Viajera de retorno: sujeto, historia e imaginario espacial en *La ciudad del sol* de Zoila Aurora Cáceres

Fanny Arango-Keeth
Mansfield University of Pennsylvania

> Decidle a un limeño: ¿No viaja Ud. este verano? Y responderá: "Ya estuve en Europa (aunque haya trascurrido algunos años) y cuando pueda volveré." […]
> Si el interrogante continúa, sin ocultar su sorpresa exclamaría: "¿Quién puede ir a la sierra?, llueve torrencialmente, hiela, las tempestades de verano son espantosas, y luego hay que sufrir muchas incomodidades…"
> Yo escucho y sonrío: iré a la sierra. (*La ciudad del sol*, 16-17)

> Aurora Cáceres, que viaja con aprovechamiento ha visto mucho y meditado sobre lo que ha visto. Su libro nos ofrece impresiones vividas: en sus opiniones de seres y cosas ancestrales hay conceptos elevados que revelan su buen criterio […].
> Concepción Gimeno de Flácquer (*La ciudad del so*l, 170)

La peruana Zoila Aurora Cáceres (Lima, 1872-Madrid 1958), escritora, periodista, activista y defensora de los derechos de la mujer, publica en 1927 el libro de crónicas *La ciudad del sol* en el que narra su retorno a la ciudad del Cusco, ciudad a la que fue invitada como conferencista[1] por el círculo de intelectuales de la época. Cáceres decide hacer un "viaje de retorno" y reencontrarse con la ciudad imperial. Este reencuentro y redescubrimiento se produce cuando la

1 Después de su primer regreso a Perú desde el autoexilio de su familia en 1895 y después de fundar el Centro Social, la labor de Zoila Aurora Cáceres como conferencista fue constantemente elogiada. Así lo sostiene Elvira García y García en su libro *La mujer peruana a través de los siglos*:
Su labor como conferencista se ha extendido, presentándose al público de Lima, de Arequipa, Puno y Cusco, lugares en los que se le ha recibido con cariño y entusiasmo. Tiene Evangelina [seudónimo de Cáceres], la ventaja poco común, de asociar a la doctrina expuesta con sujeción a los principios científicos, artísticos, literarios e históricos, la gracia de la exposición, siendo siempre sus conceptos un modelo de belleza, donde se aúnan los recursos y las galas literarias, sin esfuerzo ni amaneramiento. (97)

escritora limeña, hija de Andrés Avelino Cáceres y de Antonia Moreno Leiva, regresa de Europa a Perú, después de haber recibido una esmerada educación en Estados Unidos, Inglaterra, Alemania y Francia en donde culmina sus estudios en la Universidad de altos estudios sociales de La Sorbona de París. Cáceres se convirtió en la primera mujer graduada de esa casa de estudios con la tesis *Feminismo en Berlín*[2]. De igual modo, fue la primera mujer de habla española que dio una conferencia--*El oro del Perú*--en la misma universidad.

El retorno de la escritora a Perú, se produce cuando ya goza de prestigio internacional y reconocimiento como intelectual y como activista en la defensa de los derechos de las mujeres. En efecto, sus obras "La emancipación de la mujer" (1896) en el *Búcaro americano*, *Mujeres de ayer y de hoy* (1910), *Oasis del arte* (1911), *La rosa muerta* (1914) y *La campaña de la Breña, memorias del mariscal del Perú, D. Andrés Avelino Cáceres* (1921) ya son conocidas en esa época.

Cáceres incorpora a estas obras el libro de viajes o crónicas, siguiendo la propuesta modernista de su época. Sin embargo, su subversión radica en el hecho de remodelar el espacio observado desde una mirada descolonizadora. Según señala, Mary Louise Pratt en *Imperial Eyes*, la literatura de viajes nacional y regional desempeña un papel determinante en la construcción del archivo modernista de Latinoamérica durante el siglo XX[3] (230). De igual forma plantea que a diferencia de los viajeros europeos que observan el comportamiento de la alteridad cultural con una mirada colonizadora o imperial, los viajeros latinoamericanos que regresan a sus países de origen, realizan viajes de redescubrimiento. Su mirada por lo tanto se torna descolonizadora en lugar de imperial. Esta investigadora explica también que el archivo modernista latinoamericano se encuentra plagado de viajes de retorno[4], hecho que incide con la necesidad de formar una identidad cultural y literaria propia en la historia republicana y moderna de los países latinoamericanos. Agrega que mientras los movimientos modernistas y vanguardistas europeos de inicios del siglo veinte son cosmopolitas, continenta-

2 Esta información proviene de los datos biográficos de la autora que los editores de *La princesa Suma Tica*, incluyeran en el prefacio de la publicación de esta obra en 1929.

3 Todas las traducciones de textos originalmente escritos en inglés y que no han sido traducidos al español son nuestras.

4 Nos recuerda por ejemplo la variedad de manifiestos en los viajes de retorno literarios emprendidos por escritores como Gabriela Mistral en el poema épico "Poema de Chile", el de Julio Cortázar en *Rayuela*, el de Pablo Neruda en *Canto General*, el de Juan Rulfo en *Pedro Páramo* y el de Octavio Paz en "Vuelta" (*Imperial Eyes* 230).

les y anti-nacionalistas, en el caso de las Américas, el contraste es significativo: la preocupación de los artistas y de los movimientos artísticos de este período fue construir un bagaje nacional (230).

A pesar de que existe la necesidad de evaluar la mirada descolonizadora desde una perspectiva más inclusiva, no se ha abordado en forma sistemática y exhaustiva el estudio de las narrativas de viajes escritas por mujeres. Existe también una carencia con respecto al análisis de textos que representen el regreso de los escritores a sus países de origen. En este estudio monográfico, analizaremos la forma en que Cáceres, la viajera de regreso al Perú, construye el imaginario espacial de la ciudad del Cusco, un imaginario que se encuentra modelado por la evocación de su pasado personal y el pasado histórico en constante tensión con la realidad. La ciudad del Cusco que describe la viajera en sus crónicas es una y es tres a la vez: la ciudad inca, la ciudad mestiza y la ciudad moderna. Nos informa también sobre hechos históricos que afectan el espacio público durante su estadía en la ciudad del sol, así como también revalora la identidad cultural y artística del imperio incaico con los constantes paralelos que establece entre la cultura inca y las culturas occidentales llamadas de prestigio, en las cuales la escritora ha vivido. Cáceres autoriza su voz como cronista mediante la construcción de un sujeto autobiográfico y un sujeto histórico en las crónicas. El primero se desarrolla con la reconstrucción de la memoria histórica con su línea materna y paterna. El segundo, con la iconización de Cusco como el espacio englobador y de los espacios englobados, en los que la mirada de la viajera se detiene en el paisaje natural, el paisaje culturizado y el paisaje arqueológico. La iconización de las figuras espaciales y los modos de metaforización, así como también los modos de referencialización construyen un imaginario espacial singular en la obra.

La cronista también nos informa sobre la historia republicana de la ciudad imperial y ello sirve para identificar el momento histórico en el que se produce su visita. Establece una distinción entre "lo de adentro" y "lo de afuera". Se observa una dialéctica entre el espacio privado y el espacio público que como señala Gaston Bachelard permite la confrontación de la realidad del ser del hombre con el ser del mundo, que corresponde a la realidad del sujeto autobiográfico y al sujeto social e histórico en este estudio[5].

