



Nurerdin-Kan (1872): Recepción, autoría y campo cultural

Nurerdin-Kan (1872): Reception, authorship and cultural field

Luis Eduardo Velásquez Ccosi¹ 

¹ Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

* Autor de correspondencia: 12030016@unmsm.edu.pe
* <https://orcid.org/0000-0002-7755-914X>

Recibido: 3/06/2024; **Aceptado:** 1/10/2024; **Publicado:** 30/12/2024

Resumen

Nurerdin-Kan (1872) es una novela de folletín importante por su tema: es la primera ficción nacional que representa la migración china a Perú. Apareció de manera anónima en *El Correo del Perú*. Como se considera en este artículo, existe una serie de confusiones alrededor de su publicación reciente en una edición crítica. Por eso, en primer lugar, se realiza una valoración de las referencias y juicios sobre ese folletín. En segundo lugar, se recusa la idea de que el autor sea Trinidad Manuel Pérez, dramaturgo romántico. Y, por último, mediante el concepto de “campo cultural” (Bourdieu), se vinculan los rasgos temáticos y formales de dicha novela con las estrategias discursivas del conjunto de intelectuales que apareció en la segunda mitad del siglo XIX: la primera generación de escritoras ilustradas. Por lo tanto, fundamentalmente, se sostiene que la autoridad de la obra analizada recaería en una integrante de esa generación.

Palabras clave: *Nurerdin-Kan*, narrativa peruana, folletín, migración china, campo cultural.

Abstract

Nurerdin-Kan (1872) is an important serial novel for this topic: it is the first national fiction that represents Chinese migration to Peru. It appeared anonymously in *El Correo del Perú*. As considered in this article, there is a number of confusions around the recent publication of a critical edition. For this reason, firstly, an assessment of the references and judgments about that serial is carried out. Secondly, the idea that the author is Trinidad Manuel Pérez, romantic playwright, is rejected. And,

Forma de citar el artículo: Velásquez, L. (2024). *Nurerdin-Kan* (1872): Recepción, autoría y campo cultural. *Tierra Nuestra*, 18(2), 168-183. <https://doi.org/10.21704/rtn.v18i2.2151>

DOI: <https://doi.org/10.21704/rtn.v18i2.2151>

© Los autores. Este artículo es publicado por la revista *Tierra Nuestra* del Departamento Académico de Ciencias Humanas de la Facultad de Economía y Planificación, Universidad Nacional Agraria La Molina. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) que permite Compartir (copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato), Adaptar (remezclar, transformar y construir a partir del material) para cualquier propósito, incluso comercialmente.

finally, through the concept of “cultural field” (Bourdieu), the thematic and formal features of said novel are associated with the discursive strategies of the group of intellectuals who appeared in the second half of the 19th century: the first generation of illustrated women writers. Therefore, it will be argued, fundamentally, that the authority of the serial novel analyzed would be a member of that generation.

Keywords: *Nurerdin-Kan*, peruvian narrative, serial novel, chinese migration, Cultural Field.

1. Introducción

Nurerdin-Kan se publicó como folletín entre enero y agosto de 1872 en el semanario *El Correo del Perú* (Lima, 1871-1878).¹ Apareció el 27 de enero en el número 4 de esa revista y se interrumpió el 1 de agosto del mismo año. Sin firma, solo contaba con dos acotaciones: la primera es referente a su género, “Novela”, y la segunda entre paréntesis debajo del título: “Escrita para ‘El Correo del Perú’”. No hay una muestra clara del desenvolvimiento de recepción en su época. Sin embargo, se debe considerar que fue leída y recibida de modo ambivalente por los lectores decimonónicos. Debido a los múltiples temas y a su composición, constituye un relato fundamental de la segunda mitad del siglo XIX, aun cuando el folletín esté incompleto.

Nurerdin-Kan relata el viaje de un príncipe hindú, que le da el nombre a la novela, a tierras peruanas para trabajar en una hacienda de la costa. En ese periplo, acompaña a un grupo de 300 chinos aproximadamente, por lo que será testigo de los abusos que reciben estos migrantes. Una vez en Lima, conoce a Remigio Trueba, su nuevo patrón, y a la hija de este, Rosa, de quien se enamorará por su hermosura y porque le recuerda a su fallecido amor, Ofelia. En la trama, se enlazan múltiples microhistorias que incluyen un entramado sociocultural muy complejo: bandoleros, capataces, exesclavas, “mataperros”, extranjeros, entre otros. Es, como ha sugerido Rodríguez Pastor (1989), la primera obra literaria en el Perú en que algunos de sus personajes son chinos.

La presente investigación busca problematizar el sitio en el que ha sido incluido el folletín anónimo. En principio, aporta dos

lecturas marginales que se realizaron sobre *Nurerdin-Kan* en su propio contexto. Este aspecto, que no ha sido tomado en cuenta hasta el momento, quiere impulsar la búsqueda de otros materiales semejantes. Después, intenta recusar lo que ya se ha asentado en la comunidad académica: la autoría del relato, que recaería en Trinidad Manuel Pérez, dramaturgo peruano y director del semanario en el que apareció el relato orientalista.² Finalmente, se reconstruye muy someramente el contexto sociopolítico, se realiza una articulación de una parte del campo cultural de 1870, y se propone un análisis de algunas imágenes de la novela para vincular, por medio del concepto de “campo cultural” (Bourdieu, 2002), la autoría de ese folletín con un grupo que surgió en esa época: la primera generación de escritoras ilustradas (Denegri, 1996).

2. Espacios y formas de recepción

La revisión de los modos de recepción de la novela *Nurerdin-Kan* sigue estando incompleta. Por eso, este apartado se divide en tres momentos. El primero intenta reconstruir, con los pocos materiales disponibles, el modo en que el texto interactuó con sus lectores decimonónicos. El segundo sintetiza la recepción crítica de los siglos XX y XXI, por lo que se traza un recorrido desde los primeros apuntes, que le pertenecen a Alberto Tauro, hasta las pesquisas más extensas, cuyo responsable es Johnny Zevallos. El último evalúa la forma de actuación del campo académico frente a *Nurerdin-Kan* y su primera edición crítica.

¹ Todas las citas de la novela de folletín *Nurerdin-Kan* provienen del primer tomo recopilatorio de *El Correo del Perú* de los años 1871 y 1872, publicado en 1873.

² El relato orientalista se entiende como una construcción discursiva, que incluye los textos literarios, sobre Oriente desde concepciones eurocéntricas de seducción, rechazo y sujeción (Said, 2008).

2.1. Un folletín anónimo en su contexto

Una mención precisa de la novela anónima apareció el domingo 5 de mayo de 1872 en la revista familiar *La Bella Limeña*.³ Pero no es una reseña o una evaluación crítica, sino un relato que usa el nombre del personaje principal: “Nurerdin”, y señala la publicación de la novela. El cuento, firmado por “Adriana”, combina el sentimentalismo, el humor y la moralización. La referencia es compleja por el modo de interacción discursiva: “¡Ah! Nurerdin se llama! —esclamé [sic] loca de gusto. —Tiene el mismo simpático nombre del héroe de aquella novela que se escribe actualmente para *El Correo del Perú*” (p. 36).⁴ El empleo de la nominación del protagonista y la mención del lugar de la publicación de la novela revelan el deseo de tejer una red de lectoras y de ampliar el público receptor. Su inclusión en un relato ficcional se debería, por eso, a una intención de difusión y resguardo de las involucradas. Esto último era bastante común entre las intelectuales femeninas, dado que, en un campo letrado de dominación masculina, ellas, aunque no siempre, debían velar sus intenciones disidentes.

