reformulación de las relaciones entre América española y Europa del Norte, especialmente en términos políticos, económicos y, como como defenderá Mary Louise Pratt en *Ojos imperiales* (2010, p. 213), “con idéntica necesidad, relaciones de representación e imaginación”. Por un lado, las élites de Europa septentrional percibían la reinención del continente como una oportunidad para expandir su capital, y, al otro lado del Atlántico, las élites independientes recién formadas de hispanoamérica entendían la urgencia de una autoinvención, ya que para lograr gobernar tanto las masas europeas como no europeas, era necesario formular un discurso unificador.

La escritura de viaje sirvió como marco representativo de los procesos de expansión económica europea, aunque al mismo tiempo haya sido capaz de registrar mucho de los esfuerzos inaugurales de las colonias independizadas. Naturalmente, las contradicciones presentes en estas visiones refuerzan y permiten inferir las razones por las que el siglo decimonónico fue comprendido como la era del individuo. Siguiendo esta misma línea de pensamiento lograríamos entender también el lugar de la figura ya mencionada de Alexander von Humboldt en la historiografía del siglo XIX. Sus escritos, junto con otros autores contemporáneos, al enraizarse en la mente de lectores americanos y europeos, lograron “reinventar los imaginarios populares de América y, a través de América, del planeta mismo” (PRATT, 2010, p. 228). Dichos relatos reelaboran gran parte de este lado del Atlántico, como

lugar de naturaleza exuberante, no asequible, impresionante, salvaje. Un evento que sobrecarga la comprensión y la capacidad humana.

En *Ansichten der Natur*, visto por primera vez el año de 1808, están los primeros escritos no especializados del viajero alemán sobre las Américas, en formato de ensayos de carácter descriptivo y analítico. Aún así, la solución ideal que Humboldt parecía haber encontrado para lograr describir lo que veía se apoyaba en “fusionar la especificidad de la ciencia con la estética de lo *sublime*. Estaba convencido de que la descripción estética vívida se vería complementada e intensificada por las revelaciones de la ciencia acerca de las ‘fuerzas ocultas’ que hacían funcionar la naturaleza” (PRATT, 2010, *grifo mío*, p. 230). Sin embargo, dibujar las Américas como escenario primitivo, ocupado por plantas, animales exóticos y criaturas humanas, aparentemente apartados de cualquier noción de organización social y económica, sumado al discurso de acumulación, abundancia y de *inocencia*, no correspondía a una ideología precisamente nueva respecto al continente. Este, comúnmente visto como la hoja de un libro en blanco, que muy pronto empezaría a llenarse de puntos, comas e interrogaciones.

No es absurdo decir que la *Reinvención* de América como sinónimo de naturaleza fértil se debe en gran parte a la manera que fue *inventada* por los europeos del siglo XVI y XVII, porque tal como lo afirma Pratt (2010, p. 239), “la habían inventado en primer lugar para ellos mismos”. El fragmento sacado de la carta escrita por Cristóbal Colón a los reyes de España en 1493 nos sirve de ejemplo:

Todas estas islas son muy bellas y se distinguen por una diversidad de escenarios; están llenas de gran variedad de árboles de enorme altura que, según creo, conservan su follaje en todas las estaciones; porque cuando los vi estaban tan verdes y exuberantes como lo están usualmente en España en el mes de mayo [...] Además, hay en la misma isla de Juana siete u ocho bases de palmeras que, como todos los otros árboles, hierbas y frutos, sobrepasan considerablemente a las nuestras en altura y belleza. Los pinos también son muy hermosos y hay extensos campos y prados, gran diversidad de pájaros, diferentes tipos de miel y muchas clases de metales, excepto hierro. (COLÓN *apud* PRATT, 2010, p. 239)

Es posible percibir con facilidad la descripción que prima por el carácter imagético que vendría a ser el paisaje más emblemático de las Américas. Además, si con estos viajeros el continente empezaba a caricaturizarse, por medio de Humboldt y de la estética espiritualista del romanticismo, se lograba convencer y establecer como elemento indiscutible de particularidad lo Natural. En las líneas abajo es patente la habilidad con la que Humboldt entrelaza el lenguaje *sensible* a su labor técnico:

Al pie de las altas montañas de granito que desafiaron la irrupción de las aguas al formarse en la época de la juventud de la Tierra el mar de las Antillas, comienza una vasta llanura que se extiende hasta perderse en lontananza. Si después de traspasar los valles de Caracas y el lago Tacarigua, sembrado de numerosas islas, y en el cual se reflejan los plátanos que sombrean sus orillas, se atraviesan las praderas en que brilla el suave y claro verdor de las cañas de azúcar de

Tahití o se deja atrás la densa sombra de los bosquecillos de cacao, tiéndese y reposa la vista hacia el Sur sobre estepas que parecen irse levantando por grados y desvanecerse con el horizonte. (HUMBOLDT *apud* PRATT, 2010, p. 231)

El mismo ejercicio comparativo podría realizarse con textos de Américo Vespucio, por ejemplo. Humboldt era consciente del esfuerzo hecho por los primeros inventores europeos al describir las américas, especialmente de Colón; y si la propaganda es el alma del negocio, a este le tocó superar la frustración del equívoco en el viaje “a las Indias”, y atribuir al paisaje encontrado un valor estético intrínseco capaz de convencer a los monarcas españoles y ofrecer al público la más nueva fantasía edénica. Con esto fue muy bien sucedido. Vale subrayar, respecto a los dos fragmentos presentados, que mismo cuando la narración sobre la Naturaleza se hace de manera enfática, en el primer caso la autoridad del discurso parece presentarse en lo que Pratt (2010, p. 237) detalla como “proyecto descriptivo totalizador que existe fuera del texto” y “el proyecto totalizador existe en el texto, orquestado por la mente y el alma infinitamente expansivas del escritor” (PRATT, 2010, p. 237). Lo que este tipo de escritura comparte con los textos de viaje científicos es justamente la supresión de lo humano y la evocación de un paisaje auténtico, fantástico y natural. Tal imagen, igualmente explorada por las narrativas de los romances de folletín, ofrecía a los europeos la oportunidad narcísica de acercarse a una realidad cuyo supuesto estado de pureza les recordaba el lugar al que ya no pertenecían, pero al que tampoco pretendían volver. Estrategia silenciosa, con el poder de encubrir la verdadera cara de la reinención de América: un proceso transatlántico y simultáneo de reformulación. Es decir, en la misma medida en que Europa imaginaba a las américas, las américas imaginaba a Europa.

Pese que el célebre viajero Naturalista, Alexander Von Humboldt, haya incluido una serie de conocimientos producidos en suelo americano a sus escritos y se los haya transculturado al viejo continente durante los procesos de independencia, la visión abrazada sobre las américas mantenía el foco en el aspecto superficial asociado a la naturaleza virgen. Sin embargo, después de la independencia, “[...] las élites euroamericanas habrían de reimportar ese conocimiento, pero ya como conocimiento europeo, cuya autoridad legitimaría su dominio” (PRATT, 2010, p. 256). *Entender que el espejo de la colonialidad, por el cual nos hemos mirado durante siglos, no podría producir más que un efecto distorsionado de la realidad* es un hecho que sólo podría ser asimilado por las lentes de la actualidad. Eso porque “la propia mistificación de las fuerzas sociales fue lo que hizo útiles los escritos de Humboldt para los líderes e intelectuales euroamericanos que trataban de descolonizar sus culturas y sus sociedades, aunque conservando al mismo tiempo la supremacía blanca y los valores de base

européa” (PRATT, 2010, p. 263). Este hecho no es una particularidad de los países hispanohablantes, lo mismo pasaba en Brasil con obras como “Iracema” [1865] o “O Guarani” [1857] de José de Alencar, que no difieren drásticamente en términos de “ambición nacional” a romances como “Aves sin nido”, de Clorinda Matto de Turner [1889]. Evidentemente, la aproximación propuesta en las líneas anteriores no ignora la diferencia formal entre la escrita del relato y los textos de ficción, solamente señalamos el punto en que estos discursos convergen para servir de base a la propaganda nacionalista.

Hasta aquí hemos discutido largamente sobre un tipo muy específico de viajeros: el naturalista, pero estos no fueron los únicos a servicio de los intereses expansionistas europeos en tierras americanas. Hay todavía otras dos categorías presentadas por Mary Louse Pratt, en *Ojos del imperio*, sobre las que discutiremos en más de una oportunidad: la *vanguardia capitalista*, cuyo meollo del discurso consistía en que América “debía ser transformada en un escenario de trabajo y eficiencia; su población colonial debía dejar de ser una amorfa y venal masa indolente, carente de ambición, jerarquía, buen gusto y dinero, para convertirse en mano de obra asalariada y en mercado para los bienes de consumo metropolitanos” (PRATT, 2010, p. 286). La mirada lanzada por estos investigadores al territorio recorrido era, en primer lugar, el eco de un deseo de dominación mayor. Por lo tanto, los sentimientos involucrados en el ejercicio de contemplación del paisaje sólo podría reafirmar la intención paternalista y disimulada de Europa. Lo más curioso en este proceso es que justamente los criollos hispanoamericanos liberales, que vivían en los centros urbanos y estaban comprometidos con el suceso de la emancipación política e ideológica del país, compartían el mismo punto de vista de la dicha vanguardia capitalista. Es decir, contradictoriamente, los moldes de la independencia fueron elaborados por influencia del mismo referencial al que se pretendía diferenciar. O sea, la reproducción de modelos políticos y económicos basados en la exploración, no muy divergente al modelo colonial, conservaría el problema que sigue siendo una herida abierta en Latinoamérica.

Entender la imposibilidad del suceso en este proyecto nacional implicaba una mirada crítica de la realidad, un punto de vista que fuera capaz de leer la historia antes de agobiarse para contarla con todos sus atavíos. A los ojos de Pratt, es eso lo que hacen las *exploradoras sociales* (2010, p.296), mujeres que escribían relatos de sus experiencias transatlánticas, como la autora de la obra estudiada. El cambio de la mirada, partiendo de una óptica femenina, ciertamente sería reveladora de otro tipo de abordaje ante los problemas sociales, especialmente al llevarse en cuenta las razones motivadoras de estos emprendimientos. Si, para escribir, la mujer necesitaba *una habitación propia*, la experiencia de viaje les podría

ofrecer todavía mayor libertad y el sueño de autonomía en un ambiente poco o nada favorable. Así, al contraponer específicamente estas dos categorías de exploradores, Pratt abre espacio a una importante discusión: el lugar y poder del discurso femenino en el cambio del mundo al cual forman parte, y, no menos importante, el rompimiento con la visión *ingenua* del relato de viaje, obstinada con la captura de la realidad. Eso porque la narración hecha por un individuo moderno, complejo, obtiene suceso en su labor exactamente porque es reveladora de la diversidad existente en el objeto observado.

CAPÍTULO II: Flora Tristán, un individuo moderno en el Perú del siglo XIX

Imaginemos a un estudiante regular, en cualquier curso de letras, familiarizado con el ritmo académico y dedicado lo suficiente para tomarse lo máximo de notas posible de los comentarios hechos por el profesor sobre el texto discutido en el aula. No ignoremos que cada palabra capturada tiene su valor, tanto porque probablemente le será útil a la hora de prepararse para los exámenes de la asignatura, cuanto porque le puede ahorrar el tiempo de, en pocas horas, explicar toda la materia discutida en el semestre a algún amigo que suele faltar a clases. Las notas tomadas por este dedicado aprendiz, aunque muchísimo empeñadas en describir con fidelidad las brillantes reflexiones del profesor sobre el texto, no deberían merecer más crédito del compañero frecuentemente ausente por la credibilidad de sus apuntes que por gratitud. Nuestro testigo, mismo cuando excelente oyente, no puede garantizar que entre una cita u otra algo no le haya salido diferente, o que no haya incluido a la reflexión un tanto de sus propios pensamientos. Si no de los mejores, para algo nos sirve el ejemplo presentado al pensar las limitaciones frecuentes en el ejercicio de transcribir la realidad. Tal intento, generalmente bien intencionado, con todo resulta inalcanzable.

El pensamiento emulado por la situación descrita es perfectamente aplicable al relato de viajes, especialmente al que anima este trabajo, porque una vez que lo tomamos de manera *ingenua*, es decir, como un registro preciso la realidad, desconocemos que fue producido por un *individuo moderno*, y como tal deja ver en sus producciones los fragmentos que componen a sí mismo e inevitablemente conducen la escritura del texto. Este sujeto, que emerge por la “[...] intensificación de la vivencia de la diversidad y de la ruptura, que ocurre al final del siglo XV, acompañada de diferentes intentos de ordenación de la costura, que van a

desembocar en la formación de aquello que convencionalmente llamamos *sujeto moderno*” (FIGUEIREDO, 2007, p. 14, *tradução nossa*). En este proceso la modernidad inaugura una nueva forma de subjetividad, admitiendo la idea de que el sujeto se percibe a sí mismo en contraste con el Otro, y el punto de vista por el cual percibe el mundo externo se confunde con la composición de su mundo interno, reafirmando la diversidad que le compone e influyendo en su proceso de aprehensión de la realidad, tal como veremos ocurrir con Flora Tristán, la viajera, narradora, y autora de la obra estudiada.

Pensemos en una de las razones más usuales por las que actualmente contraer matrimonio es tan poco recomendable: consideremos el desgaste psicológico implicado en un conflicto como “el olvido de la fecha de las bodas de papel”. Para uno, este hecho representa el completo desinterés por la relación y, para el otro, simplemente el desgaste de una semana llena de trabajo. Cada cual defenderá su visión como siendo la correcta y los hijos, en el medio del campo de batalla, observan para guardar la escena en una de las gavetas del inconsciente, hasta llegar su turno de reproducirla en el futuro. Es decir, las diferentes posiciones que ocupamos en las diversas relaciones sociales, la manera que reaccionamos y evaluamos determinados problemas, representan tanto discursos anteriores que internalizamos cuanto las diversas experiencias que componen nuestra individualidad y condicionan nuestra mirada sobre la realidad.

Es así como pretendemos construir el argumento que justificará uno de los tópicos centrales de este trabajo: ¿cómo Flora Tristán ha podido contribuir con una nueva mirada acerca del proceso de construcción nacional del Perú en *Peregrinaciones de una paria* [1838]? ¿Qué conflictos esta mirada forastera logra identificar? Contestar a estas preguntas sólo es posible si alcanzamos comprender cómo el concepto de identidad ha cambiado hasta llegar a constituir lo que se entiende como individuo moderno, y si admitimos justamente la modernidad de nuestra autora como la llave para entender los acontecimientos políticos por ella narrados. Es importante subrayar que aunque se esté lanzando una mirada problematizadora ante el ejercicio descriptivo, en especial el producido por Flora en la obra en cuestión, no significa que la representación resultado de la mirada lanzada por esta figura, que es un individuo complejo, sea defectuosa. Como demostraremos en el capítulo tercero, es más una condición, una especificidad de su visión en cuanto sujeto.

Nuestro relato se ubica justamente en la primera mitad del siglo decimonónico, periodo en el que “se vive el apogeo del sujeto moderno y, al mismo tiempo, su disolución, la ilusión de que el hombre ocupa el centro del mundo y que desde allí todo ve y todo puede [...]”, como dicho por Luís Cláudio Mendonça Figueiredo (2007, p. 14). O sea, este desorden

corresponde a lo que importantes nombres de la sociología, psicología y de los estudios culturales determinan como *crisis de identidad*. Este evento de grande significación ocurre como “[...] parte de un proceso más amplio de cambios, que está dislocando a las estructuras y procesos centrales de las sociedades modernas y estremeciendo los cuadros de referencia que ofrecían a los individuos un anclaje estable en el mundo social” (HALL, 2003, p. 7, *tradução nossa*). Eso significa que el declinio de las antiguas formas de identidad, responsables por la manutención de la unidad social, abren espacio a una nueva forma de subjetividad en la medida que representan las transformaciones de origen cultural y políticas en las identidades personales afectando directamente la percepción de cada individuo sobre sí mismo. En este sentido, de “negativo del orden, el caos pasa a ser considerado en su positividad: él es la procesualidad intrínseca a todos los cuerpos, efecto de su inevitable encuentro con otros cuerpos - es decir, el caos es efecto de la imbatible alteridad” (FIGUEIREDO, 2007, p. 13). En términos generales, podríamos decir que frases muy útiles como “todo ocurrió de esta manera porque así quiso Dios” perdieron un poco de su credibilidad con las transformaciones promovidas por la modernidad, en la medida en que libertó a los individuos de la creencia en estructuras fijas y de un orden divino a la que todo estaba sometido.