5 En *La poética del espacio* Gaston Bachelard propone una mirada dialéctica sobre el espacio interior y el espacio exterior:
El más acá y el más allá repiten sordamente la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera: todo

Considerando que la literatura de viajes es básicamente prerrogativa del sujeto masculino durante el siglo XIX y comienzos del XX, Cáceres transforma esta prerrogativa con *La ciudad del sol*. Como señala Kirsten Fischer, el hecho que la mujer efectuara un viaje y escribiera sobre él le permitía de inmediato descentrarse de la posición como subalterna en la que vivía dentro de la cultura patriarcal y oponer el concepto de "movilidad" al de "domesticidad". La metáfora de su viaje se convierte entonces según esta crítica en un enjuiciamiento del hacer patriarcal y de su orden espacial asignado por género y en una reestructuración o una resemantización alternativa del imaginario espacial.

Antecedentes teóricos

Eric J. Leed sostiene que el viaje designa una actividad de género que en particular se ha encargado de producir paradigmas de comportamientos y representaciones para fijar la masculinidad en muchas culturas y periodos históricos (*The Mind of the Traveler*). El hombre en movimiento, como sostiene Marilyn Wesley, ha sido la figura capital del pensamiento occidental en la literatura de viajes, perpetuando una historia imperialista y produciendo la representación de la otredad cultural dentro de los cánones occidentales que Edward W. Said describe como producto del "inmutable e implacable eurocentrismo" en su artículo "Yeats and Decolonization". Según Said, el objetivo de los viajes ha sido acumular experiencias, tierras, gentes, historias para estudiarlas, clasificarlas y verificarlas con la finalidad de someterlas o subordinarlas, unificadas bajo la mirada del cristianismo Europeo.

Perpetuándose en la historia de los viajes, la imagen del hombre en movimiento se equipara a la imagen de la mujer estática dentro del espacio doméstico en particular durante el siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX, subordinada a la domesticidad, atada a los paradigmas espaciales dentro de los que la limita el hacer de la cultura patriarcal. La historia de los viajes emprendidos por mujeres se torna problemática dentro de esta dinámica, pues implica una volun-

---

se dibuja, incluso lo infinito. Se quiere fijar el ser y al fijarlo se quiere trascender todas las situaciones. Se enfrenta entonces el ser del hombre con el ser del mundo, como si se tocaran fácilmente las primitividades. Se hace pasar a la categoría de absoluto la dialéctica del aquí y del allá (251).

tad de inscripción dentro del espacio de afuera, una voluntad de liderazgo y de independencia. La viajera se torna en sujeto agente y productor de textos en los que explora la tensión entre la historia del hombre como ser humano y la historia del otro. Por ejemplo, cuando Karen R. Lawrence estudia la literatura de viajes producida por escritoras británicas en *Penelope Voyages*, analiza la tensión entre el deseo de la mujer de escapar de la mirada patriarcal y la realidad que le impone el episteme cultural en el que le tocó vivir. La escritora, señala esta crítica, necesita afianzar su identidad e inscribirse dentro de la crónica de un viaje, así como también conocer la identidad del otro, del subordinado bajo la mirada imperial, del "otro" no "civilizado".

Fischer estudia "la mirada imperial" como la reevaluación crítica de las fuentes históricas que dio lugar al énfasis en la investigación de los escritores coloniales, las predisposiciones culturales de su "mirada" y el imaginario algunas veces fantástico proyectado sobre el sujeto a ser colonizado. La mirada de Cáceres no es colonizadora en *La ciudad del sol.* Su mirada resemantiza el espacio pues utiliza un sistema de referencialización que transforma a la ciudad incaica, colonial y moderna en un lugar de prestigio superior algunas veces y comparable en otras a los lugares de prestigio del canon occidental. Cáceres, la viajera, a comienzos del siglo XX, subvierte los postulados patriarcales sobre el rol de la mujer en la sociedad moderna e inscribe su viaje como un lugar para las mujeres en el mundo como sujeto autónomo[6].

En *Imperial Eyes*, Pratt analiza el viaje de retorno como una metáfora del acto neocolonial. Cuando explora las crónicas de viaje y ensayos de Alejo Carpentier publicados a fines de la década de 1940, sostiene que el autor regresa de un periplo por el mundo con una mirada neocolonial sobre su propia realidad na-

6 Fischer estudia el valor figurativo de la literatura de viajes escrita por mujeres y sostiene que ésta transgrede el paradigma de domesticidad asignado a la mujer por las culturas patriarcales: In taking her figurative journey, the woman traveler moves out of her traditional position as object of masculine culture, and her career controverts the fundamental opposition of masculine mobility in the exterior area to feminine restriction to a domestic space. Not only does the metaphor of her journey inscribe a place for women in the world, but by challenging the range of privileges and restrictions authorized by gendered spatial orders, the trope of the woman's journey is a narrative reconstruction of the meanings of that world. As her own subject, the woman traveler goes beyond subversion to reconstruction of alternative possibility. ("Introduction", xv)

cional bajo la conocida premisa "vuelve el latinoamericano a lo suyo y empieza a entender muchas cosas" (Carpentier, *Tientos y diferencias y otros ensayos*, 67). Sostiene también que los encargados de la responsabilidad de modernizar las naciones latinoamericanas fueron los escritores, diplomáticos, educadores o presidentes y que por esta razón, la literatura de viajes nacional y regional se convierte en una forma discursiva con la que los escritores trataron de construir una identidad cultural de tipo nacionalista (Pratt 230).

La identidad cultural de Cáceres corresponde a esta premisa de Pratt. Nuestra escritora regresa al Perú después de tener acceso a una elevada educación de corte occidental. Se trata entonces de una mujer que recibe la ilustración europea en un momento en que la modernización de las naciones occidentales se encuentra en su apogeo. A pesar de esta ilustración y de las posibilidades de ubicación en Europa, Cáceres decide el retorno al Perú con una agenda clara: reescribir la historia, estudiar las artes plásticas y promover una literatura nacional. De ahí que el viaje de retorno de esta feminista reafirme su filiación como peruana, siguiendo el postulado de Homi Bhaba mediante el cual sostiene que la identificación es un constructo o la proyección de una imagen y la transformación del sujeto en el acto de asumir esa nueva identidad[7]. Así lo observamos cuando la cronista visita el templo Coricancha y en un estado de instrospección, se proyecta e identifica como limeña, San Pedrana e hija de la ciudad de los reyes católicos:

La visión del Señor Crucificado, la Santidad del catolicismo allí venerada me hizo volver al remoto viaje evocador que había emprendido mi mente, a la realidad del momento, y olvidé el pasado y la suntuosidad del malogrado Imperio, y me sentí limeña, San Pedrana, hija de la ciudad de los reyes católicos, que aún no ha perdido de inmenso beaterio el recogimiento, ni el perfume del incienso, que emana del corazón femenino al calor del alma apasionada. (59)

7 Bhaba sostiene que la identidad no le es asignada al sujeto sino que éste la construye y proyecta:
Finally, the question of identification is never the affirmation of a pre-given identity; never a self-fulfilling prophecy-it is always the production of an image of identity and the transformation of the subject in assuming that image. In the postcolonial text the problem of identity returns as a persistent questioning of the frame, the space of representation, where the image—missing person, invisible eye, and Oriental stereotypes—is confronted with its difference, its Other. (*The Location of Culture*, 45).