Durante el año 1872, *El Comercio*, en su sección “Crónicas de Lima”, comentaba diversos sucesos, como las publicaciones de diarios y revistas. *El Correo del Perú* fue descrito por varios meses en ese periódico y se resaltaba la labor de su director. En los resúmenes que se elaboraban, se mencionó, un par de meses antes que en *La Bella Limeña*, a *Nurerdin-Kan* como parte de su contenido. Y en dos ocasiones se advirtió su relevancia temática; de manera específica en los números del 16 marzo y del 6 de abril. En el primero se consignaba que era

“importante sin duda por su objeto, pues el autor se propone pintar en ella la miserable existencia que llevan entre nosotros los infelices de [sic] chinos” (p. 3).⁵

Aparentemente, *Nurerdin-Kan* no fue discutido de modo abierto en su época. Las evidencias de lectura y difusión, como se aprecia, son escasas. No se puede establecer si lo es por su tema o su estilo. Lo primero no parece tan seguro debido a que la discusión sobre la migración china era muy común. A la par de la publicación, por ejemplo, se puede leer en *El Comercio*, el diario más importante de la época, múltiples referencias positivas y negativas respecto de esos “colonos” y sus labores en las haciendas. Por el contrario, sí se puede identificar algunos textos recalcitrantes, los cuales denostaban las prácticas literarias de las escritoras ilustradas.⁶

2.2. Usos y abusos de un folletín anónimo

Alberto Tauro (1948) examinó por primera vez *Nurerdin-Kan* y le fijó un autor, lo cual ha sido replicado hasta hoy: Trinidad Manuel Pérez.⁷ Para él, es una novela transitoria; a los referentes exóticos y sentimentales, propios del Romanticismo, se le añadirían algunos rasgos que posibiliten el surgimiento de una poética realista: la observación de los problemas concretos de la vida, el análisis de los personajes sociales y la revelación humanista en actores marginales, como los “chinos” y “negros” (1976, p. 52). También menciona el carácter inacabado de la novela y propone tres hipótesis para esa interrupción: la ocupación de su supuesto autor, la imposibilidad de resolver la

³ *La Bella Limeña. Periódico semanal para las familias* apareció en 1872 y tuvo 11 números entre abril y junio de ese año. Estaba dirigido, particularmente, al público femenino, que debía estar interesado en temas de cultura, artes y literatura en general.

⁴ El cuento está narrado en primera persona y parece una breve crónica. Se centra en el encuentro de la narradora y Nurerdin, un perrito. Sin embargo, su condición verdadera es escamoteada hasta el final. Al ver por primera vez a Nurerdin se queda fascinada, por ello lo rapará. Pero, en un descuido, se escapa y cuando lo encuentra se entera de que había sido envenenado por el municipio. Finaliza su narración con la siguiente moraleja: “Quien dá pan á perro ajeno/Pierde el pan y pierde el perro” (p. 36-37). Es sugestivo pensar que los versos constituyen una queja velada sobre la situación autorial de la novela *Nurerdin-Kan*.

⁵ En el “Capítulo XII” del folletín, aparecido un mes y medio después, el narrador declara lo siguiente: “Estos humildes cuadros en que proponemos retratar la existencia que llevan en las haciendas del Perú los infelices colonos chinos” (p. 134). ¿Influencia, plagio, casualidad o precisión?

⁶ El 28 de junio de 1872 apareció, en la sección “Variedades” de *El Comercio*, el título “Las Literatas”, cuyo autor revela su congoja por haberse casado y vivir con una “escritora”. Lo más relevante es que el estilo descrito por el quejumbroso “Rudecindo” es semejante al del folletín anónimo. Del mismo modo, debe observarse el ataque de Manuel García a Carolina Freyre a fines del mismo año (Denegri, 1996, p. 45)

⁷ No se entiende tampoco por qué Antonio Cornejo Polar (1977) lo refrenda al señalar que “con razón” Alberto Tauro ha dictaminado que el autor de la novela es Trinidad Manuel Pérez, pues tampoco agrega una explicación o sugerencia que brinde más pistas.

trama y el posible reclamo debido a los temas tocados en la ficción. Luego de este trabajo, no se han encontrado más lecturas de este tipo en el siglo XX, aunque cabe suponer que la novela era, parcialmente, conocida.

Así se puede constatar con tres menciones. Ángel Flores (1981) cita ese folletín, con Trinidad Manuel Pérez como su autor, en su antología de narrativa hispanoamericana y arguye que presenta personajes con dimensiones más humanas, sin la artificiosidad europeísta. Humberto Rodríguez Pastor (1989) informa de esa novela, aunque con cierta dubitación, pues se entiende que no la ha leído, por lo que yerra al decir que el protagonista es chino. Y Alberto Varillas (1993), en su extenso estudio bio-bibliográfico, lo incluye dentro de un marco generacional, sin mayores acotaciones de sus temas, agregando a Pérez como autor, siguiendo tal vez el juicio de Alberto Tauro (Fibras, 1993).

Como síntesis, si bien el aporte de Tauro es sumamente importante, es periférico, dado que su intención es emplear el relato orientalista para fines explicativos de la narrativa de Matto de Turner. Las tres menciones arriba mostradas, por otro lado, no ayudan a profundizar el tema por la naturaleza de los trabajos en los que están incluidos. Pero la propuesta de Rodríguez Pastor tiene la ventaja de haber sugerido que, de confirmarse su existencia, sería la primera imagen de los migrantes chinos en la literatura peruana. Alrededor de dos décadas después, recién iniciarían los trabajos más extensos.

2.3. La recuperación hemerográfica y los estudios literarios

Johnny Zevallos (2012, 2013 y 2018) renovó los estudios alrededor de *Nurerdin-Kan* y la temática china en la literatura peruana. Esta labor desembocó en la primera edición crítica de la novela, realizada en 2020. El estudio introductorio estuvo a su cargo. Como estrategia metodológica, se comentará este texto, dado que sus artículos y la tesis defendida del siguiente año desembocan en las mismas conclusiones. De hecho, es un recorte de esos tres primeros trabajos, sin cambios en cuanto a las ideas principales o la forma argumentativa.

Su introducción crítica se divide en tres momentos. El primero busca demostrar la aserción de Tauro sobre la autoría de la novela. Para ello, realiza un análisis comparativo entre el relato anónimo y dos obras teatrales de Trinidad Manuel Pérez. El segundo reconstruye un horizonte histórico y simbólico de la migración china de la época y de sus implicancias figurativas en la literatura peruana decimonónica. El tercero es un comentario sociográfico respecto de los personajes como grupos culturales: “sujeto criollo”, “sujeto asiático” y “sujeto afrodescendiente”. Con un conjunto interdisciplinario de herramientas conceptuales propone, finalmente, que la intención del folletín es mostrar el conglomerado social heterogéneo de la nación y la época de descomposición de las haciendas.

¿Cómo ha sido recibida la recuperación bibliográfica? ¿Qué discusiones ha generado en los circuitos académicos? ¿Hubo una renovación del campo de los estudios decimonónicos con la publicación de la edición crítica de la novela? Con ayuda de la distinción de Umberto Eco (1992) entre “uso” e “interpretación” de los textos, se parte de la siguiente consideración: los lectores, a partir de la propuesta de Zevallos, han usado el folletín anónimo para construir una imagen distorsionada del imaginario de la época y del escritor Trinidad Manuel Pérez. Los conversatorios⁸, las reseñas y las entrevistas han reproducido información, que leyendo las fuentes originales, son falseables, debido a que se han alterados tramas, inventado personajes y ocultado datos. Tampoco ha habido una franca discusión en torno a las demostraciones respecto de la resolución de su anonimato. Por lo tanto, los dos apartados siguientes discuten la autoría de la novela y proponen una hipótesis relacionada con el campo cultural de la época.

⁸ Han sido tres en total: además de Zevallos, estuvieron otros investigadores. En el primero, de 2020, transmitido por UNMSM, participaron Javier Morales Mena y Agustín Prado. El mismo año se realizó el segundo, a cargo del Centro de Estudios Orientales de la PUCP, en el que hablaron Daysi Saravia y Miguel Situ. El tercero (2021) lo presentó el grupo cultural Tusanaje; aquí estuvieron Daysi Saravia y Johnny Pacheco.

3. La labor comparatista, la historiografía y la investigación

Como ya se ha establecido, quien le otorga una autoridad a la novela *Nurerdin-Kan* es Alberto Tauro del Pino en su trabajo sobre la autora de *Aves sin nido*. Sin embargo, su afirmación es gratuita y sin ninguna explicación que la sustente.⁹ Esta aserción, tomada acriticamente, será reproducida por Antonio Cornejo Polar (1977), Ángel Flores (1981) y Alberto Varillas (1993); luego —refrendada por los textos de Johnny Zevallos (2012, 2013, 2018, 2020a y 2020b)— será difundida por Agustín Prado (2020), Javier Morales Mena (2021), Daysi Saravia (2021), Johnny Pacheco (2021) y Giancarlo Stagnaro (2021). Los siguientes párrafos se centran en discutir al segundo grupo de divulgadores de la supuesta autoría de Trinidad Manuel Pérez.