En *A Identidade cultural na pós-modernidade* (2003) Stuart Hall nos presenta, de manera muy simplificada, tres concepciones de identidad y esquematiza los movimientos que generaron el cambio de una para la otra. Antes de conocerlas, es necesario subrayar que aunque la concepción de modernidad a que el teórico se está refiriendo es posterior a los eventos y época en que Flora Tristán experimenta su viaje, aún así nos ofrece la posibilidad de observar el inicio de estos acontecimientos, cuyos efectos ya se pueden observar marcadamente en el discurso de esta mujer del inicio del siglo XIX. Así, consideraremos y comentaremos las ideas más relevantes para pensar la obra elegida para el estudio.

Empecemos entonces por el *sujeto ilustrado*, que “[...] estaba basado en una concepción de persona humana como individuo totalmente centrado, unificado, dotado de las capacidades de razón, de consciência y de acción, cuyo ‘centro’ consistía en un núcleo interior, que emergía por primera vez al nacer [...]” (HALL, 2003, p. 10, *tradução nossa*), y esta identidad acompañaba el desarrollo del sujeto permaneciendo siempre la misma. Algunos movimientos que contribuyeron a la emergencia de esta concepción fueron la Reforma y el protestantismo, Como comenta Figueiredo (2007, p. 57, *tradução nossa*): “Lutero se defiende intransigentemente a la libertad del hombre *interior*; deja el hombre exterior para los controles sociales y, lo que es más determinante, somete el hombre interior plenamente a la voluntad divina”. Así, liberta a las conciencias individuales de las imposiciones hechas por la iglesia

católica en nombre de Dios, y localiza a ese, que sería la única fuente de sumisión, dentro del hombre mismo. También el Humanismo Renacentista, las revoluciones científicas y la Ilustración deben ser incluidos a esta lista de contribuciones, porque de igual manera representan el sujeto que nace de cuestionamientos existenciales, conocido como “Sujeto cartesiano”. Tal perspectiva individualista, centrada en el Yo, difiere de la segunda concepción, del *sujeto sociológico*.

El desplazamiento del *sujeto ilustrado* al *sujeto sociológico* no se dió de manera sencilla, puesto que “libertar a la subjetividad de la tutela del terror respecto al otro y al caos pasa, necesariamente, por la conquista de la posibilidad de experimentar-los” (FIGUEIREDO, 2007, p. 13-14, *tradução nossa*). En tal caso, al paso que se hacían más complejas las sociedades modernas, más fuerte presentaban un carácter colectivo y social, además, las teorías políticas basadas en derechos individuales tuvieron que dar cuenta de los efectos generados por la instauración de un sistema democrático. Los problemas del proceso de industrialización y la formación de rangos sociales bien marcados demuestran cómo el “[...] ciudadano individual se enredó en las máquinas burocráticas y administrativas del estado moderno” (HALL, 2003, p. 30, *tradução nossa*), pasando a ser entendido como parte de un engranaje social, como efectivamente una de las formas que sostienen la vida moderna. Sin embargo, “[...] todavía posee un núcleo o esencia interior que es el ‘yo real’, pero este es formado y modificado en un diálogo continuo con los mundos culturales *exteriores* y las identidades que estos mundos ofrecen” (HALL, 2003, p. 11, *tradução nossa*).

En este sentido podríamos decir que la identidad sería como un puente entre lo interno, la esfera personal, y lo externo, la esfera pública. Hall (2003) llama la atención para como estas identidades culturales reflejan un movimiento de proyección del individuo y al mismo tiempo asimilación de estos valores culturales, de tal manera que pasan a ser percibidos como parte del sujeto y contribuyen a la construcción del imaginario colectivo. Dichas identidades poseen una fuerza que estabiliza el universo cultural y, consecuentemente, al individuo, confiriéndole un carácter unificado. Es decir, “La identidad sutura el sujeto a la estructura” (HALL, 2003). Para este mismo teórico, en este momento dos eventos en especial fueron imprescindibles para la fundamentación conceptual del sujeto moderno: la *biología Darwiniana*, porque la evolución no ocurre solo del punto de vista biológico, sino también por la capacidad humana de razonar que acompaña al desarrollo físico del cerebro; y, a pesar de la influencia sufrida por el dualismo del sujeto cartesiano promoviendo la separación entre la psicología y los demás estudios sociales, las *nuevas ciencias sociales* surgen oponiéndose a este individualismo racional. Dicha oposición se justifica porque “[...] los individuos son

formados subjetivamente a través de su participación en relaciones sociales más amplias; e, inversamente, por el modo como los procesos y las estructuras son sostenidas por los papeles que [...] en ellos desempeñan” (HALL, 2003, p.31, *tradução nossa*). Significa decir que en una convivencia social el sujeto constantemente internaliza lo que le es externo, y al mismo tiempo externaliza parte de su mundo interior. Estos cambios se intensifican y se van articulando para montar el cuadro correspondiente a la tercera concepción de identidad defendida por Stuart Hall.

El sujeto estaba hasta cierto punto conformado con su identidad estable, o por lo menos con la creencia de que sería posible conseguir alcanzar la supuesta estabilidad (sujeto romántico). Sin embargo, percibe que el cambio del mundo al cual forma parte está generando efectos directos en su autocomprensión, o sea, lo que antes se presentaba como fijo y centralizado pasa a ser mutable y fragmentado, contradictorio y complejo. No existe una única verdad, y si es que existe, “no pasa de una confortadora *narrativa del yo*” (HALL, 2003), de tal manera que el “[...] proceso de identificación, a través del cual nos proyectamos en nuestras identidades culturales, se convirtió en provisório, variable y problemático” (HALL, 2003, p. 12). El *sujeto posmoderno* no se encierra en definiciones determinantes, sufre constantemente transformaciones como reflejo de su entorno cambiante, y en la medida que estos sistemas de significación y representación cultural se amplían, mismo cuando temporariamente, multiplican también las posibilidades de identificación que se puede establecer con ellos. A pesar de ello, tal como puesto por Hall (2003, p. 17, *tradução nossa*), estas sociedades

[...] no se desintegran totalmente porque sus diferentes elementos e identidades pueden, a partir de ciertas circunstancias, ser conjuntamente articulados”. La nueva concepción acerca del sujeto moderno promueve una nueva forma de individualismo, lo que no significa decir que en las realidades anteriores las personas no se comprendían como individuos, sino que la visión sobre la individualidad era diferente.

En este punto parece importante subrayar que para el presente trabajo no nos interesa masticar los conceptos relacionados al universo posmoderno, sino enfatizar que hasta llegar a este punto el sujeto moderno ha recorrido un largo trayecto, cargado de acontecimientos generadores de rupturas efectivas en el funcionamiento de la sociedad y que se fueron acumulando hasta la *descentralización final del sujeto cartesiano* (HALL, 2003, p. 34). Entre estos avances que ocurrieron en el pensamiento y en la teoría social, Stuart Hall (2003) destaca cinco. Empezamos por *el marxismo*. Cuando Marx rechaza la idea esencialista del sujeto que dominaba la política, la historia, la ética e incluso la filosofía, y se niega a poner en

el centro de su problematización una concepción subjetiva, en lugar de eso problematiza los medios de producción y la exploración de la fuerza de trabajo, crea un nuevo paradigma. En este punto, vale llamar la atención para el hecho de que Flora Tristán, años antes de Marx ya había adelantado una serie de temas sociales que efectivamente serían posteriormente más sistematizados por este otro gran pensador. Años después de su regreso a Francia, además de algunos ensayos, Tristán escribe la *Unión obrera* [1840], que ciertamente no ha recibido su debido valor por el prejuicio de género, como dicho por Abramson [1993], en *Las utopías sociales en América Latina en el siglo XIX*.

El segundo avance sería *La revelación del inconsciente por Freud*, controvirtiendo los elementos marcadamente distintivos de identidad hasta aquél momento, al proponer que “[...] nuestra sexualidad y la estructura de nuestros deseos son formadas con base en procesos psíquicos y simbólicos del inconsciente, que funciona de acuerdo con una lógica muy diferente de la Razón [...]” (HALL, 2003, p. 36, *tradução nossa*). Evidentemente, sin la pretensión de sacarle el mérito a Freud, estos temas ya se presentaban de una manera o de otra, así que lo que hizo el psicoanalista fue “llamarlo por el nombre” y brillantemente desarrollar la teoría. En la literatura, por ejemplo, a partir del momento que obras como *Madame Bovary* (1856), *Ana Karenina* (1877), o posteriormente *Dom Casmurro* (1899) surgen, llevando a cabo la constatación de que la mujer era tan capaz de *desejar* cuanto los hombres, rompen con parte importante de la concepción de lugares de género de la época y con los valores burgueses. También obras como *Peregrinaciones de una paria* refuerzan este hecho, no solo en los discursos vehiculados en el texto, como por el impulso transgresor de su autora y el suceso obtenido al incentivar a mujeres viajeras a buscar su autonomía en el ejercicio del viaje.

Así es que los demás pensadores psicoanalíticos seguirán defendiendo que no existe nada de innato si el tema es identidad, al final, todos se construyen por medio de procesos complejos e inconscientes, razón por la que pensar desde un punto de vista unitario involucra en construir imágenes fantasiosas. En realidad, el proceso de identificación está siempre en marcha, permanece incompleto, porque “[...] surge no tanto de la plenitud de la identidad que ya existe dentro de nosotros como individuos, pero de *una falta* de completud que es ‘rellenada’ a partir de nuestro *exterior*; por las formas a través de las cuales nos imaginamos ser vistos por los demás” (HALL, 2003, p. 39, *tradução nossa*). El problema está en convivir con la incertidumbre que sigue siendo una amenaza a la paz de espíritu de la humanidad en la actualidad, y, como buenos herederos de los románticos del siglo XIX, seguimos ingenuamente “[...] construyendo biografías que tecen las diferentes partes de nuestros yos

divididos en una unidad porque buscamos recapturar ese placer fantasiado de la plenitud” (HALL, 2003, p. 39, *tradução nossa*).

El tercer descentramiento Hall (2003) lo asocia al trabajo del lingüista estructuralista Ferdinand Saussure, cuando postula que la lengua corresponde a un sistema social de significación vinculado a la cultura y no un sistema individual, o sea, es anterior al individuo. El ejemplo que Stuart Hall propone acerca de las construcciones de significado por medio de la lengua podría ser perfectamente aplicable para ejemplificar la relación entre identidad e inconsciente. Nos dice: “El significado surge de las relaciones de similitud y diferencia que las palabras establecen una con la otra en el interior del código lingüístico. Sabemos lo que es ‘noche’ porque no es el “día” (HALL, 2003, p. 39, *tradução nossa*). Si extendemos esa idea a la identidad, sería como decir que lo que afirma la existencia de un Yo es la oposición que hace con el Otro. En este sentido, la confrontación no sólo legitima la existencia de algo a que se puede atribuir valor de individualidad, como al mismo tiempo reafirma la imposibilidad de percibirse a sí mismo sin la mirada externa. Además, como organismos vivos, las lenguas suelen ser *mutables e incontrolables*, tal como las identidades. En este conflicto está gran parte de nuestro argumento para pensar el valor de la mirada lanzada por Tristán a los acontecimientos políticos del Perú, también cómo estos contrastes se van montando a lo largo de la narrativa, que discutiremos más ampliamente en el próximo capítulo.

Saltamos a la última descentralización. Especialmente en lo que se refiere al siglo XIX, está el impacto del *feminismo* como crítica teórica y como movimiento social. Para Stuart Hall (2003), el descentramiento conceptual que este movimiento provocó en el *sujeto del iluminismo y sociológico* puede ser definido por el cuestionamiento de la distinción entre lo “privado-público”, abriendo puertas para el debate político que reformularía, posteriormente, los postulados acerca de la familia, sexualidad y del trabajo. El debate provocado por el movimiento feminista pone en voga la manera dicotómica que los sujetos son generificados, con eso “[...] politizó la subjetividad, la identidad y el proceso de identificación (como hombre/mujer, madre/padre, hijos/hijas)” (HALL, 2003, p. 45, *tradução nossa*). Tal como nuestra autora, que emprende un viaje en búsqueda de su independencia financiera y en este intento se enfrenta con complejas cuestiones de identidad, el feminismo empieza como una contestación de la posición de las mujeres y pasa a incluir, como dicho por Stuart Hall (2003, p. 46), *la formación de las identidades sexuales y de género*.

Este aspecto descentralizador de las identidades es particularmente importante para nuestro trabajo, puesto que la figura de Flora Tristán ha sido reivindicada por la crítica como precursora de los ideales feministas, y con mucha razón. Es sorprendente el hecho de que su

trabajo haya sido ignorado por tantos años, de tal manera que la primera traducción al español llegada a nosotros solo vino a la luz en 1936, por Emilia Romero y publicada diez años después, en 1946. Desde entonces, la mayor parte de los estudios de las obras de nuestra autora se dedican a encontrar en su discurso la marca transgresora de una voz femenina, como en el caso de Dominique Desanti en *La femme révoltée* [1972]. Otro intento de investigar este aspecto particular en la literatura de viaje femenina es el que Mary Louyse Pratt describe en el capítulo *La Reinención de América II: La vanguardia capitalista y las “exploratrices sociales”* (2010, P. 268). Pratt llama la atención para el concepto desarrollado por Marie-Claire Hooek Demarle, cuando usa la expresión *exploratrice sociale* para analizar la obra de Tristán y de algunas otras mujeres viajeras, ya que su interés particular de descripción se limitaba a la vida social y política, en espacios como conventos, hospitales, hospicios, prisiones o mercados, con fuerte compromiso personal. Hooek Demarle investiga el lenguaje utilizado por Flora evitando al discurso burocrático y tecnicista masculino, también el sentimentalismo romántico panfletario, acercándose a un tipo de comunicación más próximo a las masas, por medio de la adaptación del lenguaje de la novela realista. También se suman a estos estudios los intentos de percibir las marcas del discurso precisamente femenino en Tristán en la descripción y crítica a las Américas, como postula Rosalba Campra en *La imagen de América en Pérégrinations d'une paria de Flora Tristan* [1985]. Estudios más actuales, incentivados por la republicación de *Peregrinaciones de una paria* por el renombrado *centro de la mujer peruana Flora Tristán*, con ediciones de 2003 y 2022, lograron actualizar estos debates, aunque la mayor parte mantenga la mirada sobre el tema de la mujer viajera y la potencia de su voz al narrar el mundo en un ejercicio de libertad.