En la escritura de este "viaje de retorno", la escritora limeña marca su identidad con la figura de la "viajera" lo que le permite instaurar el pacto autobiográfico entre ella y su lector y de esta forma incluir también su propia autobiografía. Para Philippe Dejeune el pacto autobiográfico permite que el escritor al incluir rasgos de su propia biografía potencialice la verosimilitud de su relato; Cáceres, que se identifica como "viajera", se enmarca semánticamente en sus crónicas con la primera persona singular, rasgo que reitera la identidad de la que escribe: "[y]o también sentí el deseo de invocar algo remoto, nuestro pasado, nuestros magníficos emperadores, afligiéndome la nostalgia de los principiantes viajeros, al separarse de los lugares que les fueron gratos" (34):

> Ciudad del Padre Sol y de la Madre Luna, para amarte hay que conocer las piedras vivas que tus ruinas contienen, e interrogarlas como a testigos de tu pasado milenario, el apogeo de tu grandeza; cual los ancianos que no desdeñan contar viejas historias revelan una soberanía de agreste suntuosidad. (34)

La escritora nos revela también que el propósito de este viaje de reencuentro es "dar publicidad periodística" a los diversos lugares que visita:

> Ollantaytambo estaba de fiesta, habían anunciado mi visita y causaba regocijo; sin duda por el recuerdo grato que en el Perú inspira el nombre de mi padre, a lo que se unía la satisfacción lugareña halagada con la idea de que mis viajes por esas serranías y mi admiración por las bellezas que contienen, darían ocasión a la publicidad periodística. (86)

Intercala también el rasgo autobiográfico a partir del cual desarrollo su propia filiación. En estos rasgos, las figuras del padre y de la madre reciben vertimientos semánticos eufóricos directos y figurativos. El padre representaría en nuestro criterio el concepto heroico de patria que se observa como referencia en las diversas obras de Cáceres, mientras que la figura de la madre encarna la matria como concepto transformador de la historia peruana. La memoria histórica de la viajera limeña nos informa sobre la relación de admiración y respeto que existió entre sus padres y las poblaciones indígenas andinas, Andrés Avelino Cáceres era llamado "el Taita" por los pobladores andinos, mientras que Antonia Moreno Leiva de Cáceres era conocida como la "madre grande":

> Vestía aún de luto por mi madre, que se llevó al morir todas mis alegrías, cuando de improviso, después de haber corrido largo tiempo, inusitadamente me tributaban iguales manifestaciones a las que ella recibiera durante la época de la guerra con Chile, obligada por la persecución del enemigo a errar por las nieves y los valles de los Andes. (86)

> Era el caso que la pobreza de esos indios, en su apartado rancherío, me había impresionado hondamente, muy enternecida, recordé cuando mi madre me contaba el magnífico acogimiento que le hicieran en la región del centro, durante la época de la guerra con Chile, y cómo la llamaban: "Madre grande" y también lo mucho que sufrió. (88)

En la historia de su filiación, que la escritora proyecta y asume, reclama su origen en la identidad revolucionaria de sus padres. Compartiendo este punto de vista, Sandra Gilbert en su estudio "From *Patria* to *Matria*[8] agrega que una sustitución novedosa es asignar una identidad femenina, es decir un cuerpo femenino, a la representación simbólica de un país, sustituyendo el paradigma de *patria* (al cual se le asigna un valor connotativo masculino y por ende toda la paradigmática del hacer patriarcal) por el de *matria* (cuyo valor connotativo femenino se relaciona con la práctica sociohistórica del sujeto femenino). La matria peruana queda metaforizada en la identidad simbólica de la propia madre de la escritora, "la madre grande". Por ejemplo, al observar la situación del indígena cusqueño a principios del siglo XX, una situación comparable a la de la destrucción colonial, recuerda a la madre y su preocupación por la otredad cultural:

> Me parecía escuchar su voz temblorosa, ver correr sus lágrimas, que no podía esconder, cuando en el monólogo que a veces le sugería la evocación del infortunio nacional, exclamaba: "La pobre gente que iba a morir en desigual combate". (88)

El indígena andino que puebla los recuerdos de Cáceres es el de su experiencia vital como niña y testigo de la lucha de su padre por la libertad de la patria durante la Guerra del Pacífico. La otredad cultural recibe predicaciones eufóricas: el indígena es el luchador, el montonero que participa al lado del General Cáceres en la lucha contra la invasión de los chilenos:

8 En este artículo, Gilbert analiza analiza las formas discursivas que Elizabeth Barret Browning utiliza en su poética para figurativizar el resurgimiento de Italia como nación.

> ¡Dolor de vasallaje, dolor de cautiverio, dolor de indio ¿Alcanzarás a redimirte un día. Te conocí altivo: a falta de rifle y con un rejón luchador en las manos, en acecho continuo; oculto entre breñas, resbalando sobre la nieve, alerta contra el enemigo chileno que incendiaba la choza indiana y daba muerte a la mujer, a la hija y al rebaño.
>
> Te conocí valiente, alma de una nación, ennoblecida por tu arrojo; supiste hacerte admirar en la sangrienta guerra, revelándote rejonero admirable, y ahora vuelves como en los tiempos de los conquistadores a ser grano que tritura la rueda del indiferentismo! (115)

A pesar de la exaltación histórica que produce la identidad revolucionaria de sus padres, Cáceres no sobredimensiona su propia identidad y se reconoce como un sujeto histórico común quien no merece recibir atenciones especiales o públicas a las que llama "un convencionalismo denigrante a la dignidad humana":

> En conciencia, debo declarar que jamás me he creído merecedora de especiales agasajos; más aún, aparte de las manifestaciones espontáneas que se tributan a un hombre después de haber realizado una hazaña o merecido el laurel guerrero, considero lo demás de un convencionalismo denigrante a la dignidad humana. (88)

Sin embargo, cuando visita Ollantaytambo acepta la cálida recepción que le ofrece público cusqueño al que describe como el "mejor educado":

> Jamás conocí público más discreto, ni mejor educado; habría causado envidia al de las cultas capitales; más este comportamiento moderado y digno no debe sorprender, porque en Ollantaytambo, todo invita al silencio y recogimiento de la vida contemplativa; es aquél un silencio sin aspiraciones, ni turbulencias; diríase que son ermitaños sin bosque, subyugados por la ruina monumental, en el adoratorio perpetuo de la magnificencia del General Ollantay. (89)

Los rasgos autobiográficos incrustados en las crónicas nos revelan también un estado de ánimo disfórico en relación al tema amoroso. La cronista se reconoce en una joven quechua que cantando tristemente, llora la ausencia del amado, así como la escritora reflexiona sobre su propia tristeza por el amor perdido[9]:

9 Sin nombrar al sujeto amoroso, sabemos por las alusiones en el capítulo "Amor, ¿dónde

> Oculta, detrás de la tapia engalanada de verdor mortecino, una indiecita dejaba oír su voz plañidera, tiernamente modulada, que cantaba las melodías peruanas denominadas "Tristes", mientras que sus manos hacían girar vertiginosamente el huso en que hilaba blanca lana. La joven a media voz salmodiaba: […] ¡Vuelve así amor a nacer/como el dolor a morir! (117).