3.1. La labor comparativa y el reordenamiento de las fuentes

Quien ha insistido en que el autor del relato orientalista es Trinidad Manuel Pérez es Johnny Zevallos. De hecho, habría sido una de las propuestas más originales de su investigación, pues pretendió darle sustento a la libre afirmación de Alberto Tauro. Y esa es su primera limitación: Zevallos no quiere buscar al autor o autora de *Nurerdin-Kan*, sino sostener y brindarle solidez a la idea de Tauro. Esto lo lleva a cometer dos manipulaciones muy evidentes y cuestionables para cualquier lector especializado: la tergiversación de las tramas de las obras teatrales de Pérez —*El emigrado español* (1859) y *La industria y el poder* (1862)— y la inversión de las ideas de dos historiadores.¹⁰

⁹ Acá inicia, asimismo, la línea continua de errores respecto de la recepción de la novela, pues Tauro (1976) escribe que en las obras dramáticas de Trinidad Manuel Pérez existen elementos orientales, por lo que sería natural que se presenten también en *Nurerdin-Kan*, a través de su personaje hindú. Lamentablemente, es un equívoco: una lectura rápida o detenida de los dramas de Pérez niega ese aserto.

¹⁰ Por eso, es discutible la aseveración de Javier Morales Mena (2020) al decir, en su participación en uno de los conversatorios, que los errores, que siempre hay en cualquier edición, son imperceptibles en el trabajo de Zevallos (2012, 2013 y 2020) y menos que estamos ante un texto “impecable” (00:26:42 en adelante). En realidad, son bastante evidentes e incluso peligrosos, pues cualquiera

El trabajo de Johnny Zevallos, como ya se adelantó, se basa en una comparación entre los dos dramas señalados, firmados por Pérez, y *Nurerdin-Kan*, novela de folletín anónima. Son tres los recursos que toma en cuenta: en principio, la presentación de imágenes domésticas y la preocupación por ese espacio; luego, la vinculación ficcional y real con las clases populares, con visos reivindicativos por parte del autor; finalmente, el acercamiento al ambiente cotidiano de la época. A esto agrega el trabajo con los diálogos, aunque no profundiza, pues superpone dos fragmentos (uno de *La industria y el poder* y otro de la novela analizada) para que los lectores conecten, emocionalmente, ambos.

El cuestionamiento principal recae en el trabajo comparativo. Si se traza una línea en la producción novelística peruana, y hasta latinoamericana, podría suponerse y aun sostenerse, siguiendo el desarrollo de Zevallos, que cualquiera pudo haber escrito *Nurerdin-Kan*; por ejemplo, Narciso Aréstegui, con su ambiente rural cusqueño, la defensa caritativa del indio y la presencia del espacio doméstico femenino, todo inscrito en su obra mayor: *El padre Horán*. Por ende, las tres claves temáticas propuestas no son suficientes para demostrar que el autor podría ser Trinidad Manuel Pérez. O, dicho de otro modo: ¿la obra firmada por este autor realmente contiene lo que asegura el investigador? Cabe volver a los dramas de Pérez y al controversial empleo que de ellas ha hecho Johnny Zevallos.

3.2. El programa comparatista y la autoría de *Nurerdin-Kan* (1872)

Las estrategias empleadas por este crítico son la inversión, el ocultamiento y la modificación de las tramas de las obras de Pérez al desarrollar su programa comparatista. En primer lugar, invierte el orden del análisis al comparar, primero, *La industria y el poder*, y, luego, *El emigrado español*, aun cuando esta se estrenase 3 años antes que aquella (1859). Esto le facilita

podría, con facilidad, alterar las fuentes textuales con tal de confirmar sus hipótesis. En los siguientes párrafos se detallan esas alteraciones.

su argumentación central: la relevancia de los personajes artesanos asociados al mundo popular y las clases desfavorecidas, tema central, a su parecer, del drama de 1862. A partir de ahí, ya tiene el campo libre para relacionar las adversidades de los personajes principales del otro drama con los atropellos sobre individuos socialmente estigmatizados.¹¹

A raíz de lo anterior, en segundo lugar, oculta un elemento clave del teatro periciano: la condición social verdadera de Pablo, protagonista de *La industria...*, y de Federico, de *El emigrado...* Si bien el primero es hijo de Lorenzo, un viejo artesano, este es en realidad un trabajador en declive producto de las guerras civiles, pero con recursos suficientes. Por eso, pudo brindarle a su hijo una buena educación para desmarcarse de los sectores más díscolos. Así, en el drama se enfatiza su condición progresista: la de ser un ilustrado emergente, un arquitecto. El segundo es más difuso aún, pues en ningún momento se refiere su condición social. Solo es fustigado por la protectora de Constanza, su amada, debido a que no proviene de la aristocracia. Esto ya desajusta los primeros hilos sobre la propuesta de un autor disidente por su apego a las clases populares.¹²

En tercer lugar, el error más llamativo es el de la modificación de los argumentos. Para ello es pertinente citar, en extenso, el párrafo que contiene un extracto del resumen de *El emigrado español*, hecho por Zevallos:

Es interesante observar que en *El emigrado español* y *Nurerdin-Kan* la heroína es hija de un caballero peninsular y está enamorada del héroe, quien pertenece al proletariado limeño o está asociado a los sectores

desprotegidos. En efecto, Federico es hijo de don Diego y doña Luisa, pareja de ancianos cuya condición social se asemeja a la de los artesanos de la Lima decimonónica. Asimismo, ambas jóvenes son hijas¹³ de un caballero peninsular, asociado a una enorme dote y son poseedoras de una envidiable belleza, además de ser pretendidas por hombres maduros cuya intención es su herencia económica. (p. XL)

Un resumen podría omitir o describir exageradamente hechos anodinos. Empero, ese no es el problema en este caso, sino el cambio abrupto del argumento para forzar un planteamiento. En la verdadera trama del drama de Pérez, 1) Federico no pertenece ni se relaciona con ningún grupo proletario, no se expresa nunca su origen, solo se sabe que trabaja y que carece de fortunas; 2) este personaje no es hijo de Diego y Luisa, estos son protectores de Constanza, amada por Federico; 3) la pareja mencionada antes no se puede asociar a ninguna clase popular, pues se manifiesta que tienen medios para vivir cómodamente e incluso Luisa se jacta de su linaje aristocrático; 4) “ambas jóvenes” son Constanza y Carolina, pero la segunda no es hija de Fernando, el “Emigrado”, sino solo la primera; 5) Carolina no es pretendida por nadie; está coaccionada, en realidad, por el antihéroe Pedro, debido a la herencia de su fallecida madre.¹⁴

De los dos dramas de Trinidad Manuel Pérez, *El emigrado español* es el que más se diferencia de *Nurerdin-Kan*. La única coincidencia es que las dos jóvenes protagonistas son hijas de un español; pero en este punto marcan derroteros opuestos, que no se subrayan en el estudio introductorio de Zevallos, pero sí en su tesis.¹⁵

¹¹ Estos juegos del libre uso y cambio de las tramas de las ficciones con que se trabaja también los ha repetido Johnny Pacheco (2020, 00:41:19 en adelante) al mencionar, en el conversatorio, que el conflicto entre los “mataperros” y los chinos es una revuelta. No hay un movimiento social, embrionario o no; lo que se escenifica es el ataque, a modo de violenta travesura, de muchachos afrodescendientes sobre los colonos asiáticos.

¹² Daysi Saravia, en su intervención de enero de 2021, afirmó que “Trinidad Manuel Pérez [...] es un autor que a diferencia de otros escritores peruanos nos presenta una visión mucho más humana y crítica” (00:56:16 en adelante). Esta es una de las múltiples afirmaciones condicionadas y muy discutibles que la comunidad crítica ha repetido históricamente, debido a la confusión generada por la investigación de Zevallos.

¹³ Mención aparte merece el descuido editorial del estudio introductorio de la publicación de 2020. La estrategia del recorte sin revisión y reacomodación argumental ha permitido que se filtre una gran cantidad de vacíos de este tipo. Acá se refiere a Constanza y Carolina, aunque no son hermanas, como se explica más abajo.