Estudios como *Flora Tristán, pionera del feminismo y la defensa de los derechos de las mujeres*, Diana Miloslavich Tupac [2022], o *Flora Tristán: pionera feminista, socialista, internacionalista*, Virginia Vargas Valente [2022], refuerzan el legado de la autora para la lucha social de las mujeres encuan to reafirman el discurso emprendido por Tristán como precursor de los intentos de una cooperación universal de las masas. Por otro lado, el análisis hecho por Flora Tristán sobre los problemas identificados en el Perú es interpretado por el historiador Jorge Basadre, en el prólogo a la primera edición en español [1946], como importante crítica al funcionamiento corrupto de la sociedad peruana. En este caso la mirada extranjera es vista de manera positiva, porque es lejana lo suficiente para observar sin el condicionamiento del orgullo nacional, pero también para presentar los propios prejuicios al confrontarse con lo desconocido, como apunta Augusto Tamayo [1946] en *Dos rebeldes*. Para Tamayo, la mirada francesa, desde la creencia en cierto grado de superioridad, le impide

percibir que las desgracias denunciadas no fueron fabricadas en Perú, son herencias desastrosas del período de la colonización. En este sentido, no se pone de acuerdo con Basadre y apunta para la contradicción en el discurso de Flora. Este punto es interesante, porque no son pocos los estudios que se proponen a investigar la mirada de esta mujer viajera, pero desde su “potencial decolonial”, es decir, llevando en cuenta el tema de la identidad cultural para luego reivindicar el discurso de Tristán como parte de las ideas precursoras de un feminismo latinoamericano, como problematiza Diana Buitón Cortez, en *Flora Tristán y el principio de un feminismo decolonial* [2019].

Como se notará en el capítulo siguiente de investigación de la obra, no ignoraremos la potencia de su discurso en cuanto precursor de los ideales feministas, tampoco ignoraremos los problemas relacionados a la identidad cultural y como este tópico influye en la narrativa. Por el contrario, intentaremos problematizar esas y otras diversas características que componen la subjetividad de nuestra autora y marcan su lugar de enunciación. Un lugar plural, multifacético y fragmentado. Así, nos acercaremos más a algunas de las reflexiones propuestas por Francesca Denegri, importante estudiosa de la obra de Tristán, en *La insurrección comienza con una confesión* [2003], cuando comenta la obra desde lo que llama “puntos ciegos” de la narración, es decir, las contradicciones que la componen y la conducen.

Hasta aquí hemos discutido largamente sobre los cambios relacionados a la concepción de sujeto e identidad en la modernidad, también establecemos algunas relaciones con el texto estudiado, pero para este estudio se hace necesario exponer más atentamente un aspecto que solo hemos presentado de manera rociada: el sujeto moderno y el juego de las identidades nacionales. En el mundo moderno, tal como lo hemos presentado, las culturas que emergen del seno nacional corresponden a una de las primeras fuentes de identidad cultural y suelen ser recobradas inmediatamente, siempre que los ciudadanos necesitan definirse a sí mismos de manera más o menos específica. Bien, si es verdad que los ingleses suelen ser puntuales en sus compromisos eso no se debe afirmar sólo por el hecho de que uno de sus principales postales es el *Big Ben*, o porque el conejo de *Alice in Wonderland* [1865] está siempre apurado y con un reloj de bolsillo, sino porque existe un conjunto de representaciones, del cual ciertamente las dos referencias citadas también forman parte, que nos señalan un conjunto de significados sobre la cultura nacional inglesa. Esto solo es posible porque “[...] la nación no es solamente una entidad política sino algo que produce sentidos - *un sistema de representación cultural*” (HALL, 2003, p. 49, *tradução nossa*), y los ciudadanos participan activamente en esta construcción y manutención de la imagen nacional.

En ello reside su fuerza simbólica y por eso el sentimiento de pertenencia logra perfilar identidades.

Podemos decir que lo que entendemos por *cultura nacional* es un *discurso* que “[...] al producir sentidos sobre la *nación*, sentidos con los cuales nos podemos *identificar*, construyen identidades” (HALL, 2003, p. 51, *tradução nossa*). A eso Benedict Anderson va a llamar *Comunidades imaginadas* (1983, p. 23), porque “[...] aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente cada uno vive la imagen de su comunión”. Estas ideas comunes que habitan el inconsciente colectivo suelen ser historias contadas sobre la nación, “memorias que conectan presente y pasado con imágenes que de ella son construidas” (HALL, 2003, p. 51) a fines de generar, en los participantes, una ilusión de continuidad. Pensemos la condición de los países recién independizados en comparación con las sociedades de cultura tradicional, cuyas “[...] memorias colectivas - mitos, leyendas, narrativas sagradas, rituales - garantizan la interpretación sólida y estable del mundo y forman el suelo donde se asientan y elaboran las experiencias de cada grupo y de cada individuo” (FIGUEIREDO, 2007, p. 38). La memoria en este segundo caso opera como especial dispositivo narrativo, en la medida que favorece al registro y/o transmisión oral de estos saberes anteriores. Para las nuevas naciones esta experiencia es inasequible.

Adecuarse a lo que, supuestamente, revelaría índices de modernidad a estos nuevos territorios implicaba organizar los propios mitos, leyendas, narrativas sagradas, rituales, y fiarse del valor ontológico atribuido a estas imaginaciones. En estos términos se construyen las literaturas nacionales, con la misión de divulgar y contaminar la mente de sus lectores con los principios y mitos representativos de la nueva nación. Las historias por lo general retrataban casos amorosos que, bien sucedidos o no, cumplían con su papel de imaginar lo que se suponía o debería ser la nación. Sobre este punto, muy personalmente, señala Doris Sommer en el prefacio de *Ficciones de fundación* (2004, p. 9, *tradução nossa*): “El amor y el patriotismo prometen o despiertan en mí los mismos sentimientos - un ímpetu simultáneo de pertenencia y pose - desde cuando mis fantasías adolescentes de lazos apasionados se confunden con un otro deseo de pertenecer”. El amor como tema en la literatura no es novedad, pero la fusión con el personaje más representativo de un supuesto particularismo en las naciones latinoamericanas creó el indigenismo. Esta literatura nacional es el ejemplo más marcado del esfuerzo en corresponder a una demanda de modernidad, al mismo tiempo que es revelador de grandes contradicciones características de este mismo proceso. Para Flora Tristán este sentimiento de pertenencia, contradictoriamente, es perjudicial a los peruanos, les ata a

un orgullo infantil y les impide percibir los problemas que afectan drásticamente al desarrollo del país. Sin embargo, como sujeto de su época, también revelará la necesidad de sentirse parte, identificarse, como semejantemente ocurre con estas gentes en el proceso de perfilar su identidad nacional.

En *Peregrinaciones de una paria* [1838] nuestra autora emprende un viaje al Perú, con anhelos de en este suelo atestiguar no solo los primeros pasos de un país promisor recién independizado, sino también experimentar el sabor exótico de la independencia financiera. El escenario, las personas que conoce, los problemas e inspiraciones que encuentra se van encajando para formar un cuadro de representaciones que retratan, o más bien construyen, lo externo y remontan lo interno. El relato que es resultado de esta experiencia observadora, tal como el ejemplo planteado al inicio del capítulo, aunque comprometido con la labor de promover grandes y espectaculares descripciones, a fines de convencer al lector, envolverle, o mismo inspirarle, debe ser entendido antes como producto de la mirada de un sujeto complejo, que como registro preciso de la realidad. Aunque gran parte de la fortuna crítica de nuestra autora tienda a una lectura particularizante, es decir, a leer la obra desde su lugar de género y/o identidad europea, aquí, no ignoraremos estos aspectos, sino que los tomaremos como uno entre tantos otros componentes de su individualidad. En suelo americano Flora Tristán nos ofrece, por medio de su relato de viaje, una mirada compleja y reveladora de complejidades, como veremos en el capítulo siguiente.

CAPÍTULO III: Una ciudadana de segunda clase narra el Perú decimonónico

“¿*Peregrino, luego soy paria, o soy paria, luego peregrino?*” Esta pregunta, además de representar el intento de iniciar la discusión a que nos proponemos de manera creativa, ecuaciona en una sentencia los mismos términos que componen el título de la obra estudiada: *Pérégrinations d'une paria* [1838]. No por casualidad estas dos palabras designan la obra, sus sentidos penetran por todo el texto, lo conducen y nadie osaría oponerse al hecho de que también están en la base de la filosofía que nordea la mirada de nuestra autora sobre el mundo y sobre sí misma. Así, empezamos el análisis enfocándonos, en primer lugar, en este aspecto de la individualidad de nuestra autora y qué fundamentalmente aporta a la construcción de su discurso en la narrativa: *la visión romántica*.

De manera general, la imagen del peregrino suele estar asociada a una connotación religiosa, es decir,

“[...] una peregrinación es un viaje difícil por tierras inexploradas, viaje plagado de obstáculos que habrán de poner a prueba la fortaleza del peregrino, y que se emprende con espíritu de humildad y entrega. El sujeto que acomete el viaje, el peregrino o la peregrina, es disciplinado, resiliente y, sobre todo, es indiferente a los asuntos de dinero y poder que preocupan al resto de los mortales” (DENEGRÍ, 2003, p.56)².

Francesca Denegri, importante estudiosa de la obra de Tristán, en un estudio introductorio a la edición analizada de *Peregrinaciones de una paria* (2003, p. 56), nos dice que en la obra “[...] la imagen que la narradora va construyendo en su relato no se ajusta a aquella evocada por el título. Así, los tropos de viajera peregrina y paseante ociosa parecen querer suavizar y paliar el contenido que anuncian”. Bien, en cuanto a este posicionamiento no nos pondremos de acuerdo, porque nos parece que significaría ignorar tanto a la estrategia retórica emprendida por Flora como desconocer la *originalidad* de su *genio*. La imagen del peregrino es asimilada por los románticos y convertida en un símbolo de desplazamiento constante, en la medida que su destino es cambiante, incierto, multifacético. Se construyen al moverse y a través de las relaciones establecidas con los Otros que encuentran por el camino. En este sentido, “No cabe duda que cuando Flora Tristán se encarga de documentar su experiencia de viaje entre Francia y Perú, pretende representar los encuentros con esos otros, siempre diferentes y distantes, pero al mismo tiempo cercanos y necesarios (GUZMÁN, 2015, p. 133).

Es cierto que cuando Denegri sostiene la afirmación citada, no ignora el tono místico intencionalmente atribuido a la figura del peregrino por la autora, tampoco el espacio del viaje como medio de búsqueda por autenticidad, simplemente prefiere enfatizar el contraste entre la imagen del viajero, predominantemente masculina, y la de una mujer en contexto de viaje. Estos hombres, por lo general, viajaban de manera oficial, al mando del gobierno, de instituciones privadas que costeaban la experiencia, o, como el caso Humboldt, lo hacía de manera independiente. Gozaban del prestigio que la fortuna y su posición social les ofrecía, en cuanto mujeres como Flora, desprovistas de un rango oficial, prestigio o fortuna, viajaban y publicaban sus crónicas por cuenta propia. Así, asumían estratégicamente la posición marginal y la empleaban como discurso conductor del viaje. Denegri argumenta que:

² Este fragmento fue sacado del estudio introductorio presente en la obra analizada. Las demás citas que correspondan a esta autora, Francesca Denegri, corresponden a la misma referencia.

Por todo ello los títulos de ambas crónicas parecen querer disociarse de la literatura canónica de viajes, que era por definición un género de varones. Sus viajes a Londres y al Perú, parece advertir la autora, no son lineales y teleológicos, son más bien “paseos” y “peregrinaciones”. [...] La voz narradora de sus crónicas no asume la autoridad intelectual del académico que presenta su informe, sino todo lo contrario, adopta el tono personal y confesional del que narra una autobiografía (DENEGRÍ, 2003, p. 57).

En el caso de *Peregrinaciones de una paria* [1838], el impulso del viaje se da por objetivos personales evidentes y que se reafirman a todo el momento en la narrativa. Este tono, que no podía ser otro sino íntimo, refuerza la *marca romántica* de la autora y, consecuentemente, como se constituirá *la formalización de su mirada* en el texto. Nos parece que Flora utiliza este discurso, no solo como maniobra para crear o contribuir con una forma de expresión femenina en la escritura de viaje, sino también porque reconoce que los elementos componentes de su individualidad definen su posición y configuran una manera de observar y describir el mundo al que forma parte, tal como hemos *postulado en el segundo capítulo* teórico del presente trabajo. La modernidad en nuestra autora se revela entonces por el discurso asumido y la manera de formalizarlo en el género relato, marcado por la versatilidad, como *señalado en el primer capítulo*.

Tal como postula Benedito Nunes en *A visão romântica* (2002, p. 52, *tradução nossa*), “[...] la visión romántica corresponde a la concepción del mundo, preponderantemente idealista y metafísica, atravesada por un afán de totalidad y unidad, propio a la sensibilidad conflictiva que la impulsó y polarizada por sentimientos extremos y actitudes antagónicas [...]”, que encontrará en la naturaleza física más que el elemento pintoresco de la experiencia peregrina, sino un objeto sobre el cual proyectar sus propios deseos o sus penas, como en este caso:

“No vertí una sola lágrima. Con los ojos secos, ardientes, hundidos en las órbitas, hinchadas las venas del cuello y de la frente, las manos frías y crispadas, permanecí más de dos horas en la misma actitud, contemplando el mar que me parecía un cuadro horrible sobre el que mi historia estaba trazada con caracteres de fuego” (TRISTÁN, 2003, p. 177).

El sufrimiento causado por la noticia de la muerte de su abuela, además del luto, se justificaba por la constatación de que se iba con ella a la tumba la mejor oportunidad ser bien sucedida en sus planes y, finalmente, encontrar *estabilidad*. El lamento por su destino se ve confundido con la imagen del mar, típico *tópico romántico* (de soledad, tristeza, tempestividad, inmensidad), justamente porque refleja los sentimientos y pensamientos de la autora al mirarlo.

Es cierto que el ejemplo presentado no corresponde a una larga descripción de la naturaleza física como intermedio de la descripción de los conflictos internos de la escritora,

como vimos hacer Humboldt en nuestro primer capítulo, ya que esta peregrina estaba más preocupada en narrar los sujetos que conocía, su modo de vivir y, por medio ellos, narrarnos su propia historia. Pero, aún así, nos ayuda a percibir más claramente a partir de qué referencial la narrativa estará construida. Otro caso, cuando rechaza el amor de uno de sus grandes compañeros de viaje, y le dice: “Le di las gracias con una sonrisa y mostrándole el mar: —Mi corazón, le dije, se asemeja a ese océano. La desgracia ha abierto en él profundos abismos. No hay poder humano que pueda colmarlos” (TRISTÁN, 2003, p. 115). Esta soledad autoimpuesta caracteriza una manera de verse en un mundo que le niega espacio, y, si es verdad que Flora era una lectora asidua de Madame de Staël, como se confirma por las menciones que hace a esta escritora en la obra, probablemente debería concordar cuando afirma que “La poesía melancólica es la poesía más de acuerdo con la filosofía. La tristeza, mejor que cualquier otra disposición del alma, hace penetrar mucho más al carácter y al destino del hombre” (STAËL in SOUZA, 2011, p. 81, *tradução nossa*). Así, el tono emprendido por Flora deja percibir su permanente lamento delante de la necesidad de convivir con las carencias e incompletudes que hacen del escritor romántico un ser melancólico.

Lo que caracteriza al genio romántico es precisamente la capacidad de formalizar sus sentimientos, creando la atmósfera necesaria para que el lector comprenda que lo que necesita para entender la obra en sus manos es no más que sentirla. Es decir, la formalización de los sentimientos permite al lector identificarse con el texto, y, en este mismo sentido, con los múltiples discursos que lo permea. En *Peregrinaciones de una paria* los códigos y la *forma de tratar la realidad* está marcada por la *perspectiva romántica*, el valor del mar como símbolo, en el ejemplo mencionado anteriormente, se repite, pero en un paisaje todavía más romántico:

Nuestro barco estaba anclado en la parte baja del río. El tiempo no parecía favorecer nuestra salida del peligroso golfo de Gascuña. Sin embargo, el capitán hizo levantar el ancla hacia las tres. La pesada máquina, ligera como una pluma en medio de las olas, se puso en marcha a través de la inmensidad que cubre el cielo y dócil al genio del hombre iba en la dirección que se le daba. Estábamos todavía en el golfo cuando el agudo silbido de los vientos y el tumulto de las olas nos anunciaron la tempestad, que se declaró muy pronto con toda su violencia por medio de espantosos rugidos. Ese espectáculo, al que asistía sin verlo, era nuevo para mí. Hubiera encontrado encanto en contemplarlo si me hubiese quedado un vestigio de fuerzas, pero el mareo absorbía todas mis facultades (TRISTÁN, 2003, p. 102).