> Interrogando a la visión amada, cuando sus ojos no me miren y su boca no hable ofreciendo halagos, sin lograr persuadir la extravagancia de mis anhelos; me sentiré extraviada en la inmensidad de su corazón; quedaré temblorosa, escondida en un nido oscilante colgado en la rama del misterio, sin conseguir apartarme de una sombra muy negra, la que refleja mi tristeza. (119)

Sujeto que habla[10] y ostenta un discurso validado e influyente dentro de la cultura peruana de comienzos de siglo veinte, Cáceres no sólo se inscribe como sujeto biográfico en sus crónicas cusqueñas; la escritora se inscribe también como un sujeto social activista dentro del panorama histórico de su época. Consideremos por un momento lo que nos plantea Toril Moi en *What is a woman*?: "sin un poderoso movimiento de mujeres, las intelectuales feministas pierden la capacidad de sentirse y ubicarse dentro de un grupo de pertenencia" (133). Nuestra escritora era y se consideraba parte representante de un grupo organizado y activo de mujeres que luchaban por la igualdad de derechos y lo que es más importante, por mantenerse como sujetos visibles dentro de la esfera pública y por compartir un ideario moderno como mujeres y también como escritoras.

Los modos de referencialización

Greimas y Courtés sostienen que los modos de referencialización del enunciado implican "el examen de los procedimientos por los cuales la 'ilusión referencial'–el efecto de sentido 'realidad'o 'verdad'—, propuesta por Barthes[11],

estás?" que Cáceres se refiere a su relación con el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, quien incluso escribe el prólogo para *La ciudad del sol* y a quien la escritora le dedica la obra.

10 El concepto de "sujeto que habla" fue desarrollado por Julia Kristeva en su artículo "The System and the Speaking Subject" de su libro *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*.

11 Recordemos que para Barthes, el objetivo de organizar en forma onomástica el discurso con la inclusión de los deícticos, reside en el hecho de que estas marcas se constituyen en "índices" y/o "informantes" a partir de los cuales se construye el efecto de sentido "veridicción"

se encuentra constituida" (Greimas y Courtés, 337). Es por ello que en la literatura de viajes resulta crucial el estudio de las figuras discursivas que se encargan de preservar el anclaje espacio-temporal. Cáceres utiliza los topónimos al igual que las marcas de referenciación o alusiones para ubicarnos en un espacio de prestigio que la autora compara constantemente con las figuras espaciales de las culturas occidentales. Los espacios dentro del imaginario espacial reciben sus nombres propios, los topónimos, y a la vez se observa una iconización exhaustiva[12] de los mismos así como también la intercalación de la tradición oral y de otros intertextos. En el caso de la intercalación de textos, éstos provienen de la tradición oral y de la tradición escrita[13]; por ejemplo, observamos la referencia e iconización de la campana de la catedral cusqueña conocida como María Angola:

> Entre las campanas que cobijan las torres es célebre la mayor, llamada "María Angola". […] Cuenta la tradición, que al haber fracasado la fundición de la primera, porque escaseaba el oro para la mezcla, una mujer llamada María Angola, hizo acarrear algunas arrobas del precioso metal y la arrojó a la fragua. (156)

Encontramos otra remisión intertextual cuando la cronista compara los amores pasionales de la historia occidental con los de la historia incaica con la finalidad de provocar la reflexión sobre la existencia de una misma narrativa amorosa en diversas realidades culturales y de revalorar dicha narrativa en las culturas quechua y aymara. Así, plantea una referencia a la princesa Suma Tica, que luego se transformará en un personaje protagónico en la leyenda del mismo nombre que Cáceres publicara en su libro *Narraciones peruanas* en 1929:

> Si las leyendas amorosas del Rhin, nos seducen con sus blancos cisnes y héroes de plata, pensemos que más intensas y apasionadas son las quechuas y aimaras.

---

o "realidad" ("Análisis estructural del relato").

12 Dentro de los procedimientos de figurativización, la iconización corresponde a la saturación de las figuras. Greimas y Courtés la definen como una fase:

[constituye la]última etapa de la figurativización del discurso donde distinguimos dos fases: la figuración, propiamente dicha, que explica la conversión de los temas en figuras, y la iconización que, tomando a su cargo las figuras ya constituidas, las dota de vertimientos particulares, capaces de producir la ilusión referencial. (212)

13 Existe de igual modo una remisión textual a la tradición "Fundición de la María Angola" de por Clorinda Matto de Turner publicada en *Tradiciones cuzqueñas*.

> Recordemos a la Princesa Suma Tica que según la tradición hasta hoy gime, convertida en piedra, en las ruinas de su Palacio viendo descender desde lo alto de la montaña, el cordón de plata que proveyó de agua a su pueblo y la obligó al suicidio de amor. (110)

En *La Ciudad del sol*, Cáceres nos muestra una constante resemantización positiva del espacio regional y nacional, que equipara con la majestuosidad arqueológica y arquitectónica de los espacios canónicos de la cultura occidental, por ejemplo al describir los espacios de tránsito como las calles de la ciudad del Cusco, señala que éstas se parecen a las de Toledo en España:

> Las calles del Cusco no se parecen a las amplias y suntuosas de las grandes capitales; tienen la belleza de lo que estrecha y abriga, de lo que se esconde, de la línea que se prolonga; el encanto toledano, la evocación del mito, la tentación del recuerdo. (122)

La búsqueda de la expresión propia de una identidad cultural se encuentra presente a lo largo de la obra, al igual que la crítica sobre la ausencia de una identidad artística nacional:

> España destruyó al Imperio del Sol y a España, las libertades republicanas; así tanto el arte ancestral pictórico, cuanto el literario, huyeron con las evoluciones sociológicas, extranjerizándose al punto de no reconocer lo que de atrayente tiene el propio suelo. (108)
> […] ¡Cuán pocos son los artistas peruanos que se han conmovido ante nuestras bellezas! Me atrevo a decir: ¡Cuán raros los que han visto lo que de hermoso encierra el Reino del Sol! (109)

Ello se traduce por ejemplo en la inserción de intertextos como el de la leyenda de Ollantay, al igual que de comentarios sobre el drama histórico que lleva el mismo nombre para hacer una referencia final a otro intertexto, esta vez de tipo musical. Este texto corresponde a la ópera *Ollantay* de José María Valle Riestra (1852-1925), músico peruano que según Cáceres "crea y se inspira en la historia de su propia tierra":

> Uno de los artistas nacionales que se ha inspirado en el propio terruño, sin aventurarse fuera de las patria, como el degenerado que recurre a las drogas para alimentar la deficiencia de su sensibilidad, es el maestro Valle Riestra, cuya magistral ópera "Ollantay" se ha representado en Lima. (94)