¹⁴ Y podría ser continuado enumerando más. Por ejemplo, en la presentación de su estudio introductorio, Zevallos (2020) señala que don Fernando retorna tras enterarse de la muerte de su hermano (p. XV). En realidad, el “Emigrado” regresa por su hija; quien regresa por su hermano es Gustavo, pues piensa que Federico ha muerto.

¹⁵ Resulta llamativo que el investigador describa las coincidencias y diferencias, pero que no rescate ninguna

Y es que, en el drama de Pérez, el español resuelve el conflicto y sella la unión de los jóvenes amantes republicanos, mientras que en *Nurerdin-Kan* el hispano constituye el rezago colonial de una forma de trabajo obsoleta y que debe modificarse. Esta diferencia central marca la ideología diametralmente contraria entre este drama y la novela. ¿Qué sucede con *La industria y el poder*?

Zevallos es más certero en su resumen de este último drama. No obstante, hay ligeros cambios que bien calibrados dificultan la correlación deseada por el crítico. Por ejemplo, menciona que Pablo es un artesano que labora con su padre, Lorenzo. Sin embargo, como ya se manifestó, eso no es cierto, sino que es un aspirante para conseguir trabajo con ayuda de sus relaciones con quienes ostentan el poder; en este caso, un ministro del Gobierno llamado Alberto. También señala que Edelmira, la amada de Pablo, es una señorita de alcurnia, lo que es impreciso, pues su origen, en realidad, es oscuro: nació de la relación de don Fernando, padre de Elena, y de una dama de clase baja, obligada, por sus escasos recursos, a la prostitución. En este caso, también el amor de los jóvenes queda sujeto por sus alianzas estratégicas con quienes detentan la dirección de la nación.

Los dramas de Trinidad Manuel Pérez, en consecuencia, no contienen ninguna orientación reivindicativa ni se relacionan de manera progresista con las clases menos favorecidas.¹⁶ En *El emigrado español*, en cambio, sí hay una reivindicación del legado hispano y un entusiasmo por el orden republicano bajo la dirección de las élites ilustradas de moral intachable. Es más, no existe una oligarquía, sino rezagos de un pasado aristócrata que se debe abandonar para darle paso a un progreso nacional. En *La industria y el poder*, así mismo, se presenta una manipulación de las

aspiraciones de los artesanos para sujetarlos en alianzas secretas con los grupos de poder. En efecto, la ausencia de la clase oligárquica permite identificar una tensión bastante común en los dramas liberales de la época: el deseo de desechar el pasado palaciego en aras de la creación de imágenes de una clase trabajadora, progresista, desracializada y, sobre todo, controlada.

Esta última aserción es lo que los historiadores han subrayado, pero que, nuevamente, Zevallos tergiversa para poder forzar su argumentación. Paul Gootenberg no ha mencionado que “Pérez se involucró con la Sociedad de Artesanos de Lima y Callao” (2020, p. XXXIV), ni Iñigo García-Bryce ha sostenido que esa pieza teatral ayudase a “legitimar la sociedad de artesanos en Lima” (*Ibid.*), ambas ideas de Zevallos.¹⁷ La lectura de los estudios históricos de esos dos autores citados tampoco permite inferir cada idea expuesta. Por el contrario, Gootenberg (1998) y García-Bryce (2008) coinciden en que *La industria y el poder* es un claro ejemplo de la forma en que, mediante la ficción, las élites buscaron negociar alianzas con un sector emergente que se desmarcase de las clases plebeyas y disidentes.

Esta es la estructura ideológica que distancia los dramas de Trinidad Manuel Pérez y del folletín *Nurerdin-Kan*. En esta novela orientalista hay una visión descarnada de las clases más bajas; de su explotación y sus respuestas más agresivas; de la relación conflictiva y provocadora entre dos grupos que se negaban y necesitaban mutuamente: los hacendados y los trabajadores marginales. En las obras teatrales de Pérez, por el contrario, se elogia a quienes sí pueden acceder a una relación con los que direccionan el porvenir de la nación, y se soslaya al grueso de la población más explotada y racializada. Esto se inscribe en el horizonte del pensamiento liberal de la época, el cual buscó construir una nueva imagen de

conclusión sobre ello. Cf. Zevallos, J. (2013). “Capítulo II” y “Capítulo III”.

¹⁶ No se debe tomar el mundo popular de modo homogéneo. Dentro de este universo, existieron diferencias notorias entre un sector emergente, relacionado con las élites, y la plebe, constituida por los denostados y abusados debido a la visión racial y positivista que pesaba sobre ellos. Los liberales, contando a Pérez, trabajaron esa distinción. Cf. Gootenberg (1998), García-Bryce (2008), Mc Evoy (2009) y Cosamalón (2017).

¹⁷ Otra manipulación bastante problemática se encuentra en la misma página. Zevallos da a entender que para el segundo historiador la obra de Pérez ayudó a darles voz a los artesanos. Pero en el estudio de Iñigo García-Bryce (2008) se hace referencia de manera explícita a que los diarios *El Artesano* y *El Obrero* fueron los que posibilitaron la expresión de ese sector laboral (p. 216).

la clase trabajadora para el progreso del país y así obtener su aval en las justas electorales por venir, en las que los civilistas al fin alcanzarían el poder.

Como Gootenberg (1998) ha enfatizado con claridad para la comprensión del pensamiento liberal de 1860, la obra de Pérez se inscribiría, ideológicamente, “en un régimen que seguía siendo limitado y centralista”, por lo que “los artesanos urbanos constituían un electorado indispensable y las agrupaciones civiles rápidamente buscaron explotarlos, a ellos y a sus nacientes y altamente movilizables sociedades” (p. 216). Si los liberales miraban con exclusividad, dentro de las clases populares, a los artesanos, fue porque estos asumían la “representación” de aquellas, ya que “ellos no eran el sector más bajo de la sociedad, constituían el pueblo, pero no la plebe” (Cosamalón, 2017, p. 239). Bien examinada, la obra de Trinidad Manuel Pérez integra el conjunto de manifestaciones de las ideas liberales de su época: la adherencia a un sector de los artesanos para manipular su participación, negando —a su vez— al grueso de los sectores más bajos.

Dicha constelación tiene sus propios registros estilísticos. Y esto también es relevante y permite desatar aún más el nudo obra-autor que amarró Tauro y que ha intentado reforzar Zevallos, y redireccionar una posible autoría del relato orientalista. Si “el estilo” es “la huella del contexto en el texto” (Van Dijk, 1990, p. 50), se puede afirmar que los dramas de Pérez constituyen un buen ejemplo. Las dos obras firmadas por él se destacan por un estilo irónico y mordaz respecto de la retórica política. Asimismo, trabajan con los consabidos enredos amorosos. También se muestra en cada una un esquematismo en la presentación de sus personajes: honrados/inmorales, solidarios/egoístas, humildes/presuntuosos, etc. Finalmente, el rol femenino se reduce al padecimiento sentimental (Constanza y Edelmira) y al proteccionismo elitista (Elena).¹⁸

¹⁸ Es obvio que no es el momento de examinar a profundidad los dramas de Pérez. Forma parte de los vacíos de la crítica para sopesar con mayor exactitud los programas culturales liberales previos al ascenso al poder de Manuel Pardo y los civilistas.

Por eso, es más que evidente que un autor con tan pocas herramientas estilísticas e ideológicas¹⁹, como lo fue Pérez, no podría haber gestado una novela con el entramado cultural del folletín analizado y el apetito cosmopolita que se despliega estratégicamente a lo largo del relato.²⁰ Los dramas del director de *El Correo del Perú* carecen de complejidad en el trenzado de una trama, de profundidad psicológica de los personajes, de reflexiones existenciales y filosóficas y de descripciones plásticas de los ambientes referenciados. De ahí se concluye y se subraya sin vacilar que Trinidad M. Pérez no es el autor de *Nurerdin-Kan*.

Entonces, es necesario retroceder hasta 1872 y olvidar la afirmación de Alberto Tauro del Pino. ¿Qué sucedió alrededor del año de publicación del folletín orientalista? En esa época se cruzan tres eventos que redirigen el derrotero cultural y político de la nación: el ascenso al poder de los civilistas, de la mano de Manuel Pardo; la consolidación de la generación de escritoras ilustradas, y una de las rebeliones más sonadas de los inmigrantes chinos: el levantamiento en Pativilca (Rodríguez Pastor, 1979). Se intersectan, en ese sentido, un programa ideológico general, un tipo de sujeto letrado y un tema social complejo: la mezcla perfecta para el surgimiento de la novela *Nurerdin-Kan*. En el último apartado, se sostiene que quien podría haber escrito dicha ficción fue una escritora ilustrada.