Este acontecimiento tiene lugar en las primeras páginas del relato y ocupa un lugar significativo en la comprensión de la obra, especialmente en términos discursivos. Tristán nos pinta la imagen de la *tempestad* a que se enfrenta el navío en que estaba embarcada, *El Mexicano*. Esta representación de la fuerza de la naturaleza y su furia, completamente

conectada a la idea del infinito, el mar, lo *sublime*, está, consciente o inconscientemente, *compartiendo un imaginario romántico* explosivo de aventura, fuerza y soledad.

Así también es la narrativa, inevitablemente marcada por una serie de codificaciones que le dan estructuras sobre las cuales se puede hablar sobre la realidad, sin que dicha construcción sea evidente al lector. Tal reflexión es especialmente importante para el análisis que aquí intentamos emprender, porque parte importante de este trabajo, al analizar los escritos de Tristán, se dedica a descomponer los discursos que traspasan el relato de manera consciente o no, y reafirman la complejidad de su narradora. En este sentido, deberíamos pensar que la autora *reproduce el imaginario romántico* con el *objetivo de provocar en el lector* un efecto consecuente de la observación de la imagen de una tempestad. Si llevamos en cuenta que Flora ni siquiera ha presenciado la tormenta con sus ojos, “*Ese espectáculo, al que asistía sin verlo, era nuevo para mí*”, podemos concluir que la descripción ofrecida es resultado de un esfuerzo imaginativo de representación, con ganas de envolver al lector y acercarle a lo que se está contando. En esta oportunidad, anuncia un sentimiento de *muerte* inminente, cuando en seguida dice: “No tenía sentimiento de mi existencia sino por los escalofríos que estremecían mi cuerpo y creía que eran los precursores de mi muerte” (TRISTÁN, 2003, p. 102). Toda esta atmósfera creada a partir de un único momento permite al lector acceder a los sentimientos de la autora evidenciados por la narrativa: es una mujer enfrentándose a la tempestad – real y metafóricamente. Este cuadro podría, sin duda y con mucho éxito, estar representado en cualquiera de las pinturas de William Turner y servir de inspiración e incentivo, como efectivamente sirvió, a las mujeres de su tiempo y las que vendrían después.

Los *efectos de una visión románticista* lanzada sobre la obra y sobre el mundo, realzan la idea de que este *texto está formado por diversos elementos* que componen la mirada de la narradora, sumada a la recuperación de elementos imaginativos, formales. Por ello, sus escritos no pueden ser tomados como un objeto que aprehende la realidad, y mismo aquello que parece más absolutamente espontáneo debe ser visto como resultado de un tipo de sensibilidad cultural y subjetiva a partir de la cual la autora se ha forjado. Esto solo es posible porque el lenguaje no se limita simplemente con ser el medio, es también productora de significado y sentido. En los fragmentos que siguen demostraremos otras voces interpuestas en el texto, como intento de ampliar la descripción de lo que se observa.

El doctor, habituado a viajar en México donde los caminos están infestados de bandidos, temía que sucediera lo mismo en el Perú. Se había armado de cabeza a pies, aunque el valor no era su fuerte. Esto era para asustar a los bandidos y no con intención de servirse de sus armas.

Esperaba ser un espantapájaros y no dejaba de parecerse en su vestimenta a don Quijote, sin pretender en lo menor tener el heroico valor de aquel noble caballero (TRISTÁN, 2003, p. 216).

El recorrido hasta Arequipa, donde vivía toda la familia paterna de Tristán, exigía el pasaje por un penoso desierto, espacio en que, una vez más, el valor de nuestra viajera sería puesto a prueba. Esta nueva aventura no la enfrenta a solas, iba acompañada de un grupo de señores y uno de ellos recibe especial mención. El M. Castellac, aunque habituado en hacer viajes, no inspiraba en Flora mucha seguridad y por la manera que es descrito, somos llevados a comprenderlo de la manera más burlesca posible. No lo hemos visto, no hay dibujos de su figura en la obra, sin embargo, la simple mención a la icónica figura del *Quijote* ya ofrece al lector una imagen perfectamente inteligible de este señor. Llevaba puesto una armadura, no por el carácter heroico que se podría suponer al compararlo al caballero de Cervantes, sino por el aspecto delirante existente en ponerse este tipo de traje para efectuar un viaje en el desierto, a fines de asustar a los bandidos que eventualmente pudiesen surgir en el camino. Seguramente, observar la figura contrastiva de M. Castellac fue tan chistoso para la autora que solo había una única posibilidad de ofrecerle al lector semejante experiencia: por medio de un lenguaje estetizante, refiriéndose a un personaje ampliamente difundido en el universo literario y lleno de significaciones. Así, explora la *dimensión imaginativa* del relato de viajes, ampliando las posibilidades de convertirlo en una *lectura todavía más atractiva al público lector*.

Otros dos buenos ejemplos en que semejante recurso es empleado para la descripción de personajes reales, es cuando trata de describir el temperamento de su primo Althaus: “Se puede juzgar por estas pocas palabras el carácter de mi primo Althaus. El hombre ha desaparecido dentro de su profesión. Soldado ante todo, encarna por completo al oficial de fortuna de Walter Scott. Dentro de algunos años ese tipo no se encontrará más en Europa” (TRISTÁN, 2003, p. 296). Más adelante, al describir a su tío, el líder de la familia y figura política muy influyente en el país: “Era el ávaro descrito por Walter Scott, el padre de Rebeca, quien cuenta una por una las piezas de oro de su saco y las vuelve a colocar sin dar nada al que acaba de hacérselas encontrar” (TRISTÁN, 2003, p. 296). Fijémonos que recurre a personajes de Walter Scott, uno de los más importantes autores del romanticismo, que escribió muchos romances históricos, cuyo plan de fondo presentaba los conflictos políticos y culturales de la Europa medieval. En el primer ejemplo compara a su primo, un soldado ejemplar y combativo, que necesitó tomar un partido en medio a las disputas por el poder entre liberales y conservadores en la primera guerra civil republicana del Perú (1834), con el

Oficial de la fortuna [1819] de Scott. El escenario de esta novela también trata de un conflicto político, entre monarquistas y Covenanters durante la primera guerra civil inglesa (1642-1646). Al tomar este ejemplo, la autora parece estar utilizando como referencia no solo el personaje para tratar de su ilustre primo, como también el escenario caótico de conflicto político. En el segundo fragmento se refiere a su tío y lo relaciona al padre de Rebecca, importante personaje de la novela *Ivanhoe* [1820], que es un rico judío. Flora crea un acercamiento a la figura del pariente, agobiado con tener que financiar a uno de los grupos del conflicto político ya citado, con la de los judíos que solían hacer préstamos, por lo que los llamaban “usueros”, en otras palabras, ambiciosos, *avaros*. El acercamiento de estos personajes reales a personajes ficcionales refleja, sutilmente, no solo la imposibilidad de describir o definir en algunas palabras a un sujeto, como también revela la conciencia formal de nuestra autora y como se utiliza de este recurso para organizar su discurso en la narrativa.

En el capítulo mencionado anteriormente, del viaje por un desierto, hay otro pasaje en que Flora explora el lenguaje estetizante, cuando dice: “Por fin salimos de aquellas gargantas sofocantes en las cuales jamás sentí el más ligero soplo de céfiro y en donde un sol ardiente caldeaba la arena como en un horno. Ascendimos la última montaña” (TRISTÁN, 2003, p. 218). Aquí podemos decir que introduce la descripción pintoresca del paisaje de manera sensible, incluso recupera la figura mitológica del “viento del oeste”, *céfiro*. Para los amantes de la mitología, está claro que la descripción que sigue ofrecerá una *mirada romántica* de un espacio que inspira *plenitud*. El camino recorrido hasta aquél momento no le había ofrecido compensaciones, pero, por cierto, alcanzar la cumbre de la última montaña compensaría los sufrimientos. En las palabras de la narradora:

Quando llegamos a su cima, la inmensidad del desierto, la cadena de las cordilleras y los tres gigantescos volcanes de Arequipa se presentaron a nuestras miradas. A la vista de aquel magnífico espectáculo perdí el sentimiento de mis males. No vivía sino para admirar, o más bien, mi vida no bastaba a la admiración. ¿Era éste el atrio celestial que un poder desconocido me hacía contemplar? La divina mansión ¿estaba más allá de aquel dique de altas montañas que unen el cielo con la tierra, más allá de ese océano ondulante de arena cuyo progreso ellas detienen? Mis ojos vagaban por aquellas ondas argentadas, las seguían hasta verlas confundirse con la bóveda azulada; enseguida contemplaba esos escalones de los cielos, esos montes elevados, cadena sin término, cuyos millares de cimas cubiertas de nieve reverberaban con los reflejos del sol y trazaban sobre el firmamento el límite occidental del desierto con todos los colores del prisma (TRISTÁN, 2003, p. 218).

Es el genio romántico al que nos referimos desde el inicio de este apartado, la viajera está añadiendo otra imagen a que podemos percibirla completamente conectada, integrada a la naturaleza, en un momento definido por ella misma como “éxtasis intelectual” (TRISTÁN, 2003, p. 216). Flora explica que este momento de contemplación fue interrumpido por las

condiciones climáticas, que vuelven a atormentarla después de haber bajado la cordillera. El calor extremado en el medio del desierto empezaba a engañar su visión y por ello le pregunta a Don Baltazar, uno de sus compañeros de viaje (TRISTÁN, 2003, p. 220):

—Don Baltazar, le pregunté espantada, ¿estamos sobre metal fundido y tenemos que caminar mucho tiempo sobre este mar de fuego?

—Tiene usted razón, señorita. La arena es tan caliente que se la puede tomar por vidrio en fusión.

—Pero, señor, ¿la arena es líquida?

—Señorita, es efecto del espejismo lo que la hace parecer así. Mire, nuestras mulas de carga se hunden ahora hasta las rodillas, están jadeantes, la arena quema sus patas y, sin embargo, como usted creen ver a la distancia una capa de agua. Véalas redoblar sus esfuerzos para alcanzar esa onda fugitiva. Su sed ardiente las irrita. Las pobres bestias no podrían resistir por largo tiempo el suplicio de esta decepción.

[...]

—Don Baltazar, a pesar de la explicación que acaba usted de darme, creo siempre ver olas claramente.

—Esta pampa está cubierta por pequeños montículos de arena semejantes a estos que el viento acumula. Usted ve que, en efecto, tienen la forma de las olas del mar y el espejismo a la distancia les presta su agitación. Por lo demás no son más estables que las olas del océano; los vientos los mueven sin cesar.

Si pensamos, como ya hemos planteado, que el lenguaje no es simplemente el medio sino productor de sentidos, el relato de viaje no puede ser simplemente comprendido como texto bien sucedido en la aprehensión de la realidad. Este género posee un lenguaje formal y organización textual propia, responsable por causar la sensación de que estamos delante de un objeto y que este objeto fue descrito por un sujeto. Es decir, el único medio por el cual nosotros, los lectores, tenemos contacto con este acontecimiento narrado por Tristán es por medio del texto y este texto posee una forma. En el fragmento destacado constatamos un recurso que no es propiamente típico del relato de viaje: la representación de un diálogo, que no solo crea una atmósfera más “realista”, al alimentar la imaginación del lector, como también organiza el discurso científico en la narrativa. Las explicaciones respecto al paisaje ocurren sin pretensiones, por intermedio de un diálogo del cual el lector, junto a la “narradora-personaje”, observan a Don Baltazar, figura natural del Perú, ocuparse de esta labor esclarecedora. Al final, Tristán nos deja saber sus pensamientos: “Pensaba en la debilidad del hombre en presencia de los peligros a que está expuesto en estas vastas soledades y una sombra de terror se apoderó de mí. La *tempestad del desierto*, me decía, es más temible que la del océano” (TRISTÁN, 2003, p. 220).

Por más real que nos parezca y cuanto más creíble se presente el relato, no podemos olvidar que es resultado de una elaboración, o más bien del modo como fue escrito, y, especialmente en este caso, *quien* lo escribió. Al fin y al cabo, no es el acontecimiento que se está atestiguando, sino un texto sobre el acontecimiento construido a partir de otros textos. En

este punto del trabajo y para que sea posible seguir con el análisis de la obra, es necesario remarcar que cuando leemos las narrativas de Flora respecto a los acontecimientos políticos, no son los acontecimientos políticos que estamos leyendo precisamente, sino la *visión de la narradora*, que *habla vía un ideal iluminista, vía estética romanticista, vía su subjetividad*. Hasta aquí hemos discutido más ampliamente dos de estos aspectos, la *estética romanticista*, que implica en la admisión del *ideal iluminista*. Pero, en las próximas líneas intentaremos demostrar cómo otros fragmentos de identidad se presentan en la obra, se conectan e influyen en el discurso asumido por la escritora al narrar la nación peruana.

El aspecto más difundido y observado en los escritos de Tristán, su condición de *mujer viajera*, es lo que ahora nos toca observar y discutir. Empecemos pensando el mundo salvaje explorado heroicamente por la figura masculina del viajero, en muchos casos acompañado por mujeres. Aunque esta figura corresponda a la referencia más difundida históricamente, pierde su incontestabilidad “[...] cuando se examinan los escritos de las mujeres viajeras del mismo periodo: esas mujeres con quienes los vanguardistas no estuvieron” (PRATT, 2010, p. 286). Esa descentralización ocurre precisamente en la medida que otras voces abren espacio, y revelan la multiplicidad de discursos que pueden existir sobre un mismo objeto. *Peregrinaciones de una paria*, el relato producido por Flora Tristán entre 1833-1834 y publicado en 1838, durante la guerra civil sucedida después de la independencia en el año de 1834, se divide en dos tomos, además de dos textos complementarios escritos por la autora. Su importante dedicatoria, titulada “A los peruanos”, inaugura el libro en tono cordial al decirles: “Peruanos: He creído que de mi relato podría resultar algún beneficio para vosotros. Por eso os lo dedico” (TRISTÁN, 2003, p. 71). También encontramos en la introducción del título el prefacio a la primera edición, en el que la autora advierte al lector: “Antes de comenzar la narración de mi viaje debo hacer conocer al lector la posición en que me encontraba cuando lo emprendí y los motivos que lo determinaron. Debo colocarlo en mi punto de vista, a fin de asociarlo a mis pensamientos y mis impresiones” (TRISTÁN, 2003, p. 83). Escribe esta “advertencia” porque, en sus palabras: “Hay pueblos que se asemejan a ciertos individuos: mientras menos avanzados están, más susceptible es su amor propio. Aquellos de vosotros que lean mi relación sentirán primero animosidad contra mí y sólo después de un esfuerzo de filosofía algunos me harán justicia” (TRISTÁN, 2003, p. 71). El prefacio citado, cuya fecha marca el agosto de 1836, dos años antes de la publicación completa, asegura la opinión consensual de la fortuna crítica en torno a la autora, de que estos escritos fueron esfuerzos conscientes de

[...] intentar preparar el ánimo para la recepción de su obra en tierras peruanas. Ejercicio realmente necesario y, de cierta forma, inútil. Comprometida con exponer todo lo que sufrió, sin cambiar ni siquiera los nombres, su visión del país fue tan crítica, que el libro fue quemado en plaza pública en Arequipa y Lima, junto a una imagen suya, recién llegada a aquellas tierras (ROSÁRIO, 2009, p. 117, *tradução nossa*).