Observamos la misma motivación con respecto al arte pictórico cuando la escritora hace referencia al patriota y pintor tacneño Federico Laso, autor de *El habitante de la cordillera*, conocido también por su serie de cuadros *La Pascana*. Laso fue el iniciador de un arte pictórico nacionalista que se adelantaría al movimiento indigenista peruano que surgiera cincuenta años después: "[e]n el arte pictórico sólo Laso, con la ternura de su alma incomparable, bebió de la fuente de la tierruca" (109)[14]. Cáceres sigue construyendo una comparación entre el arte peruano y el arte europeo cuando comenta sobre las amplias faldas de las mujeres andinas:

> Graciosas figuras las que presentan estos grupos silenciosos, cuyas fisonomías serenas y el recogimiento de las actitudes que adopta al sentarse en el suelo inspiró al laureado pintor nacional Lazo su bellísimo cuadro "La Pascana".
>
> Las mujeres usan faldellines de tal ampulosidad que los envidiarían las meninas de Velásquez y grandes sombreros redondos como quitasoles, debajo de los cuales caen las negras trenzas, contrastando por sombrías, con el alegre colorido de la indumentaria serrana. (69)

La mirada de Cáceres no es imperial sobre la ciudad que decide "reconocer" o "volver a conocer"; si bien la escritora no puede escapar totalmente de su formación occidental y por ende de su episteme[15], característica que se reconoce en los términos que pone en comparación. Su mirada no somete ni subyuga el espacio que observa, por el contrario, se trata de una mirada de reconocimiento de lo conocido como parte de su experiencia vital y de lo estudiado sobre la capital del imperio incaico. La modernidad tecnológica sólo aclara las diferencias culturales que se evidencian en la construcción de las referencias textuales:

---

14 De igual modo, reconoce la labor artística de tipo nacionalista del "autor" de la obra *Los funerales de Atahualpa* que corresponde al pintor piurano Luis Montero. Por los referentes en el texto, pareciera ser que Cáceres considera a Laso como creador de dicha obra:
Raro es encontrar al pintor a excepción del autor de los "Funerales de Atahualpa" que reviva la belleza de la historia primitiva, que se estremezca con los hielos soberanos de los Andes, o se ahogue en las arenas candentes de nuestras playas; en cambio se busca la embriaguez exótica que no se ha vivido, sino en la literatura mercantil, boulevardera, fabricada, para la exportación, que no es arte, pero sí detestable pacotilla. (109)

15 Greimas y Courtés definen la episteme como "una metasemiótica de la cultura, es decir, como una actitud que una comunidad sociocultural adopta con relación a sus propios signos" (148-149).

> La ciudad más grande del Imperio del Sol, la ciudad arcaica que mi mente forjaba, estaba oculta, perdida con el tenue alumbrado eléctrico que sólo la aclaraba, como las lámparas veladoras del santuario de su pasado, de remota grandiosidad. (29)
>
> ¡Ciudad santa, poema de heroísmos y de virtudes, de ti se aparta el caminante indígena diciendo el credo de la religión del Sol!: "No robes, no mientas, no mates" en un triduo que abarca la dignidad humana: se descubre la cabeza y desde elevada cumbre te contempla antes de partir como a paloma anidada en la hondonada. (33)

En las crónicas de *La ciudad del Sol*, Cáceres crea el efecto de realidad mediante la iconización exhaustiva de los topónimos y mediante la creación de un sistema de alusiones que funcionan como índices para formar el anclaje histórico propio de toda literatura de viajes. De igual modo, recurre a la inserción de intertextos que pertenecen a la memoria histórica y a la tradición escrita sobre la capital del imperio incaico. La escritora utiliza también la comparación como forma de realzar la trascendencia de la cultura regional y nacional, como veremos a continuación.

El imaginario espacial

El mapa espacial del que parte Cáceres para la elaboración de su imaginario es de dos tipos, pragmático y cognitivo. El primero se relaciona con los recuerdos y con la memoria de la tradición oral de la escritora, el segundo con lo que Marilyn C. Wesley describe como "el proceso mental de conocer o reconocer un lugar y su entorno, un proceso de experimentación que se efectúa para determinar rutas e identificar hitos hasta que el territorio se convierta en conocido o familiar" (*Secret Journeys* 26). Mediante la exhaustiva enumeración e iconización de los lugares que describe--reforzada también con los nombres propios de lugares, Cáceres asegura el efecto de sentido realidad, organizando el anclaje espacio-temporal e histórico de las crónicas (Arango-Keeth, 97-98). El espacio englobador es la ciudad de Cusco que contiene una serie de espacios englobados como las casas, las calles, la catedral, el Coricancha, etc.; así como también contiene otros espacios que se ubican fuera de los límites de la ciudad incaica como Sacsa-huamán[16], Colcampata, Urubamba, Ollantaytambo, etc. Según la escritora,

16 Hemos mantenido la ortografía original utilizada por Cáceres en el caso de los nombre

la ciudad de Cusco presenta dos identidades que arquitectónicamente armonizan en oposición a una identidad cultural que la escritora reconoce no armonizó en un principio y que dio lugar luego a la ciudad mestiza:

> ¡Dos Cuzcos, dos ciudades unidas, dos ciudades que en parte se abrazan y se oprimen! La ciudad española superpuesta a la incaica! La capital del imperio del Sol, cíclica, monumental, sirve de base y sostiene como a juguete primoroso a la ciudad colonial […]. (35)

La iconización del espacio está organizada en torno a tres momentos de transformación que condicionan la arquitectura de la ciudad. Así, Cáceres nos presenta la ciudad inca, la ciudad colonial y la ciudad republicana o moderna. En relación a la ciudad inca, las figuras espaciales son eufóricas, son nombradas e incluso se evidencia una incrustación de información histórica. Por ejemplo, cuando nos presenta la fortaleza de Ollantaytambo, intercala el relato de la tradición oral *Ollantay*.

Para Cáceres, la figura metonímica que revela la majestuosidad artística de la arquitectura incaica es la piedra, según su descripción del palacio del inca Huayna-Ccápac. Los incas son figurativizados como los "primitivos peruanos" como parte del proyecto de construcción de una identidad propia de la escritora:

> Fueron los primitivos peruanos los arquitectos de la solidez, transformaban, estrujaban, taladraban la masa inerte y le imprimían el aliento de la mano del hombre, la piedra bruta, las cortezas encallecidas, las rocas inclementes, las convertían en escaleras, en pórticos, en ventanales, en andenes floridos, y hasta en divinidades a las piedras gigantescas, por ese aspecto de terciopelo sombrío que les daban; por el enigma que esconden; por el secreto de la vida perdurable que poseen; tal vez por el inmutable amor con que besan el suelo donde se posaron las plantas de los que se ausentaron para no volver […]. (100)

Mediante una lista de preguntas, la cronista promueve la reflexión de su lector sobre la precisión del trabajo en piedra de los incas:

> ¿Cómo labraron la piedra al punto de darle la apariencia tierna de la seda, de lo que es regaladamente suave? ¿Cómo pudieron, sin recurrir a la su-

propios, en otros casos hemos modificado la ortografía según las convenciones actuales.