4. Liberalismo, migración china y la primera generación de escritoras ilustradas

La década de 1870 es el cruce del triunfo del liberalismo civilista y de los últimos años de la migración china masiva. Lo primero marcó la interrupción de casi 50 años de gobiernos militares; con una prédica programática,

¹⁹ En sus dos dramas, Trinidad Pérez emplea estructuras muy predecibles y reutiliza muchos recursos. Por ejemplo, en ambos, los antihéroes (Pío y Pedro) al final de cada historia, por su carácter inmoral y el descubrimiento de sus estrategias, se suicidan.

²⁰ Estas limitaciones imaginativas fueron detectadas en su época. No es casualidad que Ricardo Palma (1953), con clara condescendencia, haya dicho de Pérez lo siguiente: “Recuerdo que *La Industria y el Poder* me pareció, por entonces, un feliz ensayo; hoy no lo releería por miedo a cambiar de concepto” (p. 1312).

dirigida por Manuel Pardo, en cuanto a reformas fundamentales para el progreso de la nación, se buscó deshacer la imagen caudillista de un salvador social. Lo segundo había continuado las discusiones de los criollos letrados a favor y en contra de ese proceso migratorio, aunque se concebía por igual que existía un maltrato inclemente hacia los migrantes chinos (Stewart, 1956; Rodríguez Pastor, 1989). La época más sensible fue el año 1870, por la rebelión más sonada de los “colonos” chinos en Pativilca (Rodríguez, 1979). Ese “comercio amarillo”, como también se conoció, terminaría en 1874. Con ello, las haciendas costeras entraban en una incipiente reforma de las relaciones laborales, debido a la renovada ausencia de mano de obra barata y masiva.

4.1. Antes de la guerra, los conflictos de género: el campo cultural de 1870

Esos fermentos políticos y sociales —la asunción civilista del poder y la migración china— de inicios de la década de 1870 enmarcaron la consolidación intelectual del conjunto de escritoras cuyo protagonismo alcanzará sus cimas en el período posconflicto con Chile. Sin embargo, la formación de la mayoría ocurrió antes del suceso bélico. Esto se debió al cambio en el imaginario educativo que se iba fomentando desde mediados del siglo XIX (Basadre, 1983, p. 123-128). Su educación, antes reducida a la lectura y comprensión de la Biblia, ahora se abría a los conocimientos seculares que abarcaban historia, geografía y literatura. Esto les permitía traspasar las fronteras que su clase y condición de género establecían. La mayoría perteneció a las élites criollas y, como era de esperarse, predicaron su posición en la escena cultural sobre el andamio de la buena conducta femenina y el cuidado de su familia.

Era comprensible que esta generación no buscara trastocar el orden social masculino que imperaba: la conciencia del núcleo familiar tradicional como base social. Aun así, su participación como escritoras no debe mirarse con desdén. El hecho de que se presentaran en clave de género y que sus reflexiones giraran

en torno al rol femenino constituía una pugna implícita para posicionarse dentro del campo cultural y literario de la época (Bourdieu, 2002). Sus prácticas deben verse como formas estratégicas de expandir y proyectar su presencia en los espacios públicos, de los que habían sido excluidas o marginadas. No es extraño, en ese sentido, que varias hayan optado por el empleo de seudónimos como signo de protección. E incluso el anonimato, como lo habría hecho la posible autora de *Nurerdin-Kan*, según se pretende demostrar en los siguientes apartados.

El campo intelectual (cultural, artístico o literario), siguiendo a Pierre Bordieu (2002), se estructura según la posición que ocupan los agentes participantes y las interacciones, no pocas veces conflictivas, que aquellos realizan en sus múltiples encuentros (pp. 35-36). Esas posiciones fundan el campo y a la vez son fundamentadas por él; además, legitiman una participación central o marginal de los actores intelectuales. Las relaciones que se tejen al interior del campo, por eso, resultan ser más ambiguas de lo esperado. Este es el rasgo que asumieron las intelectuales que se consolidaron a inicios de la década de 1870 y aquellas que iban incorporándose a esos avatares. Aceptaron, por un lado, un rol que les era impuesto desde afuera y problematizaron de manera incipiente, por el otro, su situación histórica dentro del espectro nacional.

Como ha subrayado Francesca Denegri (1996), la “escritura [de ese conjunto de intelectuales] tenía que acomodarse al paradigma esbozado por las concepciones prevalecientes de la feminidad, y tal modelo imponía serios constreñimientos” (p. 43; nuestro añadido). Esa acomodación tuvo diversos matices: desde una respuesta pasiva (Freyre), pasando por una moderada advertencia (Carbonera), hasta una réplica —aunque ciertamente velada— beligerante (Gorriti y Matto). *Nurerdin-Kan* se posicionaría dentro de esas complejas y paradójicas manifestaciones ideológicas de las escritoras femeninas. Como sentencia Bourdieu (2002), las posiciones políticas tienen tanta gravitación como las estéticas, pues ayuda a situar las “tomas de posición en competencia recíproca” en el campo (p. 102).

Además de los conflictos ideológicos, cabe realizar otra precisión más: la forma escritural que marcaba sus distancias respecto de la retórica masculina. Los románticos fueron, en cierta forma, sentimentalistas y esquemáticos.²¹ En cambio, las “literatas”, para usar una expresión de González de Fanning, construyeron personajes más complejos y recurrieron a la plasticidad descriptiva y la fina presentación de ambientes e individuos. Este estilo es del que se quejó, por ejemplo, “Rudecindo” (1872) respecto de los devaneos de su mujer, pues “cuando la maldita inspiración desciende á su pecho, se empeña en que me vuelva céfiro blanco y juguete en torno suyo suavemente, meciendo su destrenzada cabellera” (p. 4). Por ende, esas tensiones ideológicas y formales de género fueron las que estructuraron el campo cultural y de poder en el que las intelectuales se posicionaron con sus múltiples discursos.

4.2. Lo femenino y lo “chino”, un lazo no explorado

¿Se puede afirmar que la generación de intelectuales femeninas de 1870 desconocía el “problema oriental”? Ciertamente no, ya que era una discusión muy difundida en la época (Trazegnies, 1994). Lo que interesa ahora es saber cómo ellas percibieron ese “dilema”. Cabe revisar, entonces, dos publicaciones de la revista *La Bella Limeña* (1872), aparecidas en el número 3, del 21 de abril, y en el número 6, del 12 de mayo. Su formato incluía un apartado de resúmenes de eventos socioculturales llamado “Revista de la semana”, firmado en los once números por mujeres. En el primer recuento, las autoras “Rosa” y “Elvira” comentaron brevemente la creación de una asociación de Beneficencia “destinada exclusivamente á [sic] proteger y socorrer” a los migrantes asiáticos. Recusando los vituperios del diario *La Sociedad*²² hacia la comunidad china, elogiaron de modo positivo a los inmigrantes por medio de un discurso sentimental e ilustrado, ya que proponían que los “colonos” eran capaces de

amar y de expresar “inteligencia [sic] para las artes, para las ciencias, para la industria y el comercio” (p. 18).