Flora también admite: “En el curso de mi narración hablo a menudo de mí misma. Me pinto con mis dolores, mis pensamientos y mis afectos” (TRISTÁN, 2003, p. 79). En este sentido, tal como afirma Francesca Denegri:

La exposición que la escritora realiza de sí misma en un texto confesional como el de Peregrinaciones... pretende entonces ser ante todo honesta y transparente. Para ello Flora tendrá que ensayar una mirada introspectiva y descarnada que permita reinterpretar la realidad de su vida a partir de su propia experiencia y no de aquella de la comunidad, y llegar así a una versión nueva, personal e inalienable de sus propios mitos, de sus propios orígenes [...] La tarea que le espera, nos advierte, es compleja porque cuando se trata de la confesión de una mujer “nadie le cree lo que dice” (DENEGRÍ, 2003, p. 36).

La elaboración previa de estos textos, que no solo justifican como también orientan la lectura de la obra, ofrece al lector una *dimensión temporal* poco común del relato de viaje, porque tal “[...] perspectiva de presente a pasado es fundamental en el relato puesto que éste se basa en la reescritura, tres años después, de los diarios que Flora mantuvo religiosamente durante su aventura transatlántica” (DENEGRÍ, 2003, p. 38). Su versión de la realidad es narrada en retrospectiva y se apropia del *estilo confesional* como dispositivo narrativo, en esta oportunidad, encuentra el medio de elegir al lector como confidente y, hasta cierto punto, su cómplice en este emprendimiento.

Emplear esta estrategia tiene todo sentido, porque del punto de vista filosófico/conceptual Flora mantiene la coherencia del pensamiento romántico, incluso lo explora para promover su propia imagen de aventurera, como hemos visto. Si lo tomamos a partir del análisis social, los fragmentos de cartas adjuntados, fechas precisas de los acontecimientos, o mismo la mención a figuras políticas nacionales importantes que ha mantenido contacto, son medios de “comprobar” y fortalecer un argumento que es fácilmente ignorable en su época, por la simple mención a su condición de mujer. De igual manera, si partimos del punto de vista mercadológico, podemos pensar el tipo de lectura que se dedicaban a las mujeres. Textos sobre frivolidades, chismes y temas amorosos. Que nuestra autora haya entremezclado estos tópicos a la narración, demuestra su ingeniosidad y deja entrever el discurso emergente de una mujer viajera.

Las ideas presentadas anteriormente parten del análisis, pero también de las reflexiones durante la lectura de la obra, y si no son suficientes para fijar el mapa de la

perspectiva de nuestra autora viajera, tenemos aquí el punto de vista de Tristán respecto a cómo debe ocurrir el ejercicio de observación en un viaje:

Libre por completo de toda preocupación pude entregarme a mi papel de observadora. Recorrí entonces la ciudad en todos sentidos. Para describir una ciudad, por poco importante que sea, hay que hacer una estancia prolongada, conversar con toda clase de gentes y ver la campiña que la alimenta. No es sólo de paso como se pueden apreciar los usos y costumbres y conocer la vida íntima (TRISTÁN, 2003, p. 184-185).

Es curioso como las *dos primeras dimensiones* del relato de viaje mencionadas en el *capítulo primero*, registro y análisis cartográfico, toman diferentes proporciones en el relato producido por Tristán, puesto que su observación puede ser percibida de manera panorámica, pero los objetos observados, en su mayoría, están vivos e interactúan. Es la vida en la ciudad y su constante movimiento lo que contempla esta viajera, aunque sea una ciudad todavía lejos de industrializarse. Este interés por explorar el espacio desde una óptica privada puede justificarse no simplemente por “[...] una cuestión de diferentes esferas de interés o pericia, sino a modos diversos de constituir el conocimiento y la subjetividad” (PRATT, 2010, p. 295). Si la casa es el ambiente íntimo y donde las relaciones sociales se dan de manera más compleja, no parece haber manera mejor de saber a partir de qué base aquel país se estaba construyendo sino por medio del contacto con la vida privada de los ciudadanos. Flora en este sentido fue privilegiada, porque venía de una familia rica y políticamente influyente en el Perú, por lo que muchas puertas se abrieron y estaban a la espera de su visita.

La primera parada antes de llegar a su destino final fue en el puerto de Cabo Verde, en el que practica la descripción interna de una casa que visita: “Me hizo visitar su casa. Constaba de tres piezas en el piso bajo y de dos buhardillas. Se encontraba situada al borde de la plataforma opuesta al mar y la vista era magnífica. En la parte baja de la plataforma había cinco o seis hermosos jardines muy bien cultivados” (TRISTÁN, 2003, p. 114). Esta visita, hecha a la señora Watrin, conocida como la más rica de la ciudad, es amplia y atentamente comentada por Flora, que deja ver como la llegada de una mujer francesa había movilizó la vida social de aquella ciudad: “Para recibirme se había hecho un gran toilette y había reunido en su casa a varias amigas que tenían gran curiosidad de ver a una joven extranjera. Nuestras parisienses no estarán quizás disgustadas de conocer la indumentaria de gran etiqueta de las señoras de la Praia” (TRISTÁN, 2003, p. 113). En otra oportunidad, Tristán describe el vestido de su compañero de viaje:

En cuanto al amable M. David, era el fashionable en toda su pureza. Tenía botas de gamuza gris, un pantalón de dril gris que formaba polainas, una pequeña casaca de paño verde con muchos alamares. No llevaba chaleco y tenía un pañuelo de Madrás a cuadritos, enrollado negligentemente al cuello. En la cabeza, una gorra de terciopelo violeta le cubría sólo la oreja izquierda” (TRISTÁN, 2003, p. 108).

Es interesante pensar que el cuidado con la apariencia, el trato social y el buen vestir, aunque valorado y difundido en la educación general, son tópicos más probables de verse incluidos en la conversación de una mujer europea del siglo XIX, principalmente francesas, las que dictaban la moda. Hay también una descripción muy particular de la señora Pancha Gamarra, mujer del ex presidente Gamarra, que gana un capítulo específico sobre su persona y trayectoria en la política. En los períodos posteriores a la independencia de Perú hubo muchas guerras civiles, que fueron narradas de manera resumida en algunas partes del libro y en el capítulo *La república y los tres presidentes*, aunque el enfoque estaba siempre en la posición de Doña Gamarra. Esta señora, “[...] para ser tal y alcanzar el poder de la república, debió hacerlo por intermedio de un hombre, el señor Gamarra” (CALDERA, 2009, p. 22). Su condición de mujer no le permitía ocupar más que el lugar de primera dama, pero, por medio de este matrimonio estratégico logró ejercer el poder y ocupar una posición de liderazgo en su país. La figura de Pancha Gamarra sirvió a nuestra viajera no solo como referencia e inspiración, sino también como imagen utópica de lo que estas tierras podrían representar. Muy sutilmente, al referirse a la manera de vestirse de la ex presidenta, Tristán monta la imagen de una mujer poderosa, que mimetiza las américas: “llevaba un traje de gros de la India color ave del paraíso bordado de seda blanca, ricas medias de seda rosa y zapatos de raso blanco” (TRISTÁN, 2003, p. 524). Se nota que “Doña Pancha es igualmente pintada con matices que evocan la figura alegórica de América (de hecho, una imagen dual)” (PRATT, 2010, p. 313), porque equilibra la referencia a la naturaleza con algunos elementos del vestido europeo.

Las ropas también comunican y mucho pueden decir, incluso sobre el rango social al cual su maniquí forma parte. Es un marco en la narración cuando trata de las mujeres limeñas, para Tristán “No hay ningún lugar sobre la tierra donde las mujeres sean más libres y ejerzan mayor imperio que en Lima. Reinan allí exclusivamente” (TRISTÁN, 2003, p. 490). Esta es la introducción que hace al hablar, además de la descripción de la belleza física, de la manera de vestirse de las mujeres de esta ciudad. Sin embargo, el vestido que más parece haber captado su atención, y con toda la razón, es la *saya*. La composición es muy sencilla: una falda, un manto alrededor de la cabeza, brazos y hombros, de por si no revelan a primera mirada su poder. Además, las faldas no son todas iguales, hay diferentes telas según la

jerarquía social, protegen la identidad de las limeñas que salen disfrazadas y en estos espacios son rigurosamente respetadas. Todas pueden salir solas. A los ojos de Pratt (2010, p. 309), el enfoque dado a las *tapadas* de Lima “[...] tiene un antecedente directo en los escritos de otra famosa viajera feminista, la inglesa lady Mary Montagu. Montagu viajó a Constantinopla en 1714, cuando su marido fue nombrado embajador en Turquía, y vivió allí hasta 1718”. Que Tristán se haya inspirado en la descripción de cómo se vestían las mujeres turcas, es otra *dimensión del relato* que se ve en la obra, es decir, un *diálogo intertextual* entre voces narrativas de diferentes textos de viaje. Con todo, aunque en este trabajo cuestionamos la tendencia de interpretar el discurso de Tristán desde uno de los aspectos que la componen, no significa decir que este aspecto es ignorable, por el contrario, está conectado a todos los demás. Lo que tenemos en manos es un texto escrito por un sujeto que es una mujer, una mujer de su época, y como tal, evidencia preocupaciones que eran enseñadas e incluso estimuladas en su ciclos. Ciertamente, poner atención especial en la observación del vestido, cómo se podría esperar, es más observable entre mujeres viajeras que en hombres viajeros, y marca una forma de subjetivación diferente.

Igualmente, no podemos ignorar cuando dice: “Ya oigo a nuestras elegantes parisienses lanzar exclamaciones sobre la sencillez de este vestido. Pero están muy lejos de pensar en el partido que puede sacar de él la coquetería” (TRISTÁN, 2003, p. 491). Uno de los factores que le despertaron el interés particular fue la expresión de libertad e independencia identificados en este vestido limeño, hecho que posiblemente no sería percibido por un viajero, por ejemplo.

La vanguardia capitalista, los viajeros que hemos señalado en el primer capítulo, observaban la naturaleza y sus habitantes desde una mirada exploratoria, “[...] en forma de exhortaciones a la realización de un logro, impulsadas por fantasías de transformación y dominio [...]” (PRATT, 2010, p. 311). Las críticas emprendidas por estos viajeros estaban siempre al servicio de legitimar el intervencionismo europeo y de un *ensueño industrial*. Creían que las tierras no estaban en manos listas a explorar su máximo potencial, por ello sus relatos tenían fuerte *dimensión económica*. Pratt (2010, p. 282-283) comenta sobre esta típica mirada lanzada por uno de estos exploradores respecto a la toilette de las mujeres limeñas: “Al llegar a Lima Charles Brand es sólo uno de los muchos viajeros que declaran su repugnancia por las mujeres limeñas, que son "descuidadas y sucias", "fuman cigarros" y "no usan corsé". La visión de Flora va en el sentido contrario, para ella, las *tapadas* por ejemplo, salían a la calle para hacer todo tipo de cosas, incluso vivir su sexualidad plenamente, de las más jóvenes a las mayores, de casadas a solteras. Es un grado de independencia que la

escritora no había conocido en ninguna otra parte. Estas mujeres tenían algo de místico y seductor poco común, por eso Tristán comenta sobre la postura y su modo de caminar:

[...] cuando están de rodillas inclina la cabeza con malicia, dejando ver sus lindos brazos cubiertos de brazaletes, sus manitas con los dedos resplandecientes de sortijas que recorren un grueso rosario con una agilidad voluptuosa, mientras sus miradas furtivas llevan la embriaguez hasta el éxtasis (TRISTÁN, 2003, p. 493).

También vale subrayar cierto grado de eroticidad que se nota en esta última descripción, a lo que parece, esta imagen no solo inspira como estimula a la viajera. Hay todavía otros pasajes de la obra que se utilizan, junto a algunos fragmentos de cartas amorosas dirigidas a una “amiga lejana”, que revelan la ambigüedad sexual de la escritora. El término *ambigüedad* para la cuestión sexual de Flora es un consenso entre sus biógrafos, y puede ser subrayado como otro carácter fragmentario de la identidad de esta mujer viajera, que influye en la manera de percibir y describir el mundo al cual está inscrita, como deja ver el ejemplo citado.

Cuanto a las mujeres de buena familia, o sea, de alta clase, como la tía de Flora Tristán, se ocupaban mucho de política y por su intermedio la escritora pudo formar “[...] opinión sobre el espíritu y el mérito de los hombres que se encontraban a la cabeza del gobierno” (TRISTÁN, 2003, p. 480). Las limeñas en general, de las camadas más populares, según nuestra narradora, no tenían buena instrucción, leían poco o casi nada y estaban siempre desactualizadas de todo lo que ocurría en el mundo. Pero, aún así, tenían “[...] una comprensión fácil, buena memoria y una inteligencia sorprendente” (TRISTÁN, 2003, p. 498). Al final de su narración sobre las limeñas, añade: “He descrito a las mujeres de Lima tales como son y no según los dichos de ciertos viajeros (TRISTÁN, 2003, p. 498). La autora tenía consciencia de la diferencia entre el tipo de relato hecho por hombres, especialmente los que hemos comentado y que son identificados por Pratt en *Ojos imperiales* [2010] como *la vanguardia capitalista*, y el tipo de relato que ella misma estaba produciendo.

En la contramano del discurso producido por los exploradores, mujeres como Flora, “[...] tejen la trama de los suyos a manera de exhortaciones a la autorrealización y fantasías de armonía social” (PRATT, 2010, p. 311). Tristán reconocía esta diferencia e ironizaba la figura del viajero: “La vanidad de los viajeros les hace disfrazar la verdad y cuando han hablado de las mujeres de Lima y de la buena suerte que han tenido con ellas no se han jactado de que eso les hubiese costado un pequeño tesoro” (TRISTÁN, 2003, p. 498). La preocupación por estructurar una trama lineal, pragmática, llena de datos y referencias académicas, era característico del lenguaje de la conquista, en cuanto escritos como los de Tristán están “[...]”

alrededor de los lugares de residencia de donde la protagonista parte y a los cuales regresa (PRATT, 2010, p. 292).

Por lo general, cada viajero registra lo que le parece más relevante para componer la narrativa de este lugar que está conociendo personalmente y construyendo en el campo discursivo. Osea, el narrador no solo escribe como también se inscribe en el texto, y, en el caso de la obra estudiada, logra ampliar el debate sobre la *dimensión temporal* que le es correspondiente. Los ejemplos presentados fueron algunos entre los que se puede referir como fragmentos significativos de una visión utópica sobre el Perú decimonónico, y, aunque algunos teóricos, como fue señalando en el primer capítulo, están seguros de que la idea del “viaje temporal” que hace Flora Tristán la lleva al pasado de una nación en un lento proceso de civilización, insistimos en decir: el aspecto utópico incluido en los trechos citados puede servir como ejemplo de que no es completamente verdad que este viaje representa una especie de desplazamiento “de la civilización hacia la barbarie”. En la carta dedicada a los peruanos al inicio del libro leemos:

Se observa que el nivel de civilización a que han llegado diversas sociedades humanas está en proporción a la independencia de que gozan las mujeres. Algunos escritores, en la vía del progreso, convencidos de la influencia civilizadora de la mujer y al verla por todas partes regida por códigos excepcionales, han querido revelar al mundo los efectos de ese estado de cosas. Con este objeto, desde hace cerca de diez años han lanzado diversos llamamientos a las mujeres para animarlas a publicar sus dolores y sus necesidades, los males que resultan de su sujeción y lo que debería esperarse de la igualdad entre los dos sexos (TRISTÁN, 2003, p. 77).