> perposición, laborar relieves que destacan cual si fuesen aplicaciones afelpadas? ¿Cómo pudieron juntar dos cuerpos, en la perfecta unión de los bloques, teniendo sólo visible la línea que los divide? (36)

A la vez, reflexiona sobre el arte arquitectónico incaico y sobre su trascendencia en tanto la capacidad humanizadora que presenta, capaz de transformar la experiencia artística en universal:

> Lo que el arquitecto incaico hizo inseparable, permanecerá indisoluble en la tierra, realizando en el arte el precepto sacramental del cristianismo, porque tuvo fe en lo que perdura y la tenacidad del operario transformó las canteras en monumentos legados a la eternidad. (37)

Después de evaluar la ciudad inca, la mirada de la escritora se posa en la ciudad colonial. Las figuras que utiliza para presentar esta ciudad son eufóricas, cuando éstas se encuentran dentro del espacio público y disfóricas cuando la mirada estudia el espacio privado: "[l]os edificios de la colonia se levantan despóticos, orgullosos, aplastantes, oprimiendo a los del Sol" (128). El espacio ocupado por el edificio colonial, oprime al espacio inca: "[l]a Catedral del Cusco, ajena a la arquitectura gótica pertenece al renacimiento español. Se levantó derribando la solemnidad deslumbrante de la idolatría que reinaba en el Templo del Sol" (155).

La cronista reconoce también la importancia estética de la piedra en la arquitectura colonial y describe eufóricamente su uso:

> La arquitectura de la colonia, de igual modo que la de los edificios modernos contemporáneos, no desconoció en sus construcciones la importancia estética de la piedra, habiendo legado, con el esplendor castellano, templos que son monumentos admirables y el palacio prefectural magnífico y fuerte como una ciudadela. (128)

El tercer espacio inscrito dentro del imaginario espacial de la ciudad de Cusco de Cáceres, es el que representa a la ciudad republicana o moderna; imaginario construido con una serie de figuras que corresponden al espacio público y al espacio privado. Se destaca la figura de la casa moderna como un espacio englobado mítico e histórico que no puede escapar de su tradición cultural mestiza:

> La casa moderna, no se aleja de esa época [colonial] y, aunque humildemente, parece que pretendiese prolongarla; así la ciudad conserva la armonía arquitectónica del conjunto. La morada de la joven casada es la misma

> que heredara de sus abuelos, todo les recuerda, todo es igual a lo que ellos amaron, todo habla [de] la ceremonia antigua, todo incita a la cortesanía solemne, a la sobriedad del rito y al amaneramiento gongoriano, un tanto simplificado por la dulzura femenina. (130-131)

La casa moderna cusqueña se convierte en el *locus* de un poema pasional: "[s]e puede decir que cada familia constituye un poema pasional, escondido, romántico, que sugestiona dentro del cuadro donde la vida de ayer se apercibe velada" (132). Esta misma casa adquiere el valor semántico de "hogar", es decir en un espacio habitado por el ser y su identidad mestiza: "[e]n los hogares cuzqueños ya nada se encuentra que recuerde la idolatría del Sol, ni tampoco la influencia cosmopolita, disociadora de nuestros días. Todo parece paralizado dentro de las costumbres que nos legó la vieja España" (132). A la representación de este hogar moderno, la escritora limeña le añade también la inscripción del ser que lo habita. Para ello, utiliza las figuras de la representación matrilineal de la mujer sabia y anciana (las bisabuelas) y la mujer-doncella (las jovencitas). La figura de la doncella presenta, sin embargo, una subversión de los roles que la cultura patriarcal peruana asignara al sujeto femenino de comienzos de siglo XX:

> Las jovencitas de hoy viven y sienten como sus bisabuelas; algunas, las más atrevidas, se escapan de la ternura y el mimo con que las regalan en el hogar para correr a las aulas universitarias, sedientas de lectura, a veces prohibida, sedientas de ciencia, de sapiencia varonil. (132)

El hábitat moderno, la casa y el hogar del indígena, también son descritos por la autora. Los valores semánticos con los que reviste esta descripción son todos eufóricos, en particular la alusión a la lengua quechua como "el lenguaje del sol":

> Yo miraba inquisidora, desbordante de emoción, las viviendas labriegas en una calle en la que forman uniforme fachada, regularmente espaciadas; los enjambajes son de piedra, así como los umbrales y dinteles: interiormente se sujetan las puertas modernas, que se abren cual bocas sombrías, en la oscuridad ruinosa del conjunto. […] Allí dentro duermen, cocinan, venden chicha y hablan suavemente el lenguaje del Sol, de insólita ternura, de enamorada retórica, de gutural sonoridad. (42)

Las alusiones a la naturaleza son frecuentes como edificadoras del equilibrio entre la ecología del espacio y las emociones del ser. Mientras que el espacio

citadino y urbano, lleno de ruido y de un paisaje culturizado evoca el desorden y la confusión, el espacio natural de los Andes eleva el espíritu y genera las emociones más gratas para el ser humano:

> Allí, alejada de las ciudades y del ruido del mundo, en la solitaria cumbre andina, me siento abismada entre dos océanos de color: el azul del inmenso cielo y el ondulante esmeraldino de los cimeros que abrazan con indestructible amor. (71)

Para la cronista, el paisaje adquiere valores cíclicos en los que se incrusta también la historia del sujeto histórico como es el caso de su descripción de Urubamba, espacio que describe como el "paraíso" en el que se refugiara el general inca Ollantay:

¡Urubamba! Paraíso de peregrina belleza, refugio que eligió el general Ollantay para llorar el infortunio de los amores que le impusieron la tragedia sangrienta de la guerra civil. Parece un decorado teatral que tuviese por escenario la grandeza cíclica de la naturaleza. Como cortina de blanco tul que se descolgase desde el cielo ondulante, en reventazón de olas, se ven alineadas las cimas de los Andes, disputándose la albura de la nieve que los empenacha, el azul del firmamento de intensidad apasionada. (75)

La escritora nos presenta el espacio natural de la quebrada de Urubamba con un comentario sobre su flora:

> La floración parece pulular precipitada: el muytus, en hermosos arbustos, deja caer sus ramilletes amarillos, con elegancia; en desmayada inclinación, los cactus, enamorados de las serranías, se inician, y en las pencas espinosas retoñan las flores encartujadas, amarillas y rojas, como las marimoñas de seda aprisiona, con que adornaban sus tentillos las Meninas de Castilla. (74)

La naturaleza en esta misma quebrada sirve de cómplice al guerrero Ollantay, quien somete incluso a las aguas del río Vilcanota: "[e]l Vilcanota torrentoso encrucijado, formidable, fue el primer gigante que dominó el General de los ejércitos del sol" (79). A diferencia del espacio cosmopolita en el que no necesariamente existe una armonía entre el ser y su entorno, el paisaje natural colabora armoniosamente con el hombre andino para crear una suerte de refugio, de espacio protector:

> Ollantay pudo haber sido, además de guerrero de indiscutible valor, ingeniero de gran talento: una saliente de la peña cortada por la naturaleza, a manera de muralla, avanza hacia la vía orillando el río. El genio militar supo utilizarla constituyendo en ese lugar una torre a manera de fortaleza medioeval. (80)