Por otra parte, en la edición del 12 de mayo de esa misma revista, apareció otro comentario relacionado con los chinos. Ahí se lee lo siguiente: “El viernes, un suceso, raro en un país civilizado, ha tenido y tiene en alarma a toda la población. Unos asiáticos, carniceros de la calle de la Palma, vendieron á [sic] una señora una libra de carne, la cual reconocida por los médicos de la policía resultó ser humana” (p. 41). Las autoras contaron, además, que la policía llegó al domicilio del trabajador y encontró la pierna de un cadáver, y finalizaban su relato señalando que no conocían más de la historia. A diferencia de otros discursos, el suceso queda aislado en esa nota con la expresión “raro” y se evita elaborar juicios de valor hacia los implicados en el hecho atroz. El laconismo comunicativo deja en la ambigüedad la visión sobre la comunidad china. La reticencia a extraer conclusiones de violencia, animalidad, perjuicio y rechazo sobre los posibles criminales y, por extensión, sobre todos los que se relacionen racialmente con ellos genera un discurso más neutral. Por ende, se puede concluir que ambas notas serían expresión de un pensamiento femenino que concebía de otro modo a una comunidad que llevaba más de dos décadas en la nación y que ya se percibía como habitual: estrategia empleada extensamente en el folletín *Nurerdin-Kan*.²³

4.3. Escenas de lectura, prácticas de compasión, rol femenino

Es momento de analizar escenas que permitan la asociación de la poética del folletín estudiado y la del sector del campo cultural descrito, el de las escritoras ilustradas, para sostener que la autoridad del folletín anónimo recaería sobre una escritora hoy desconocida. Para ello, se toman tres ideas de Francesca Denegri

²¹ Ricardo Palma podría ser una excepción, aunque solo sus tradiciones, pues su poesía se inscribe en la línea costumbrista y romántica decimonónica de sus congéneres.

²² Este diario, dentro de las líneas conservadoras, inició su publicación el 1 de junio de 1870.

²³ Una idea sugestiva es la que propone Toril Moi (1988) para el caso norteamericano: las intelectuales decimonónicas identificaron que las estrategias de sujeción sobre los esclavos eran similares a las proyectados sobre las mujeres; de ahí una identificación en el abolicionismo (p. 35). Esa percepción pudo, de igual modo, haber modelado la consciencia de la autora de *Nurerdin-Kan* respecto de los explotados colonos chinos.

(1996) sobre las estrategias discursivas de esa generación: la disolución de las fronteras que separaban lo público y lo privado, la recusación del positivismo a través de la inclusión de otras lógicas racionales y el rescate de voces silenciadas por la violencia. No debe perderse de vista que estos mecanismos quedaban subsumidos en “el armazón romántico convencional” (p. 92), avalado por sus pares masculinos. Se aduce, asimismo, en favor de que la posible autora habría optado por la modalidad de “autoría escondida” (Batticuore, 2005, p. 119-122) para la construcción de su ficción y su posicionamiento como letrada.

4.3.1. El placer de la discusión y el signo autorreferencial

En el sexto capítulo de *Nurerdin-Kan*, aparece por primera vez la joven protagonista Rosa Trueba. Desde el comienzo se presenta con los atributos eurocéntricos de las narrativas decimonónicas: delgada, blanca y rubia. Esos aspectos exteriores, sin embargo, son complejamente matizados. De acuerdo con la voz narrativa, su belleza es la de “los contrastes”, pues “eran rubios sus cabellos y negras sus pestañas, azules sus hermosos ojos y negras también sus arqueadas cejas”; y respecto de su conducta, añade que “á [sic] veces se mostraba candorosa y confiada como una niña; otras, picante y seductora como una cortesana” (p. 78). Ese modo de descripción, utilizado también para otros personajes, evade los esquematismos recurrentes en los dramas y novelas de los románticos de la época.

Tras su aparición, conversa con Mr. Hudson, un hacendado inglés adaptado a la vida nacional y que la pretende. Ella le agradece por unas novelas prestadas y luego el diálogo se torna en un franco debate sobre el Romanticismo. Mientras el inglés expone ideas en contra de ese pensamiento pues le parece un “loco delirio” de los franceses, Rosa se muestra a favor dado que, aunque haya exageración en él, “encierra siempre la poesía más sublime y seductora; tipos fantásticos, increíbles, cierto; pero tipos amables, poéticos” (p. 86). Esta argumentación finamente razonada desarma a Hudson, quien resiente del conocimiento y las inclinaciones

románticas de la joven. En efecto, Rosa, aparte de su hermosura, se caracteriza por su amplio registro de lecturas. Entre los autores que menciona se encuentran Lord Byron, William Shakespeare y Eugène Sue.²⁴

Se presenta, en ese sentido, un conjunto de imágenes asociadas a las prácticas de las escritoras de 1870. En principio, la predilección por la lectura y su formación intelectual; luego, la discusión de ideas literarias y culturales en el espacio doméstico; asimismo, la discrepancia entre lo femenino y lo masculino; y, finalmente, el reclamo por una revaloración de las emociones. Por otro lado, se puede plantear la posible escenificación de una de las múltiples “veladas literarias”, desarrolladas públicamente en los años posteriores por Juana Manuela Gorriti.²⁵ Esto es factible, además, porque en la época de publicación de *Nurerdin-Kan* existían reuniones abiertas y recurrentes con claro predominio de los escritores, reunidos alrededor del Club Literario de Lima, fundado en 1866. No obstante, no es descabellado pensar que existiesen círculos femeninos privados para compartir lecturas e ideas.²⁶

Se puede concluir que esa escena sería un signo autorreferencial; esto es, la codificación de la autora anónima y de su propia condición letrada en la figura de Rosa Trueba, de ahí su protagonismo con múltiples matices y desafíos como una figura femenina sentimental. La centralidad de ese personaje constituye desde el inicio la antesala para los cambios que van a desplegarse a lo largo de la trama. No solo se enfrentará a Hudson, sino, indirectamente, a los traficantes humanos y a los explotadores de los trabajadores orientales. Esto, finalmente, se refuerza aún más con la aparición del cuento “Nurerdin”, como guiño publicitario de un

²⁴ Su obra más conocida en su momento fue *Los misterios de París*, un folletín que apareció también en *El Comercio* entre el 10 agosto de 1843 y abril de 1844. Posiblemente, la autora de *Nurerdin-Kan* haya adaptado de ahí la idea del viaje a un espacio conflictivo, el linaje noble del protagonista y la actitud filantrópica de conmiseración hacia los más necesitados.

²⁵ Cf. Batticuore (1999) y Sotomayor (2013).

²⁶ En una nota titulada “El Año Nuevo”, escrita por Carolina Freyre (1873) para *El Correo del Perú*, se puede leer que estos encuentros femeninos existían: “No ha mucho que en un círculo de amigas se lamentaba una, de la rapidez con que se suceden los años” (p. 3).

escrito femenino para la consolidación de ese grupo de escritoras.

4.3.2. La mirada masculina antropofágica y las huellas de la violencia

Según Denegri (1996), lo público y lo privado quedaron conectados con el impacto del primero sobre el segundo. El hogar, territorio reservado para la actuación femenina, a despecho del discurso oficial, sería contaminado por los vaivenes de los problemas políticos y sociales. Se desterraba, por lo tanto, la idea de un espacio inmaculado para “los ángeles del hogar”. En *Nurerdin-Kan* hay dos procesos que subvierten esa división entre ambas esferas. La primera se vincula con la actuación de la protagonista y la segunda con dos mujeres afrodescendientes.

Por un lado, con el arribo del Doria (cap. IX), comandado por el capitán italiano Castelli, al puerto del Callao, se sella la suerte de los inmigrantes chinos, pues ahora formarán parte del contingente de trabajadores de la hacienda Las Palmas, de Remigio Trueba. Giacomo, uno de los marineros y subordinados del capitán, le relata al hacendado y a su hija los inconvenientes que han tenido en el viaje: la escasez de alimentos, la aparición de la peste y la rebelión de los chinos, dirigidos por Aloe y el príncipe Nurerdin. Tras la comunicación, todos se dirigen al barco principal y en el trayecto se registran las miradas masculinas sobre la joven protagonista. La escena revela cómo la mujer criolla se transforma en objeto de deseo, soslayando la pureza de su clase, y destituye los valores masculinos al proyectar una mirada antropofágica que establece la relación sexo-alimentación.

La composición se estructura en un ascenso de las jerarquías de los marinos y un descenso en las apreciaciones referentes a la muchacha. Así, quienes comentan son “un marinero romántico”, “un guardia marino”, “un capitán de corbeta” y “un teniente”. Y, respectivamente, cada uno califica a Rosa como “una nereyda [sic]”, “un delicioso palmito”, un objeto de degustación y un objeto para el fetiche masculino. Esta última mirada resulta aún más agresiva, pues el “teniente” comenta que Rosa

“debe tener un pieccecito...” y a continuación la voz narrativa añade que él “conocía mas á [sic] las sirenas de la calle de Paita, que á las de los mares equinocciales ” (p. 109), una fina acusación respecto de la forma en que Rosa queda reducida a un simple objeto sexual ante la mirada del teniente.