Se nota que no es como si Flora tuviera una visión favorable a los problemas políticos del Perú, sino que fue capaz de visualizar algo más allá de ellos. Eso se debe, ciertamente, al lugar de complejidad que marca su condición y visión de mundo. Como mujer, estaba atada a diversos prejuicios que ceifaban su libertad individual en esta sociedad, pero Tristán buscaba en el Perú no solo la experiencia del viaje, sino también su independencia financiera, después de un matrimonio conturbado, lleno de violencia y persecuciones, que le dejó dos hijos. En la obra se cuestiona:

Pero ¿quién comete el crimen, si no es la absurda ley que establece la indisolubilidad del matrimonio? Siendo nuestras personas tan diversas, ¿somos acaso todos tan semejantes en nuestros afectos y en nuestras inclinaciones para que las promesas del corazón, voluntarias o forzadas, sean asimiladas a los contratos relativos a la propiedad? (TRISTÁN, 2003, p. 170).

Para la fortuna crítica, está claro que la omisión de informaciones personales tiene doble sentido, sea por estar consciente de los prejuicios y la máxima descreencia que una mujer en sus condiciones puede provocar al narrar sus historias, sea porque la constatación de

su propia realidad le provoca profundos daños. Por otro lado, Parece disfrutar, hasta cierto punto, de la imagen que le es atribuida al llegar al Perú: joven, soltera, buenísimas maneras, erudita y de buena posición social, tal como propone Iribarne González (2010, p. 362):

En los meses que pasó en Perú, Tristán recibió un trato diferente por pertenecer a una familia aristocrática y por ser una mujer extranjera, trato al que por supuesto no estaba acostumbrada y que le ayudaría a aumentar la confianza en sí misma. Por primera vez en su vida, importantes hombres de Estado le pedían su opinión y se mostraban interesados en lo que tenía que decir.

Sin embargo, el lector más apresurado, que se tira directo a la narrativa sin ocuparse de las curiosidades de los textos complementarios, también lograría identificar en el discurso de Tristán el punto de vista que no podría venir de una joven inocente a las desventuras del mundo, sino de una mujer que es también una madre. Fijémonos pues ahora en esta *otra faz* de Tristán que, además de mujer, es *madre*, y de cómo esta condición contorneará su observación de la realidad.

Durante su trayecto por el desierto, en el capítulo mencionado anteriormente, la viajera conoce la historia de un joven peruano de veintiocho años muerto en aquellas mediaciones. Nos informa la narradora que “Salió enfermo de Islay adonde fue a tomar baños de mar y el desgraciado no pudo soportar las fatigas del camino. Murió y el más grande de los dolores, el de una madre que llora a su hijo, se ha eternizado en este desierto para que nada falte a su horror” (TRISTÁN, 2003, p. 226). Este joven, que tenía más o menos su edad, no le despierta la curiosidad y la pena más que por un sentimiento común que debe unir a todas las madres, y fácilmente conmueve al observador. Enseguida, añade lo que sería uno de los rarísimos comentarios dedicados a su hija en la obra: “Mi imaginación abultaba los dolores, estaba profundamente afectada y, por un instante, temí morir yo también en el mismo sitio. ¡Fue un momento terrible! Me acordaba de mi pobre hija y le imploraba perdón por la muerte que había venido a buscar a cuatro mil leguas de mi país” (TRISTÁN, 2003, p. 226). Es probable que este comentario en el que evidencia al lector que tiene una hija, se concibe porque está en el plan confesional de la narración. En este fragmento estamos atestiguando sus pensamientos y firmando nuestra posición de lectores y confidentes.

Los dos casos presentados no son los únicos en que se hace posible percibir el carácter maternal de sus posicionamientos. Hemos comentado sobre cómo se da la exploración del territorio por esta viajera, mayoritariamente en ambientes privados, domésticos, en los que la mujer ocupa cierto lugar de control, pero hay también otros espacios examinados por su mirada, siempre reveladora de encrucijadas. En Arequipa, la ciudad donde vive su familia

paterna, visita a hospitales, hospicios, orfanatos y conventos, espacios donde no podemos ignorar la marcada presencia femenina. Respecto a los orfanatos, es perceptible la mirada maternal y protectora lanzada: “Fui también a visitar a los niños huérfanos y no quedé muy satisfecha de los cuidados que se les prodigaba, como tampoco de los que eran objeto los enfermos. Daba pena ver a esas desgraciadas criaturas desnudas, flacas y en un estado deplorable” (TRISTÁN, 2003, p. 280).

A esta observación añade una crítica directa al sistema gubernamental, cuando expone la hipocresía y descompromiso con la población de las camadas más pobres, porque al proporcionarles algunos alimentos creían que su deber estaba cumplido, “[...] pero, por lo demás, no se les da ninguna instrucción, no se les enseña ningún arte. De este modo, los que sobreviven se convierten en vagabundos, consecuencia necesaria de este abandono (TRISTÁN, 2003, p. 280). Este argumento encierra la *dimensión social* del relato estudiado, porque ahí está uno de los principales límites para el desarrollo del país, que sería, a los ojos de la narradora, la educación. Pero, ampliaremos esa discusión con otros fragmentos de la obra más adelante. En el mismo orfanato señalado, Tristán teje comentarios sobre el mecanismo utilizado para el abandono de los niños sin que la identidad de la madre sea evidenciada. Fijémonos que a este hecho no se opone la observadora, por el contrario, parece encontrar mucho valor en el recurso:

Es una caja en forma de cuna. Se deposita al niño en la abertura exterior sin que los depositantes puedan ser vistos desde el interior del hospicio. De este modo se evita a la desgraciada madre, forzada a abandonar a su hijo, la obligación de rebelarse, obligación que hace cometer muchos crímenes... (TRISTÁN, 2003, p. 280).

Un discurso como este, que parece haber partido de una reflexión personal ante el problema, de la Flora *madre y mujer*, podría fácilmente servir a la comparación entre la mirada del viajero y de la viajera, como ya hemos hecho en líneas anteriores. Además, es revelador de su innegable potencial transgresor.

Las ideas presentadas hasta aquí nos ofrecen una parte del mosaico que compone la autora y personalizan su narración, pero atengámonos a *otro fragmento importante de la identidad* de la escritora: dónde existe una madre, habita también una *hija* y toda vulnerabilidad que implica este papel. Narrando a su recepción en la casa de Don Pío de Tristán, su tío, comenta el sentimiento nostálgico provocado por la experiencia de conocer la casa en que había nacido su padre. Flora lo había perdido muy tempranamente, y con él se fue también la vida de privilegios que llevaba durante la infancia. La falta que le hacía su padre y la protección ofrecida por la figura paterna alimentaba la esperanza de algún día recuperar

este enlace perdido, de tal manera que la emergencia de estos sentimientos se confunden con la descripción del ambiente del dormitorio a que se le destinó. Sobre el espacio dice:

El mobiliario de la primera pieza se componía de una gran cómoda de encina, que debía haber seguido de cerca la expedición de Pizarro al Perú y databa por su forma del reinado de Fernando e Isabel; de una mesa y sillas más modernas, en el estilo que el duque de Anjou, Felipe V, introdujo en España; y, en fin, de una gran alfombra inglesa que cubría casi toda la habitación. Las paredes estaban blanqueadas con cal y tapizadas con mapas geográficos. Esta sala de veinticinco pies de largo por veinte de ancho, sólo recibía luz por medio de una ventana pequeña de cuatro vidrios abierta en lo alto. La segunda pieza estaba separada de la primera por una división que no subía hasta la bóveda y no estaba alumbrada directamente. Mucho más pequeña que la otra, su mobiliario consistía en una pequeña cama de fierro guarnecida de cortinas de muselina blanca, una mesa de encina, cuatro sillas viejas y en el suelo un viejo gobelino (TRISTÁN, 2003, p. 237).

La habitación no agradó a la viajera, de tal manera que proyecta su resentimiento en la narración del ambiente físico. La similitud con la escritura sentimental romántica del paisaje no es mera coincidencia, es perceptible el contraste entre la imagen paterna afectivamente descrita y el lugar a que le fue dedicado, como afirma André Telles do Rosário (2009, p. 124) cuando apunta que

[...] hace la descripción de toda la mobília, incluso de las dimensiones del ambiente. La minúcia viene de una manera de leer, por las entrelíneas de los objetos y lugares, las relaciones entre las personas. Además, sirve de base para entender su situación: por el aposento que se le ofreció, sacó la medida de la avaricia de su tío Don Pío de Tristán.

En la secuencia, Flora comprueba lo que hemos argumentado: “Es fácil juzgar al dueño de casa por la manera de proceder de quienes lo representan” (TRISTÁN, 2003, p. 238). El problema es que el sentimiento de rabia provocado por la aparente indiferencia del tío se extiende no solo a la visión ante los miembros de la familia, sometidos a la voluntad de su jefe, sino también al pueblo peruano en general. Tomada por el resentimiento, dice:

Así son los pueblos en su infancia: su hospitalidad tiene algo de tiránico. En Islay hube de quedarme en el baile, rendida de fatiga, hasta las doce de la noche. En Arequipa, a pesar de mis sufrimientos en el viaje y el dolor que sentía por la muerte de mi abuela, me era preciso recibir a toda la ciudad el tercer día después de mi llegada (TRISTÁN, 2003, p. 239).

Es muy probable que las costumbres de la alta clase peruana no provocase la reprobación completa de la autora si no estuviese motivada por el sentimiento de rechazo de su tío y de la familia. Había en Tristán la necesidad de sentirse parte, acogida, protegida, como señalamos, y este conflicto de identidad y pertenencia no solo es perceptible en la narración, también es lo que la conduce. A continuación, veremos otros trechos en los que más dos aspectos de su identidad fragmentada se presentan: el *ser francesa* o *ser peruana*. En

uno de los diálogos reproducidos por la autora, recordemos que la espectacularización del lenguaje es otro recurso de verosimilitud en la narrativa, vemos una de sus resoluciones acerca, específicamente, de su cuestión identitaria:

—¡Y sus epítetos contra los peruanos!... ¿Cree usted que M. Miota y yo podemos estar satisfechos de oír tratar así a nuestra nación?
—Pero, señorita, usted es francesa.
—Yo nací en Francia, pero soy del país de mi padre. Es la casualidad lo que nos hace nacer en un lugar o en otro. Mire mis facciones y dígame a qué nación pertenezco (TRISTÁN, 2003, p. 158).

El diálogo presentado ocurre todavía a camino del Perú, con uno de los tripulantes del navío y tiene muchas significaciones, puesto que la escritora apela a rasgos físicos y al parentesco para reivindicar la identidad peruana. Por otro lado, es posible que este discurso haya sido cuidadosamente incluido para provocar cierta conexión con el lector peruano, a quien dedica la obra. En este punto las dos ideas presentadas se conectan, porque el empeño en firmar sus raíces en Perú, por ejemplo, le hacía proyectar a la figura del tío la imagen del padre estimado: “¡Tal era la necesidad que sentía de su afecto! [...] Si no hubiese estado obligada a disputar con mi tío por mi herencia nos hubiésemos amado sinceramente” (TRISTÁN, 2003, p. 456). Es interesante señalar que las contradicciones sentimentales provocadas por la figura del tío tienen un valor similar a las contradicciones de pertenencia nacional.

Antes de emprender el viaje, cuando todavía pisaba suelo Francés, le envió al hermano de su padre una carta la cual adjunta al relato con todos los mínimos detalles, también está la respuesta del tío. Este recurso, como dicho por Rosário (2009, p. 122), “la autora utiliza otras veces, acercando la obra a los romances epistolares, comunes en su época”, además, servían como documentos firmadores de las informaciones añadidas por la autora. En el fragmento sacado de la carta, Flora Tristán dice: “Espero de usted justicia y bondad. Me confío a usted con la esperanza de un mejor porvenir. Le pido su protección y le ruego quererme como la hija de su hermano Mariano que tiene algún derecho de reclamarlo” (TRISTÁN, 2003, p. 201). Se nota que el

[...] titubeo entre la voz de ciudadana que reclama un derecho (espero de usted justicia... tengo el derecho de reclamarlo) y la de la subalterna que pide una gracia (espero de usted bondad... le ruego quererme) anuncia el conflicto de identidad que más tarde se hará evidente en sus crónicas de viaje (DENEGRÉ, 2003, p.53).

Las crónicas de viaje a que se refiere Denegre son los textos posteriores a *Peregrinaciones de una paria*, escritos y publicados también de regreso a Francia y

corresponden a la fortuna teórica de la autora. Pasados los acontecimientos registrados en las catorce páginas después del diálogo subrayado, añade: “Me sentía anonadada. Paria en mi país, había creído que al poner entre Francia y yo la inmensidad de los mares podría recuperar una sombra de libertad. ¡Imposible! En el Nuevo Mundo era también una paria como en el otro” (TRISTÁN, 2003, p. 172). Los eventos que le suceden van cambiando la percepción de sí misma, hasta que parece no ajustarse a ninguno de estos lugares, está en el entremedio y las extremidades la rechazan. Al curso de su narración, “Flora Tristán describe y se refiere mayoritariamente a lo externo, pero todo lo que dice es una interpretación tanto de lo otro como de sí misma, y en este sentido se va construyendo la narradora en el texto” (CALDERA, 2009, p. 10).

Como el ejemplo planteado por Stuart Hall, presentado en el segundo capítulo, sabemos lo qué es *noche* porque no es el *día*, eso significa que la “comprensión del significado” se hace posible, muchas veces, por medio del contraste entre similaridad y diferencia. En el caso del libro analizado, es así que percibimos y conocemos mejor a la narradora, desde su esfuerzo de comprender y describir el Otro, al paso que descubre y construye a sí misma en esta experiencia de viaje. Si consideramos que la identidad es el proceso constante de un “llegar a ser”, el sujeto puede descubrir que dentro de sí habitan los Otros. El confronto con lo diferente en el proceso de descubrimiento de nuevas realidades, afectando la manera de ver el mundo, es una consecuencia del viaje con la cual el viajero debe enfrentarse, inevitablemente. Es lo que le pasa a Flora Tristán, porque en la medida que lanza una mirada etnográfica sobre el Perú, narra sobre cómo se portan, como se visten y lo que piensan, principalmente las mujeres peruanas. Así, accedemos a estas informaciones por medio de largas descripciones y reflexiones, lo que nos genera en cuanto lectores la sensación de que la escritora está tratando del objeto. La labor descriptiva aparentemente implica en una mirada pautada en la diferencia, sin embargo, cuando Tristán describe a estos Otros toma a sí misma como referencia. Al tratar del ávido interés por política de las mujeres de la élite limeña, o del potencial de autonomía presente en las mujeres indígenas, como se verá en las próximas líneas, nos está ofreciendo sus interpretaciones, que tienen mucho valor si las comprendemos más como reflejo de un proceso de descubrimiento de sus propias convicciones.

Este libro corresponde a un largo relato, su primera edición contaba con más de novecientas páginas, pero la lectura no resulta tan aburrida como se podría suponer. Por el contrario, la complicidad creada por los dispositivos narrativos ya comentados envuelve al lector en una atmósfera frecuentemente cercana al chisme. ¿A quién no le gusta un buen

chisme? Tristán, consciente de más este hecho, añade algunas historias de la vida privada de algunos personajes que conoce, mayormente compuesta por mujeres. La anécdota que recuperaremos aquí es la historia de una monja, que “hizo gran ruido en Arequipa y en todo el Perú” (TRISTÁN, 2003, p. 377). Llamamos la atención, en primer lugar, sobre cómo ocurre la interrupción de la primera voz narrativa para que se explique al lector aspectos problemáticos en el funcionamiento social del espacio narrado: “La he juzgado muy notable para incluirla en mi relato. Pero, antes de instruir a mis lectores acerca de todos los hechos y dichos de mi prima Dominga, les ruego seguirme al interior de Santa Rosa” (TRISTÁN, 2003, p. 377). El trecho indicado revela dos tonos diferentes, el de la narradora del relato y el de una especie de “narradora secundaria”, que promueve interrupciones para comunicarse directamente con el lector, e “invitarle a un viaje” al escenario de los acontecimientos que se pretende contar.