Cáceres sostiene que en el espacio culturizado por los incas persiste la intensidad de un diálogo entre la naturaleza y el hombre:

> Los arquitectos del sol interpretaban a la naturaleza con elocuente verdad imitativa […] [e]ligieron las cimas de los cerros para orar; los senos para abrigar sus moradas; los cimientos, para ampararse en el combate; los ríos torrenciales, como defensa; las estrecheces de las quebradas, como parapetos, y el llano de los valles, para el sembrío. (99)

Las figuras del espacio culturizado por los incas se revisten de vertimientos semánticos sorpresivos como por ejemplo los Andes adquieren un valor semántico de "civilizados" mediante un procedimiento de personificación:

> Con el empeño de vivir en lo alto, de elevarse hacia el firmamento, de aspirar al horizonte azul de las nubes; cuando el salvajismo del terreno lo impedía, entonces civilizaban los cerros y los cultivaban cortándolos. Formaban andenes de más de un metro de ancho y en los picos más elevados, se servían de las aguas de los lagos, llevándolas donde les convenía; y así vivieron siempre con marcada tendencia de enaltecimientos, con amor a lo grande, robando el agua de las nubes y el calor, aproximándose al Sol. (99)

La mirada puesta sobre la ciudad viviente de Ollantaytambo descansa sobre las tres puertas de piedra. La cronista explica la presencia de las tres portadas a partir de la presencia del guerrero Ollantay:

> Tres portadas de piedra perfectamente pulidas que se juntan y sujetan con solidez indestructible, anuncian la entrada a la ciudad. No tienen la suntuosidad de los arcos romanos, no son tan grandes como éstos; conservan la sobria arquitectura incaica, que transforma las canteras en bloques sedosos los que superpuestos lucen con elegante elevación. Son tres, sin duda para que aquella por la cual pasaba la grandeza de Ollantay no fuese mancillada por planta de soldado alguno. (85)

El imaginario espacial construido por Cáceres nos muestra una exhaustiva descripción del centro urbano de la ciudad del Cusco y de sus alrededores.

El centro urbano nos muestra la ciudad mestiza, con sus espacios de estadía y tránsito documentados a partir de la memoria histórica de la escritora y de su conocimiento de la tradición escrita. Las construcciones incas que rodean la ciudad imperial se encuentran revestidas de rasgos semánticos novedosos como la personificación de los Andes y del mismo modo presentan el paisaje natural y el paisaje culturizado. Se destaca la apreciación de la cronista sobre la existencia de una armonía o cooperación entre el espacio natural y el espacio culturizado.

El espacio privado y el espacio público

A diferencia de los viajeros cronistas del pasado, Cáceres cuenta con un espacio familiar en la ciudad moderna. Este espacio que la cronista desconoce dentro de la otredad, pero que a la ver representa parte de su propia historia de referencia y pertenencia permite que la cronista tenga acceso a una casona colonial en la que todavía habita una prima de su padre y tía suya[17]. Su mirada evalúa el espacio interior de la casona que todavía ostenta rasgos coloniales:

> La ceremonia, la etiqueta me había subyugado el a punto que si me hubiesen hablado de mi *pied-a-terre* parisiense, del bullicio de los camaradas exuberantes de arte y de ingenio, yo misma me hubiese desconocido, pues sentía que en mi ser había penetrado el espíritu de alguna abuela centenaria: la paz, la quietud del ambiente en el viejo hogar que me abrumaba. (133)

La descripción del espacio familiar con sus habitantes en este caso ostenta una detención del tiempo:

> Muy tierna, muy amable, la señorita Yábar, guardó siempre la compostura y dignidad de los tiempos virreinales. Me había ofrecido el sitio que en el hogar cuzqueño se destina a la más alta personalidad que a ellos penetra: un sillón, colocado en medio de dos clásicos sofás. (133)

La partida de la casa nos muestra un espacio de tránsito entre el espacio familiar y el espacio público:

17 La escritora explica el tipo de relación familiar: "Yo sabía, por mi padre, que en el Cuzco tenía una tía de virginal ancianidad, la señorita Yábar, y ansiaba conocerla por ser cuzqueña" (133).

> Acompañada con un cortejo de velas encendidas, descendí las amplias escaleras de piedra; oí el chirrido del grueso cerrojo de la puerta de calle que se abría para darme salida; miré detrás el patio obscuro con la arquería de sus claustros y recordé que en los palacios vieneses sólo a los Príncipes se les concedía el cortejo de velas encendidas…
> Allí dentro quedó la anciana, en el hogar colonial, sumergida en recuerdos, entronizada en el pasado de su alma impenetrable. (134)

La salida del espacio colonial origina la exposición de la cronista al espacio público que de inmediato nos ubica temporalmente en un momento histórico determinante en la historia republicana en la ciudad cusqueña:

> En la calle hube de andar muy de prisa, la indiada se amotinaba, corría silenciosa, con ese silencio trágico de las revoluciones sangrientas.

Era la época de las elecciones parlamentarias y un candidato por Ayavirí, acababa de ser asesinado por su contendor; forma no frecuente, pero con la que a veces se obtiene la elección unánime en algunas provincias. Llegué al hogar que me brindaba hospedaje y no tarde en ver a la ciudad que ardía en un castillo de balas. Protestaban por el muerto y la autoridad acuartelada en el Palacio prefectural, se defendía con una pequeña guarnición haciendo disparar los rifles al aire y también contra la indiada (135).

La dialéctica entre los dos espacios se consolida con la siguiente aseveración de la escritora: "¡[d]os Cuzcos, dos ciudades, dos hogares! el interior, cerrado y escondido, con reminiscencias virreinales; el callejero, republicano, insumiso, rebelde, levantisco, con la herencia atávica de los guerreros del sol!"(135). La visita al espacio familiar establece la identidad mestiza de la escritora, como también parte de su herencia colonial.

Conclusión

La ciudad del sol es la crónica de un viaje de redescubrimiento, de renovación y de revaloración de Cusco. La identidad de Cusco no es únicamente incaica o española, es mestiza, con características coloniales todavía perceptibles y con la presencia de una modernidad emergente. La cronista también se descubre mestiza, heredera de una identidad cultural incaica y colonial que la lleva a reflexionar sobre la verdadera identidad del Perú. Dentro de esta reflexión, la voz de Cáceres

como cronista, se presenta nacionalista y promotora de la necesidad de estudiar la historia, las tradiciones y las costumbres del antiguo Perú:

> El Perú no es árido ni ingrato para el que sabe admirarle; nuestra historia tiene el privilegio de igualar a la más hermosa de cualquiera nación. […] Todos los aspectos de la vida de los pueblos que deseamos inmortalizar con el legado de nuestra labor, o sencillamente recrearnos con lo que de fuera nos fascina, lo podemos encontrar sin alejarnos del Perú, con inconmensurables y variados aspectos. (109)

Con esa misma voz nacionalista y luego de elaborar una enumeración apelativa que la escritora utiliza para describir la geografía, el hábitat y al poblador de los Andes peruanos, aboga por la revaloración y el redescubrimiento del Perú con la finalidad de construir un arte nacional propio que conlleve a una estética humanista:

> Cuando se haya visto todo esto, se habrá constituido un nuevo imperio: el del reinado del arte, ya sea con la paleta de Apeles o con la tinta de Cervantes; se habrá constituido el alma cultural, única que puede evidenciar la importancia de la República, única que traspasa las fronteras, porque sin el vasallaje del extranjerismo, vuela por el mundo en el aeroplano internacionalista de la gloria y en todas partes se le quiere, en todas partes se le celebra; conquista las voluntades y sin luchas impone su nacionalidad a la admiración mundial. (111)

Los espacios de estadía y tránsito en estas crónicas son descritos eufóricamente y la construcción del imaginario de la ciudad que Cáceres efectúa mediante una mirada de reconocimiento y de redescubrimiento se realiza en torno a dos de los tres círculos concéntricos que estudia Richard Lehan en su libro *The City in Literature*[18]. En el primer círculo, la escritora describe lo que denomina los dos Cuscos míticos, el inca y el español, y la ciudad con sus tres etapas históricas, la inca, la colonial y la republicana. En el segundo círculo, las construcciones incas edifican el imaginario de la vida del inca durante la etapa imperial. Este imagina-

18 Según Lehan, la ciudad se organiza en una serie de círculos concéntricos. El círculo interior traza la historia de la ciudad, especialmente de la ciudad moderna. El círculo exterior se relaciona con las formas y figuras con las cuales las ciudades han sido representadas. El círculo que conecta a los dos círculo anteriores corresponde al que muestra los movimientos urbanos y literarios (*The City in Literature* 4).

rio se funda sobre el conocimiento o el mapa cognitivo elaborado por Cáceres y por los relatos de la tradición oral que forman la memoria histórica de la escritora. Observamos un discurso evocativo en el que se intercalan las referencias que permiten establecer un paralelo de prestigio entre la cultura inca y las culturas llamadas clásicas o de prestigio dentro del mundo occidental.

Con respecto a la intercalación de información autobiográfica, las figuras del "padre" y de la "madre" adquieren valores semánticos simbólicos y podrían convertirse también en figuras paralelas a las de Ollantay y de Mama Ocllo en la generación de una alegoría de la patria y de la matria. El general Ollantay es "[e] l héroe del amor, de la valentía y de la belleza" (106) que corresponde a la patria. Mientras que la figura de Mama Ocllo recibe una descripción similar a la de la "Mamá grande" o la matria como cuando la escritora presenta Colcampata:

> Este lugar donde sólo se apercibe un paisaje de alturas, debió ser el preferido por Mama Occllyo, dulce encarnación de la matrona amante, que amparaba a los niños; maestra de las delicadeces de la aguja y de los primores de los fines cendales. (64)

La emergencia del "yo" y de su inscripción autobiográfica conduce a la construcción tanto del sujeto biográfico como del sujeto histórico. Con respecto a la intencionalidad autobiográfica observamos la existencia de cierta introspección ontológica y de una marcada reconstrucción del sujeto histórico[19].

El imaginario espacial construido por la escritora limeña se basa en la supericonización de las figuras espaciales. De igual modo, los vertimientos semánticos suelen ser eufóricos en el caso de las figuras que representan a las construcciones arquitectónicas incas y disfóricos en el caso de las figuras que señalan el encuentro de esta arquitectura con la arquitectura colonial. La figura que resalta como emblema en el caso de la descripción arquitectónica del Cusco incaico y del Cusco colonial es la piedra.

Cáceres, la viajera de retorno a la ciudad de Cusco, inscribe una narrativa de búsqueda y cambio, descentrándose de la posición tradicional de objeto patriarcal, convirtiéndose en sujeto gestor de su propia movilidad. De esta forma,

19 Javier del Prado Biezma plantea que estos dos planos de la inscripción autobiográfica, el ontológico y el histórico, no necesariamente se presentan con la misma intensidad en el discurso autobiográfico (*Autobiografía y modernidad literaria*, 217).

la cronista nos presenta un paradigma revolucionario de territorialización del espacio del viaje antes propio del sujeto masculino y de autogestión de identidad y voz en la descripción de su imaginario espacial. La escritora limeña, hija de provincianos, también nos presenta simbólicamente una alegoría de la patria y de la matria e invita al lector republicano a contribuir a aceptar y revalorar la identidad mestiza del Perú como base para la creación de una identidad histórica, cultural y artística propia, acorde con los ideales revolucionarios de transformación social de los intelectuales peruanos de la época.

Bibliografía

CÁCERES, Zoila Aurora. *La ciudad del sol.* Lima: Librería francesa científica, 1927.

_____*La princesa Suma Tica.* Madrid: Editorial Mundo Latino, 1929.

ARANGO-KEETH, Fanny. "La construcción figurativa de la matria y del sujeto español en *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo". *Encuentros de viejos y nuevos mundos. La literatura hispánica en el 2002*. Enrique Herrera y Cecilia Moreano (eds.). Lima: Asociación de estudios culturales hispánicos, 2003. págs. 81-100

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de cultura económica, 1982.

BARTHES, Roland et al. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1979.

CARPENTIER, Alejo. *Tientos y diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza y Janes, 1987.

DEL PRADO BIEZMA, Javier. *Autobiografía y modernidad literaria*. Castilla: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

FISCHER, Kirsten. "The Imperial Gaze: Native American, African American, and Colonial Women in European Eyes." *A Companion to American Women's History*. Nancy A. Hewitt (ed.). Oxford: Blackwell Publishers, 2002. págs. 3-19.

GARCÍA Y GARCÍA, Elvira. *La mujer peruana a través de los siglos*. Lima: Imprenta Americana, 1925.

GILBERT, Sandra M. "From *Patria* to *Matria*. Elizabeth Barret Browning's Risorgimento". *Textual Analysis*. Mary Ann Caws (ed.). New York: The Modern Language Association of America, 1986. págs. 207-231.

GREIMAS, Algirdas Julien y Joseph Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1983.

KRISTEVA. Julia. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.

LAWRENCE, Karen R. *Penelope Voyages: Women and Travel in British Literary Tradition.* New York: Cornel University Press, 1994.

LEED, Eric J. *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*. New York: Basic Books, 1991.

LEHAN, Richard. *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*. Berkeley: UCP, 1998.

LEJEUNE, Philippe: *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

MATTO DE TURNER, Clorinda. "Fundición de la´María Angola´." *Tradiciones cuzqueñas. Leyendas, biografías y hojas sueltas*. Cuzco: Ediciones de la Universidad Nacional del Cuzco, 1954. págs. 67-69.

MOI, Toril. *What is a woman*? London: Oxford University Press, 1999.

PRATT, Mary Louis: *Imperial eyes. Travel Writing and Transculturation.* 2da. Ed. London-New York: Routledge, 2008.

SAID, Edward. "Yeats and Decolonization". *Nationalism, Colonialism and Literature.* Terry Eagleton, Frederic Jameson y Edward W. Said (eds.). Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990. págs. 69-88.

WESLEY, Marilyn C. *Secret Journeys. The Trope of Women's Travel in American Literature.* Albany: State University of New York Press, 1997.