Por otro lado, esta violencia simbólica también será replicada sobre las mujeres afrodescendientes, pero con consecuencias más trágicas. Si bien su aparición es esporádica por la interrupción del folletín, hay diversas marcas textuales suficientes para un análisis preciso. En el capítulo XVII, aparecen Leonarda y María, madre e hija. No obstante, se resalta el contraste entre ambas debido al color de su piel, pues la segunda “tenía [sic] la tez de un color mate y amarfilado, que era bastante para hacer dudar de que fuese hija de Leonarda” (p. 198). En una conversación con “Ño” André, uno de los bandoleros que aparecen en la ficción, este le informa que Hudson y Trueba están volviendo a sus haciendas, por lo que “la frente de Leonarda pareció anublarse” (p. 199).

La reacción somática y la diferencia del color de piel entre madre e hija permiten inferir parte de la trama. Es posible que Leonarda haya sido poseída sexualmente por Remigio o Hudson, y que de esa unión violenta naciera María. Esto se refuerza por medio del contraste con otra escena. En el capítulo XII, Hudson reacciona de modo similar cuando un médico con el que conversaba le comenta su visita a Leonarda porque su hija estaba enferma, remarcando la diferencia del tono de su piel: “La frente del inglés se había [sic] anublado, como si mil fantasmas desfilaran ente [sic] sus ojos” (p. 142). Se sugiere, por intermedio de la voz narrativa, un secreto cargado de dominación y violencia de este hacendado y, por extensión, de todos los demás.

Volviendo al capítulo XVII, sin embargo, el inicio va a ser más explícito en cuanto a un futuro trágico para las dos mujeres. Instalándose en el presente de la narración, se informa que la casa de Leonarda ahora se encuentra destruida debido a que habría sido “devorada por las llamas en una época no muy remota”.

Solo se observan los “escombros”, el “ollin [sic] que cubre las derruidas paredes” y “los carbonizados fragmentos de puertas y vigas” (p. 198). Y la comparación es más nítida cuando se advierte que sobre esas ruinas se ha erigido “un rico propietario amigo” que ahora es dueño de la hacienda de Hudson. Se denuncia, en ese sentido, los roles sociales y culturales inscritos en las haciendas, principalmente de los actores masculinos: los ejercicios de la violencia y la dominación de los cuerpos subalternos. La exposición pública de esas prácticas y la voz de las mujeres abusadas configuran tenuemente una denuncia ante orden patriarcal, propuesta central del discurso femenino de la época.

4.3.3. Las prácticas femeninas y la política de los afectos

La joven Rosa frente a doña Belica forma la siguiente ecuación: caritativas protectoras ante peruanos inclementes. El programa femenino se cristaliza en un debate y una labor benefactora. La protagonista, soñadora y romántica, en todo momento, por medio de la expresión de sus emociones, configura un trato alternativo para interactuar con los trabajadores asiáticos. En el número IX de *El Correo del Perú*, Carolina Freyre Arias (1872) reclamaba un programa reformador de la instrucción femenina para que pueda, a su vez, educar a las masas populares para que la nación emprenda su rumbo hacia la civilización. Esto, a su parecer, se podía realizar debido a que “las mujeres son las llamadas á regenerar la sociedad, á formar el corazón del hombre, á darle el primer alimento de las buenas ideas que constituyen la única base sólida de su educación” (p. 65, cursivas propias).²⁷

El capítulo XVI de *Nurerdin-Kan* puede leerse como una respuesta ficcional a Freyre al configurar dos visiones femeninas antagónicas: la de Rosa y la de doña Belica, su nana. La oposición entre la joven y los tres extranjeros demandaría un análisis más extenso y complejo;

por eso, es mejor examinar un personaje que comparte la mirada masculina de abuso y sometimiento. Tras un desencuentro entre Belica y un sirviente chino, ella se enoja porque no puede entenderla producto de la diferencia idiomática. Luego de que la señora plantea sus quejas con frases peyorativas hacia el sirviente, Rosa es tajante: “La cantinela de todas las noches [...] No tiene U. *tacto para tratar á esos pobres chinos*: cree U. que *reprendiéndolos* constantemente ha de ser mejor obedecida; pero no es posible doña Belica” (p. 190). *Tacto para el trato o represión*: las interacciones sociales deben reformarse para una mayor obediencia; es necesario, así, resocializar sentimentalmente las políticas laborales.²⁸

Eso puede confirmarse en una escena anterior del mismo capítulo: uno de los chinos, Asen, vuelve del hospital y conversa con los otros colonos y Nurerdin. Su relato, cargado de una fuerte denuncia, contiene una oposición patente: mientras que unos hombres, que aparentemente eran internos, se burlan de él cuando lo atienden por su enfermedad, las mujeres se dedican a cuidarlo: “Vestidas de un modo extraño [sic], eran las únicas que se acercaban á mí, procuraban calmar mis dolores y apagar el fuego que me devoraba”; ellas además muestran interés en él, lo que se identificaba por medio de “sus ojos apacibles y llenos de dulzura”. Y, antes de concluir su memoria exaltando más a sus cuidadoras, expone una frase programática: “Qué mujeres tan buenas!” (p. 190).

Por consiguiente, a la lógica racional y positivista, se le opondrá un trabajo sobre las emociones: una lógica de domesticación del salvajismo masculino. Los afectos en la novela son los lazos que mejoran las interacciones sociales. En la ficción orientalista, han dejado de ser un rasgo negativo e inherente a lo femenino, propio de sus exaltadas actitudes, o un rezago que dificulta el progreso económico y cultural. Por el contrario, ahora se constituyen en estabilizadores de la sociedad; son los garantes de un ordenamiento más adecuado y efectivo:

²⁷ Sería incompleta la lectura sobre el pensamiento de Carolina Freyre Arias si no se resaltan las ambigüedades o grilletes ideológicos que padeció. Si bien buscaba un espacio para la instrucción femenina, este debía generarse sin alterar el orden patriarcal. Sus *nouvelles* aparecidas en *La Bella Limeña*, por otro lado, son más sugestivas aún. Cf. Tauszin-Castellanos (1995), Denegri (1996) y Escala (2017).

²⁸ Esta puntada merece un tejido reflexivo más amplio que está en proceso de elaboración y que forma parte de un análisis integral de este folletín anónimo.

son las herramientas que educan o modelan los corazones, para emplear un título de María Fernanda Lander (2003). El esquema romántico exotista del idilio entre una joven criolla y un príncipe hindú exporta, solapadamente, diversos insumos para una nueva sociabilidad que impulse el desarrollo nacional. Lamentablemente, hasta ahí se puede llegar, pues la escritora decidió interrumpir su relato y solo se puede especular sobre esa decisión.²⁹

5. Conclusiones

En suma, existen algunas referencias de la recepción de un relato tan singular por su tema como lo es *Nurerdin-Kan*, que permiten reconstruir parte del campo cultural en el que se inscribió. Este detalle no es menor si se tiene en cuenta los modos de recepción del siglo pasado y de las dos décadas del presente. En este caso, ha escaseado una franca discusión sobre ese texto orientalista, ya que, lamentablemente, se han reproducido sin una evaluación crítica las ideas de los estudios matrices de Tauro y Zevallos. Eso ha permitido que se difundan dos maneras de lectura que, en aras de actualizar los debates en torno al folletín anónimo y a la luz de lo expuesto, deben ser replanteadas: la autoría de Trinidad Manuel Pérez y la desvinculación del campo intelectual en el cual apareció *Nurerdin-Kan*.

Por consiguiente, mediante el concepto de “campo cultural”, se pudo asociar las claves temáticas y estilísticas del folletín analizado con las estrategias discursivas de lo que Francesca Denegri denominó “la primera generación de mujeres ilustradas”. La construcción de un signo autorreferencial de la posible autora anónima en el personaje Rosa Trueba; la escenificación de la violencia estructural que pesaría sobre los grupos femeninos, simbólica (en la protagonista) y física (en María y su madre, las afrodescendientes); y una nueva política de los

afectos, al proponerse un trato más benévolo para las clases populares: tres orientaciones que cimentan esa asociación. De ahí que se reafirme que la autora de *Nurerdin-Kan* fue una intelectual de esa generación ilustrada, hoy desconocida debido a la dominación patriarcal y su condena hacia quienes alteraban su imaginario orden republicano.