En segundo lugar, observemos las razones por las que ha parecido relevante incluir esta historia al relato: los conventos visitados por la viajera son espacios en los que el comportamiento típico de sus líderes pueden desvelar cómo esta sociedad vive bajo principios religiosos limitantes. Al describir a una de las madres superiores que conoció, Flora afirma: “Sus opiniones en política eran tan exaltadas como en religión y su fanatismo religioso pasaba todos los límites de la razón” (TRISTÁN, 2003, p. 382), además, sobre las monjas, “Hay que creer que esas piadosas señoras no hacen voto de silencio ni de pobreza, pues hablan bastante y casi todas gastan mucho” (TRISTÁN, 2003, p. 387). Tristán parece estar montando un escenario donde la nostalgia del poder político y económico del clero está completamente presente y que, mismo bajo nueva orden, ostentan lo que probablemente debería ser empleado para mejoras de la vida en sociedad. Aquí, la visión lanzada por Flora remarca la posición de viajera que observa su entorno desde espacios privados/cerrados, femeninos y desde un principio de razón que es la marca del sujeto ilustrado.

La imagen del claustro, la historia del arrepentimiento y la consecuente huida de Dominga del convento, podrían sumarse en un mismo argumento que evidenciaría la aparente contradicción sobre la visión utópica inspirada por mujeres peruanas en un mundo de autonomía y libertad. Con todo, osaremos decir que la imagen del claustro puede ser tan potente, dentro de su contradicción, cuanto el ejemplo de las limeñas, o las rabonas que tanto han impresionado a Flora, porque “no son casadas, no pertenecen a nadie y son de quien ellas quieren ser” (TRISTÁN, 2003, p. 366). Llamó la atención de la viajera el hecho de que estas mujeres, las rabonas, no conocían la división de trabajo basada en el género, iban armadas, cocinaban, cuidaban de los niños, y, no menos importante, vivían libremente su sexualidad, como deja ver el fragmento citado. Es “[...] importante hacer notar que los valores

que Flora Tristán toma en consideración para calificar a las rabonas como superiores – el valor, la fuerza, la resistencia – no tenían nada que ver con las ideas de otros socialistas utópicos que defendían la superioridad de la mujer por su mayor sensibilidad” (IRIBARNE, 2010, p. 367).

Tejemos esta comparación conscientes de las diferencias fundamentales que dividen a *mujeres monjas* y *mujeres indígenas y no indígenas*, especialmente respecto a los principios culturales forjadores de sus identidades, también los límites y complejidades del lugar de liderazgo y poder que una mujer podría ejercer en estas sociedades. Las rabonas, por ejemplo, vivían entre guerras para acompañar a sus amantes, expuestas a todo tipo de peligro y miserias, además de la responsabilidad de cuidar a los hijos y marido (soldado), estos, que solo aceptaban cumplir órdenes y hacer los viajes acompañados de sus mujeres. O sea, dentro de ambientes limitantes, en un mundo cuya lógica era patriarcal, estas mujeres vivían su propia idea de autonomía, pongámonos de acuerdo o no con sus elecciones individuales, gobernando a su propio espacio. Es verdad que el ejemplo de las monjas no resulta exclusivo de la nación peruana, porque es totalmente posible encontrar alguna similitud en otros conventos del mundo, y es justamente por eso que tiene todavía más valor, porque demuestra que entre mujeres los discursos y visiones de mundo no son iguales. Así, un relato de viaje hecho por una de estas monjas ciertamente no se acercaría al de Flora, como no se acercaría a lo de las *rabonas*, o mismo de las *tapadas* limeñas.

De todas maneras y afortunadamente, los ejemplos de buena fé en monasterios no fueron escasos, Tristán menciona también la vida y trabajo social hecho por otras monjas que no dedicaban todo su tiempo a oraciones y dispendios. Estas señoras hacían: “[...] trabajos de aguja, admiten pensionistas a quienes instruyen y tienen también una escuela gratuita donde enseñan a niñas pobres (TRISTÁN, 2003, p. 388). Seguramente, este último trabajo citado se suma a las razones por las que Tristán ha incluido una larga descripción sobre los conventos, y todo lo que allí sucede. La creación de ambientes con mayores oportunidades y libertad, especialmente para mujeres, a los ojos de Flora, representaría el cambio efectivo de las sociedades vigentes. Con los ejemplos que recolecta en Perú desarrolla gran parte de su pensamiento filosófico, asimismo:

[...] en Inglaterra, ella concibe de pronto una idea que será de alguna manera la que pocos años después y de manera mucho más elaborada, menos romántica, más intelectual y más sólida, desarrolle Karl Marx, la idea de que la transformación radical de la sociedad la harán las víctimas de esa sociedad; es decir, los explotados, los obreros, quienes no tienen más que ofrecer en el mercado que su fuerza de trabajo (LLOSA, 2003, p. 20).

Si es verdad que “*la utopía sirve para caminar*”, tal como postula Eduardo Galeano, es verdad también que nuestra escritora no se beneficia de los resultados de su esfuerzo político por autonomía, pero, la semilla plantada germina y ofrece frutos un siglo y medio después, contexto en el que su obra empieza a ser recuperada y estudiada. En contrapartida, las utopías nacionales de Latinoamérica, firmadas en bases frágiles, marcaron la construcción de naciones cuyo nombre precedía a su existencia. En este sentido y pensando los problemas centrales de la nación peruana, Tristán critica la ausencia de incentivo a la cultura y observa los efectos de esta cuestión en el desarrollo del país.

La narradora nos presenta el culto señor Rivero, que se ha ido a vivir en Francia y de regreso fundó un museo en Lima, y comenta: “Hace todo cuanto puede por enriquecerlo, pero no se ve secundado por nadie. La república no concede fondos para este objeto y sus esfuerzos no tienen éxito alguno. El gusto por las bellas artes sólo se manifiesta en la edad avanzada de las naciones” (TRISTÁN, 2003, p. 484). Es cierto que el parámetro utilizado para medir el desarrollo cultural del nuevo mundo es justamente el viejo mundo, de donde viene y la importante cuna formadora de la escritora. Con todo, la avaricia y la corrupción atestiguada conducen Flora a la conclusión de que ni mismo la alta clase parecía estar muy preocupada con ampliar el acceso a la educación y cultura, por el contrario, gran parte estaba conformada con performar el buen gusto y avaramente enterrar su patrimonio en el jardín de sus casas. Específicamente entre estos avaros incluía, rencorosamente, a su tío Pío de Tristán. En Lima habían asambleas donde la élite peruana reunía a miembros del gobierno a fines de, en realidad, discutir cómo lograrían ampliar sus privilegios, pero nunca sobre cómo aportar al estado y al desarrollo de la nación. Como ejemplo, Flora dice: “[...] estos fanfarrones serían incapaces de servir. No hay en esta asamblea sino permanentes conspiraciones para apropiarse de los recursos del Estado” (TRISTÁN, 2003, p. 484). En esta oportunidad, Tristán no deja de llamar la atención para el hecho de que las mujeres limeñas, muy interesadas en la política, estaban siempre presentes, pero nunca tomaban voz activa en el debate.

La vida cultural peruana que la escritora conoce en su viaje es tratada con desdén, sea porque percibe en ella límites impuestos por el gusto religioso, como el tema tratado en las piezas y las constantes procesiones callejeras, sea por las fiestas populares que llenaban las calles de gente y promovían una imagen que, desde las lentes de la narradora, eran indicios de brutalidad. Se nota que el metro europeo es utilizado una vez más para observar el gusto local cuando la narradora teje una crítica a la ausencia del interés por el teatro. Flora describe positivamente la estructura del teatro de Lima, le parece bonito aunque pequeño, destaca la buena iluminación y el buen gusto de la decoración, pero, la compañía no correspondió a sus

expectativas. La crítica a la mala adaptación de las obras de Lope de Vega y los vaudevilles franceses, además del figurín incompleto, se sumaban a la frecuente ausencia del público. Para ella, la sala “[...] resultaría demasiado exigua si la población tuviese tanta pasión por las representaciones dramáticas como la tiene por las corridas de toros. La arena construida para este género de espectáculos demuestra, por sus gigantescas dimensiones, el gusto dominante de este pueblo” (TRISTÁN, 2003, p. 487). Sin embargo, no concibe de misma naturaleza el poder atractivo de este espectáculo en Andalucía como en Perú, en el caso de los españoles narra desde una imagen heroica y poética, en contrapartida, parece no ultrapasar el escenario de carnicería en suelo Americano. Esto podría servirnos como reflexión sobre el problema de importación cultural del viejo mundo, incluso en el proceso de consolidación de las culturas nacionales, aunque no necesariamente configure en una intención de denuncia o crítica directa por parte de la autora. En lo que se refiere a la visión de Flora, parece acercarse más a cierto sentimiento de superioridad cultural “nutrida por su porcentaje europea”.

Con todo, Tristán no ha sido la única viajera que ha observado estos mismos problemas en el Perú, *Clorinda Matto de Turner*, escritora y ciudadana peruana, algunos años después, tejerá duras críticas al funcionamiento de su país. Tanto la efigie de Tristán cuanto la de Matto de Turner, junto a sus obras polémicas, *Peregrinaciones de una paria* y *Aves sin nido*, respectivamente, fueron quemadas en plazas públicas del Perú como expresión extrema de rechazo³, probablemente, no solo a las ideas presentes en el libro, sino también por quienes las escribieron. Ambas criticaron el peso de la iglesia y su poder histórico como razón para la ausencia de modernidad y de progreso, aunque el “[...] peso del catolicismo en la mirada de una y de otra las distancia y las proyecta hacia un ideal de Europa distinto” (ÁLVAREZ, 2017, p. 162), Tenían también “[...] en común el desarrollo de una escritura que perfila, representa y reinventa el Perú ” (ÁLVAREZ, 2017, p. 152), evidenciando los conflictos marcados por la violencia social y la corrupción en el medio político, además, “[...] representan también un Perú en el que plantean como única forma de modernización posible la libertad y la educación de las mujeres (ÁLVAREZ, 2017, p. 152).

La figura del indigena como elemento fundamental de las idealizaciones es otro aspecto en común. A pesar de que había en *Clorinda* una preocupación mayor con el fondo

³ La efigie de Flora Tristán, junto con su libro, fueron quemados en el teatro de Lima y después en la plaza pública de Arequipa. Como manera de manifestar oposición, el tío, Pío de Tristán, retrocede con la decisión de otorgarle a Flora la pequeña pensión que había sido el único suceso financiero de su viaje. Esta información se encuentra narrada por la misma autora en una “*Carta de Flora Tristán a Louis Desnoyes*”, con la fecha de 1 de diciembre de 1838. Todo indica que en este periodo el republicano Luis José de Orbegoso respondía como presidente del Estado Nor-Peruano (1837-1838), y a tomar por las críticas tejidas exactamente al juego político entre liberales y conservadores en la obra, parece evidente que la reprobación a las ideas del libro haya sido fuertemente manifestada por estos mismos representantes. En el caso de *Clorinda Matto de Turner*, fueron quemadas las obras y la efigie el año de 1890 en Arequipa y Cuzco, también su periódico fue destruido por la iglesia peruana en connivencia con el ejército y el gobierno. Las dos obras fueron incluidas en un Índice de libros prohibidos.

que con la forma del texto ficcional, por el compromiso de denuncia social, además del intento de reclamar los elementos que remontaba a cierta anterioridad, a los orígenes de la nación, Roseli Barros Cunha (2019, p. 243), en su estudio crítico sobre *Aves sin nido*, afirma que “[...] con las ansias de traducir la cultura de los habitantes de la sierra peruana a sus lectores, la autora opta por usar palabras o expresiones que les serían particulares”. Clorinda incluía términos en *quechua* y los marcaba en itálico, además de informaciones que añadía en las notas al final de la página. En el caso de Tristán, este personaje (el indígena) se ubicaba en el centro de su utopía fabricada en las Américas, y lo hacía por medio de un lenguaje que no era estadístico, puesto el esfuerzo por alejar su narración del lenguaje de los viajeros. Con todo, se pretendía como un relato fiable de la realidad.

La crítica todavía no se pone de acuerdo respecto al lugar de Clorinda entre las escuelas literarias de la época, como el Romanticismo, Realismo, Naturalismo, y Costumbrismo, tal como la fortuna crítica de Flora respecto al tipo de lenguaje que utiliza en el relato. Al incluir Tristán a un panteón de viajeras y comentar la “filiación” del lenguaje que utilizan, Pratt (2010, p. 293) argumenta que las viajeras rechazaban al sentimentalismo romántico y que para ellas, “[...] la identidad en la zona de contacto reside en su sentido de independencia personal, propiedad y autoridad social, y no en la erudición científica, la supervivencia o las aventuras” (PRATT, 2010, p. 293). La confusión que, a nuestro ver, parece estar aquí representada se relaciona al conflicto entre los recursos utilizados para formalizar estas obras y, de cierto modo, las motivaciones de estas dos escritoras.

Aunque *Aves sin nido* sea un texto de ficción, la preocupación por aprehender la realidad y criticarla representa el esfuerzo de apuntar hacia una nueva dirección para el desarrollo nacional. En contrapartida, *Peregrinaciones de una paria* es un texto de no ficción, cargado de recursos estetizantes y referencias literarias, como hemos demostrado, todos siempre bien coordinados con la labor de envolver al lector, volviendo el texto más atractivo, y aportar al relato de los hechos atestiguados, haciéndoles más verosímiles. Sin embargo, los estudiosos de Clorinda Matto de Turner y de Flora Tristán parecen ignorar que toda escritura que se propone a perseguir la verdad en todas las cosas, aprehender lo real, resulta también *ingenua*, de ahí la conexión entre las vertientes realistas que se le atribuyen a Turner a la tendencia romántica. No es verdad que Tristán rechazaba al sentimentalismo romántico, por el contrario, atrae para sí la imagen de aventurera, pero lo hace desde una mirada crítica y social, subjetiva y compleja, que no pierde lugar para ninguna de las descripciones pintorescas de los peregrinos exploradores más aclamados.

A lo largo de este capítulo hemos intentado demostrar de qué manera la narrativa empleada por Flora Tristán logra acercarse a su lector, convencerle y lanzar una nueva mirada sobre el Perú. El valor de la innovación emprendida en las páginas de este relato de viaje supera los límites de las ideas corrientes en su época, al sugerir como solución para el desarrollo nacional y quizás hasta a nivel mundial, el olvido de los principios limitantes de una conciencia particularista y basada en el orgullo nacional. Lo más curioso es que todo eso lo hace desde su subjetividad, marcada por la complejidad, pluralidad y contradicción. En oposición a lo que propone la mayor parte de la fortuna crítica de esta autora, como postulado en el capítulo dos, creemos que aunque la dimensión política respecto a la lucha por la libertad femenina sea fundamental y esté presente en la narrativa, mismo que en segundo plano, en cada uno de los aspectos que hemos citado, analizar esta obra perdiendo de vista la condición frecuentemente multable del sujeto moderno, que se (re)construye a todo el momento, principalmente por el contacto con el Otro, es ignorar, de cierto modo, que su complejidad es la responsable por ampliar lo que vemos e identificamos como “el ser mujer”. Nuestra viajera lanza una nueva visión sobre el Perú no solamente porque es una mujer, sino porque además de eso es madre, hija, operaria, francesa, peruana, ilustrada, romántica y más.