Conflicto de intereses

El autor no incurre en conflictos de intereses.

Rol del autor

LEVC: Conceptualización, Investigación, Escritura-Preparación del borrador original, Redacción-revisión y edición.

Fuentes de financiamiento

Esta investigación no recibió ninguna subvención específica de ninguna agencia de financiación, sector gubernamental ni comercial o sin fines de lucro.

Aspectos éticos / legales:

El autor declara no haber incurrido en aspectos antiéticos ni haber omitido normas legales.

ORCID y correo electrónico

Luis Eduardo Velásquez Ccosi	12030016@unmsm.edu.pe
	https://orcid.org/0000-0002-7755-914X

Referencias bibliográficas

- Adriana (1872, 5 de mayo). *Nurerdin. La Bella Limeña. Periódico semanal para las familias*, (5), 35-36.
- Batticuore, G. (1999). *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7 – 1892)*. Beatriz Viterbo Editora.
- Batticuore, G. (2005). *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Edhasa.
- Bordieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Editorial Montessor.

²⁹ Zevallos, en todas sus publicaciones, ha defendido la idea de que presiones de hacendados y consignatarios fueron los causantes de esa interrupción abrupta, por una carta publicada en 1873. No obstante, las dos cartas enviadas a *El Correo del Perú* (1873 y 1876), en realidad, hacen referencia explícita en contra de las publicaciones de los periódicos *La Patria* y *El Nacional*, los cuales denunciaban los abusos hacia los trabajadores chinos en las haciendas.

- Centro de Estudios Orientales PUCP (2020, 12 de noviembre). *Nurerdin-Kan: la novela de los culíes* [Video]. Facebook. <https://fb.watch/t0dyALTWlv/>.
- Cornejo Polar, A. (1977). [Reseña de *Clorinda Matto de Turner y la novela indigenista*, de A. Tauro]. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 3(5), 141-142. <https://doi.org/10.2307/4529842>.
- Cosamalón Aguilar, J. (2017). *El juego de las apariencias. La alquimia de los mestizajes y las jerarquías sociales en Lima, siglo XIX*. Instituto de Estudios Peruanos/Colegio de México.
- Denegri, F. (1996). *El abanico y la cigarrera: la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú 1860-1895*. Instituto Peruano de Estudios/Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- Escala Aranibar, M. del C. (2017). Carolina Freyre de Jaimes, a un siglo de su muerte. Una aproximación biográfica (1844-1916). *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 2(2), 189-248. <https://doi.org/10.18800/revistaira.201702.005>.
- Facultad de Letras y Ciencias Humanas, UNMSM (2020, 24 de setiembre). *Presentación del libro "Nurerdin-Kan" de Trinidad Manuel Pérez* [Video]. Facebook. <https://fb.watch/t0dnFPW02N>.
- Firbas, P. (1993). Alberto Varillas Montenegro, La literatura peruana del siglo XIX. *Lexis*, 17(2), 319-323. <https://doi.org/10.18800/lexis.199302.007>
- Flores, Á. (1981). *Narrativa hispanoamericana, 1816-1981. Historia y antología I. De Lizardi a la generación de 1850-1879*. Siglo XXI.
- Freyre Arias, C. (1873a [1872]). El Año Nuevo. *El Correo del Perú*, II(I), 3.
- Freyre Arias, C. (1873b [1872]). Una necesidad imperiosa. *El Correo del Perú*, II(IX), 65.
- García-Bryce, I. (2008). *República con ciudadanos: los artesanos de Lima, 1821-1879*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Gootenberg, P. (1998). *Imaginar el desarrollo. Las ideas económicas en el Perú postcolonial*. Instituto de Estudios Peruanos/Banco Central de Reserva del Perú.
- McEvoy, C. (2007). *Homo politicus. Manuel Pardo, la política peruana y sus dilemas, 1871-1878*. Instituto de Estudios Peruanos/Oficina Nacional de Procesos Electorales/Instituto Riva-Agüero.
- Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Trad. Amaia Bárcena. Cátedra.
- Morales Mena, J. (2021). [Reseña de *Nurerdin-Kan*, de T. M. Pérez, J. Zevallos, & Y. Q. Pinillos]. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 47(93), 384-388. <https://www.jstor.org/stable/27196143>.
- Palma, R. (1953 [1899]). *La bohemia de mi tiempo*. En *Tradiciones peruanas completas*. 2da Ed. (E. Palma, ed.). Aguilar.
- Pérez, T. M. (1859). *El emigrado español, drama en cuatro actos*. Tipografía de Aurelio Alfaro y Cía.
- Pérez, T. M. (1863 [1862]). *La industria y el poder, drama en tres actos*. 2da Edición. Tipografía de Fidel Montoya y Cía.
- Rodríguez Pastor, H. (1979). *La rebelión de los rostros pintados. Pativilca 1870*. Instituto de Estudios Andinos.
- Rodríguez Pastor, H. (1989). *Hijos del Celeste Imperio en el Perú (1850-1900)*. SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Rudecindo (1872, 28 de junio). Las literatas. Respuesta de Rudecindo a su amigo Bonifacio. *El Comercio*, 3-4.
- Said, E. (2008). *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Debolsillo.
- Saravia, D. (2021). *Nurerdin-Kan y la construcción de la nación desde lo oriental* [Reseña de *Nurerdin-Kan*, de T. M. Pérez, J. Zevallos, & Y. Q. Pinillos]. *Bitácora de El Hablador*. <https://elhablador.com/blog/2022/02/28/resena>

[nurerdin-kan-2020-edicion-critica-de-trinidad-manuel-perez/](#).

- Sotomayor, E. (2013). *Satisfecha y orgullosa, aunque sea impropio. Las veladas literarias de Clorinda Matto de Turner (1887-1891?)* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster]. Repositorio Institucional de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/5254>.
- Stagnaro, G. (2021). Novela de folletín: modernidad y público lector en la prensa (1843-1875). Los casos de Segura, Aréstegui, Portillo, Pérez y Dalmiro. En F. Denegri, M. Velázquez (Coord.), *Historia de las literaturas en el Perú. Vol. III. De la Ilustración a la Modernidad (1780-1920)*, (pp. 89-115). Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú/Casa de la Literatura Peruana/Ministerio de Educación.
- Tauro, A. (1948). Antecedentes y filiación de la novela indianista. *Mar del Sur*, 1(2), 29-40.
- Tauro, A. (1976). *Clorinda Matto de Turner y la Novela Indigenista*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Tauzin-Castellanos, I. (1995). La narrativa femenina en el Perú antes de la guerra del Pacífico. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21(42), 161-187. <https://doi.org/10.2307/4530830>.
- Tusanaje (2021, 9 de enero). *Presentación de la novela Nurerdin-Kan* [Video]. Facebook. <https://fb.watch/t0dOnDFRni/>.
- Trazegnies, F. (1994). *En el país de las colinas de arena. Reflexiones sobre la inmigración china en el Perú del s. XIX desde la perspectiva del Derecho*. Tomo II. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Van Dijk, T. (1990). *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Ediciones Paidós.
- Zevallos, J. (2018). *Nurerdin-Kan* (1872), la primera novela sobre la inmigración china en el Perú. *El Hablador. Revista Virtual de Literatura*, (20). https://www.elhablador.com/articulos20_zevallos.html.
- Zevallos, J. (2013). *Culíes, hacendados y bandoleros. Etnicidad y género en Nurerdin Kan (1872), primera novela sobre la inmigración china en el Perú* [Tesis para la Licenciatura]. Repositorio institucional de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Zevallos, J. (2018). Entre artesanos y culíes. Trinidad Manuel Pérez (1832-1879), primer autor de las reivindicaciones sociales en el Perú. *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 3(1), 113-135. <https://doi.org/10.18800/revistaira.201801.005>.
- Zevallos, J. (2020a). Servidumbre y ciudad letrada: la representación de los culíes en *Nurerdin-Kan* de Trinidad Manuel Pérez. En T. M. Pérez, *Nurerdin-Kan*. MYL.
- Zevallos, J. (2020b, 14 de setiembre). *La novela de los culíes* / Entrevistado por María Luz Crevoisier. Portal Lima Gris. https://limagris.com/la-novela-de-lo-culies/#google_vignette.