CONCLUSIÓN

La trayectoria *odisíaca* de Flora Tristán en *Peregrinaciones de una paria* [1838] estuvo marcada por el deseo de satisfacer sus precarias condiciones de existencia y exigir sus derechos, oponiéndose al rechazo sistemático de los espacios que deberían darle lugar. Mismo antes de la publicación del libro analizado, la autora ya había producido dos ensayos respecto a los conventos de Arequipa y sobre la importancia de la buena acogida a las mujeres extranjeras. Este hecho contribuyó fuertemente con la creciente ola de mujeres europeas viajeras, que encontraron en las experiencias de la autora una nueva posibilidad de (re)existencia. En este sentido, la ocupación de su relato ultrapasa los límites del entretenimiento, convirtiéndose en un medio de divulgación de ideas políticas, a fines de convencer e inspirar al público, principalmente femenino, y multiplicar los relatos escritos por mujeres. Sin embargo, si bien la escritura de viaje se rige por un principio informativo, de utilidad, con el status documental, podemos decir que solo logra dicha finalidad, esto es,

causar el efecto esperado, por la manera que fue elaborado: desde estrategias formales para el convencimiento y acercamiento del lector a los hechos narrados. En la obra estudiada, al explorar los recursos formales, tales como el intercambio de cartas, representación de diálogos, referencias a personajes del universo ficcional, o mismo la inclusión de reflexiones personales ante la descripción presentada, la autora logra alcanzar sus objetivos.

El relato de viaje, como sugiere Ottmar Ette (2003, p. 110), es un “género caníbal”, porque en él convergen géneros menores, que mismo ocupando un rol secundario se suman a la construcción formal del texto. Es justamente la utilización deliberada de ese lenguaje el responsable por crear en el lector la sensación de entrar en contacto con el acontecimiento narrado, generando la “ilusión de realismo” que, en efecto, es la reafirmación de la subjetividad del sujeto narrador-autor en faz de la forma. O sea, el ejercicio imaginativo aportado por una escritura estetizante surge por medio de un discurso eufónico, porque al darle nombre a todo lo que describe, el narrador crea otras cosas desde su perspectiva y que no resultan exactamente correspondientes a la imagen original. El lector entonces no accede al acontecimiento en el texto, sino a la elaboración del autor respecto al acontecimiento narrado, visión esta que presentará tanto o más convergencia de diferentes discursos cuanto la propia estructura del género relato.

Es verdad que la dedicación de Flora por ofrecer una narrativa capaz de sostener el discurso revolucionario revela la brillantez de una mente que lee el mundo a contrapelo, y está claro la creencia en la importancia de la lucha por la liberación femenina como la base fundamental en el cambio del mundo que forma parte. La narración está evidentemente pensada para discutir principalmente este punto, incluso en las historias descritas por la autora y en la manera de conducir las, en todos estos casos, es posible percibir el esfuerzo de sistematizar su pensamiento crítico. Con todo, es comprensible que la fortuna crítica, todavía muy reciente, al darse cuenta del impacto de un discurso como este partiendo de una mujer en la primera mitad del siglo XIX, tienda a una lectura particularizante y más coordinada con una de las facetas de la obra, pero este ejercicio más limita que amplía las posibilidades de comprenderla.

En el presente trabajo problematizamos la posibilidad de admitir la confesión, en cuanto dispositivo narrativo, además la complejidad subjetiva y cultural de la narradora como elementos indispensables para una nueva mirada acerca del proceso de formación nacional de la nación peruana. A lo largo del estudio y análisis hemos discutido los principales procesos por los cuales el individuo moderno ha pasado y cómo estos acontecimientos segmentan su identidad, antes comprendida de manera unívoca. Ubicada en el siglo decimonónico, Flora

experimenta una época en que estos cambios se están intensificando y el juego de las identidades se hace todavía más complejo. Es en este sentido que camina nuestra comprensión respecto al relato producido por Tristán. Acercarse al lector por medio de la estética confesional, hacerle cómplice y testigo de su desventura fue una de las estrategias más notables para guiar las interpretaciones y potencializar la crítica a la condición de la mujer. Pero, sin que se haya dado cuenta, la autora proyecta en el relato otros aspectos formadores de su subjetividad, porque la escritura no simplemente transcribe lo vivido, por su intermedio y en un proceso semiconsciente, construye el “yo” al describir el “otro”, puesto que la descripción del otro frecuentemente dice mucho más de uno mismo, de la mirada personal, del lugar en el tiempo y cultura del observador, por ejemplo, que propiamente de este otro sobre el cual se pretende retratar.

Entender que la narradora es un sujeto complejo, multifacético, significa asumir también que su mirada estará atravesada por otros aspectos además de su condición de mujer, aunque todos puedan, o no, relacionarse con este hecho también. Son múltiples las contradicciones con las que nos deparamos respecto a la escritora, es posible percibir en su discurso el complejo de superioridad del conquistador, pero también el deseo de solidarizarse de las dificultades de los pueblos que conoce más allá de la conquista.

Flora Tristán atribuía los problemas que impedían el desarrollo nacional del Perú a la corrupción e inmoralidad de las élites y al embrutecimiento de la población, ignorancia que les imposibilitaba promover cambios efectivos en la sociedad. Su experiencia de mujer operaria francesa en una época en que la industrialización en Europa seguía un ritmo intenso, ciertamente está en la base de este razonamiento. Es a este estado de embrutecimiento a que se refiere al tratar del Perú como “una nación en su infancia”, en el sentido negativo de la asociación, para denunciar relaciones que se manejan por medio de la opresión.

La crítica a la influencia de la religión en las mentes y funcionamiento social es otro problema señalado por Tristán, y que se ve reforzado por la escritora Clorinda Matto de Turner algunos años después. Ambas autoras encontraron en la figura del indígena el símbolo de una lucha: en Flora, una bandera internacionalista, puesto que la autonomía identificada en el comportamiento social de estas mujeres (indígenas) está en el centro de su visión utópica, inspirada por las Américas. En Clorinda, por el contrario, la imagen del indígena viene asociada a una crítica al sistema político y religioso, que oprime a esta población, pendón de la esencia nacional. Diferente del posicionamiento tomado por la mayor parte de los viajeros, Flora lanza una mirada más sensible y atenta a las costumbres de la sociedad limeña, como cuando trata de las *tapadas* o al discutir sobre la vida en los conventos. Como viajera, explora

el territorio por medio de los espacios privados, y a todo lo que observa lanza una mirada reveladora de su complejidad, sea como hija - huérfana, madre, francesa, peruana. Para cada uno de estos fragmentos hemos podido observar discursos críticos relacionados a los problemas nacionales identificados por la narradora.

Tristán vive en Perú experiencias responsables por fomentar su creencia en un mundo de autonomía femenina y reconoce adversidades que pretende combatir en la sociedad francesa y en el mundo. Tras el poder transgresor de una mujer viajera en el siglo XIX, está la complejidad de la experiencia de una observadora que narra los hechos ajenos y al mismo tiempo se entiende y construye individualmente por las diferencias y similitudes resultado de este conflicto de alteridad. En este sentido, podemos afirmar que no es posible asumir que la escritura de Tristán en *Peregrinaciones de una paria* revela la visión de una mujer, madre o hija sobre el Perú, tampoco francesa, menos aún peruana. Su mirada refleja todo eso y más, absolutamente entremezclado e indisociable. Importante subrayar que tal representación, fruto de la complejidad del individuo, no debe ser malinterpretada como de carácter defectuoso en la labor descriptiva, en realidad, es simplemente una especificidad de la mirada del sujeto .

Los recursos estetizantes empleados, además de funcionar para llamar la atención y crear mayor conexión entre el lector y la obra, también cumplen con la labor de explorar los campos de la imaginación para describir lo indescriptible. Al recuperar la figura graciosa del Quijote, la autora está caminando entre algunas de las dimensiones del género relato que incluye el diálogo con la literatura de ficción en el intento de producir descripciones de sujetos diversos y complejos. De esta manera, admitir que un relato de viaje, como el estudiado, rompe con el estatuto de “lo real” no menosprecia o niega los esfuerzos políticos emprendidos por la autora, por el contrario, revela su genialidad y consciencia formal. A fin de cuentas, no es necesario aprehender lo real para tratar de la realidad, y de eso el lenguaje literario sabe más que nadie.

En la carta de apertura de la obra, también mencionada en nuestro capítulo de análisis, Flora Tristán dedica su relato de viaje a los peruanos, porque cree que les podría resultar en algún beneficio. Aunque muy honestamente les haya dedicado, sabemos también del interés en que este relato sirviera de ejemplo e inspiración para la búsqueda por la autonomía femenina, propagando la idea de que esta era la única llave para el avance hacia una sociedad avanzada, cómo lo hemos enfatizado a lo largo de las discusiones. Bien, relacionar estos dos objetivos en el intento de comprender cuál contribución la viajera creía estar haciendo al publicar este relato no es tarea imposible. Flora encuentra en Perú diversos problemas relacionados a costumbres viciosas de esta sociedad que se pretendía independiente, pero

todavía reproducía comportamientos e ideales coloniales, también situaciones de opresión que no eran tan diferentes de las que seguían existiendo en el viejo mundo. Pero, es también en suelo peruano donde Tristán ha encontrado ejemplos inspiradores de mujeres libres. Para nuestra viajera, que más adelante se convertiría en una de las mayores socialistas utópicas, “*El futuro es de América*” (TRISTÁN, 2003, p. 72), y enfatizar esto en las últimas líneas de la carta parece el intento de conectar esta justificación. Está apuntando los principales problemas que cree ser responsables por impedir el suceso y la constatación del potencial del Perú como nación. Así, llama la atención para el problema del orgullo nacional, consciente de que sus comentarios no eran del todo despreciativos, porque habla desde un *sentimiento íntimo* que la cualifica como compatriota y legitima su crítica.

Al narrar el Perú desde su complejidad subjetiva, nuestra autora revela una mirada transgresora, apuntando para una cooperación internacional. De la revolución promovida por este viaje en la vida de Flora Tristán, nace un discurso político que imprime la idea de colectividad y lucha por derechos iguales. Tal empresa, que suele promover entre sus asociados el sentimiento de pertenencia y particularismo, en realidad ha nacido de una perspectiva plural, fragmentada y compleja. A fines de cuentas, quizás el mayor beneficio promovido por esta obra sea justamente una mirada resultante de la relación íntima, personal, confesional y subjetiva de nuestra autora con este país, no simplemente una mirada oficial, histórica, institucionalizada. *Peregrinaciones de una paria* es efectivamente *una obra sobre una nación*, pero mucho más sobre una mujer que trata de esta nación con ganas de contribuir con su desarrollo, al mismo tiempo que experimenta su propia toma de libertad, construye y conoce a sí misma a través del conflicto con el *Otro*.

REFERENCIAS

ABRAMSON, Pierre-luc. **Las utopías sociales en América Latina en el siglo XIX**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1999. Jorge Alberto Luis Padín Videla.

ALMARCEGUI, Patricia. “Viaje y literatura : elaboración y problemática de un género. **Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras**, Buenos Aires, v. 58, n. 57, p. 25-29, jan. 2008. Disponible em: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/4505>. Acceso em: 15 jan. 2023.

ANDERSON, Benedict. **COMUNIDADES IMAGINADAS: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, S. A, 1993. Traducción de EDUARDO L. SUÁREZ.

ASSIS, J. M. M., Obra Completa de Machado de Assis. **Nova Aguilar**, Rio de Janeiro, v. III, p. 1-8, 1994.

Augusto Tamayo Vargas, **Dos rebeldes**, Librería Gil, Lima, 1946, p. 13.

Basadre, Jorge. in: TRISTÁN, Flora. **Peregrinaciones de una paria. Prólogo**. traducción y notas de Emilia Romero, Editorial Cultura Antártica S.A., Lima, 1946.

CAMPRA, Rosalba. La imagen de América en Pérégrinations d'une paria de Flora Tristan: Experiencia autobiográfica y tradición cultural. In: Palinure, Universidad de Roma, 1985-1986, p. 64-74.

Caldera, Hernandez P., Construcción de la narradora desde la representación del otro en Peregrinaciones de una paria (1838) de Flora Tristán. (2009). Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/109822>

CAMPRA, Rosalba. La imagen de América en Pérégrinations d'une paria de Flora Tristán: experiencia autobiográfica y tradición cultural. In: Palinure: Universidad de Roma, 1985-86, p. 64- 74.

CORTEZ, Diana Buitrón. Flora Tristán y el principio de un feminismo decolonial. **Solar: Revista de Filosofía Iberoamericana**, [s. l.], v. 1, n. 15, p. 19-38, jan. 2019. Disponível em: <https://revistasolar.pe/index.php/solar/article/view/27>. Acesso em: 20 mar. 2022.

CUNHA, Roseli Barros. Aves Sin Nido, de Clorinda Matto de Turner - tradução do IV capítulo do romance. Transversal - Revista em Tradução, Fortaleza, v. 3, n. 6, p. 27-30, 2017.

DENEGRI, Francesca. La insurrección comienza con una confesión. in: TRISTÁN, Flora. **Peregrinaciones de una paria. Introdução**. Fondo editorial, Lima, 2003.

DESANTI, Dominique. Flora Tristan, la femme révoltée. Paris: Hachette, 1972,, n°25, 446 p. 121-122.

ETTE, Ottmar. Los caminos del deseo: coreografías en la literatura de viajes. **Revista de Occidente**, 2003, p. 102-115.

_____. Cartografía: cartografía de un mundo en movimiento. In: ETTE, Ottmar. **Literatura de viaje de Humboldt a Baudrillard**. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, Unam, 2001. p. 7-119.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio Mendonça. **A invenção do psicológico**: quatro séculos de subjetivação 1500-1900. 7. ed. São Paulo: Escuta, 2007. 184 p.

GUZMÁN USECHE, N. Flora Tristán: una viajera de su tiempo. Ciencia Política, [S. l.], v. 10, n. 20, p. 131-149, 2015. DOI: 10.15446/cp.v10n20.53921. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/53921>. Acesso em: 23 abr. 2023.

IRIBARNE GONZÁLEZ, M. DE LA M. Flora Tristán y el Perú: Crónica de un viaje y una recepción. Foro Jurídico, n. 11, p. 359-369, 30 maio 2010.

LLOSA, Mario Vargas. Flora Tristán y Paul Gauguin. in: TRISTÁN, Flora. **Peregrinaciones de una paria. Prólogo.** Fondo editorial, Lima, 2003.

Martínez i Álvarez, Patricia (2017). "Escritura y viaje en Flora Tristán y en Clorinda Matto de Turner. Ideas de modernidad y de civilización para narrar el Perú (siglos XIX-XX)". En García Jordán, Pilar (ed.). La reinención de América. Proyecciones y percepciones Europa - América Latina, siglo XIX-XX. UBe, - TEIAA, pp. 151-167

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jaime (org.). **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 51-74.

ROSÁRIO, André Telles do. Literatura de viagem e projetos utópicos feministas: Flora Tristan e o Peru. **Investigações**, Recife, v. 2, n. 1, p. 111-131, jun. 2009.

SOMMER, Doris. Ficções de Fundação: os romances nacionais da américa latina. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

STAËL, Anne Louise-Germaine John. Literatura e Instituições sociais. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). **Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos.** Chapecó: Argos, 2011. p. 79-85.

TRISTÁN, Flora. **Peregrinaciones de una paria.** Lima: Fondo Editorial de La Unmsm, 2003. 517 p

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Dp&A, 2006. 104 p.

PRATT, Mary Louise. **Ojos imperiales:** literatura de viajes y transculturación. 2. ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010. 417 p.

TUPAC, Diana Miloslavich. Flora Tristán, pionera del feminismo y la defensa de los derechos de las mujeres. in: TRISTÁN, Flora. **Peregrinaciones de una paria. Introducción.** 1º ed. São Paulo: CLACSO, 2022.

VALENTE, Virginia Vargas. Flora Tristán: pionera feminista, socialista, internacionalista. in:TRISTÁN, Flora. **Peregrinaciones de una paria. Prólogo.** 1º ed. São Paulo: CLACSO, 2022.