

Nombrar la nación: género, colonialidad y disidencia lingüística
en *Isabel. Novela sud-americana*

Carlos Arturo Caballero Medina
(Pontificia Universidad Católica del Perú)

La literatura sudamericana de finales del siglo XIX estuvo marcada por la transición del romanticismo al realismo. Las novelas publicadas en este período empezaron a reflejar una visión más crítica de la realidad social, política y económica. Paralelamente, las sociedades sudamericanas experimentaban cambios profundos derivados de los procesos de independencia y modernización.

En este contexto, escritoras como Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera y Juana Manuela Gorriti, cada una con un estilo y enfoque particular, compartieron varios temas y preocupaciones en sus obras, tales como su compromiso con la crítica social, la defensa de los derechos de las mujeres y la exploración de la identidad cultural en el contexto de las sociedades patriarcales y poscoloniales de su época. Matto de Turner, en *Aves sin nido*, denunció la explotación y el maltrato a los indígenas por parte de las autoridades y la Iglesia en el Perú, revelando las profundas desigualdades subsistentes en el sistema republicano. Cabello de Carbonera, en *Blanca Sol*, criticó la hipocresía de la sociedad limeña y la frivolidad de las élites. Por su parte, Gorriti, en sus relatos, abordó las consecuencias de las guerras civiles y la opresión en Argentina y Bolivia.

Otro tema central en sus obras fue la exploración de la condición de la mujer en sociedades dominadas por valores patriarcales como la falta de educación para las mujeres, la subordinación en el matrimonio y la necesidad de su emancipación femenina. Gorriti, en el relato “La hija del mashorquero”,¹ presentó a mujeres fuertes que desafiaban las normas sociales, mientras que Cabello de Carbonera criticó la educación superficial que se impartía a las mujeres y abogó por una formación intelectual más rigurosa. A su vez, Matto de Turner resaltó el papel de las mujeres como agentes de cambio social, capaces de influir en sus comunidades y luchar contra la injusticia.

¹ Publicada en 1863 por capítulos en *La Revista de Lima* (Huesca 47).

En este escenario, *Isabel. Novela sud-americana* de Benjamín de la Fuente, firmada bajo el seudónimo de Justo A. Secas, explora cuestiones similares a las abordadas en las novelas antes mencionadas, lo que la inscribe dentro de la tradición literaria de crítica social como una obra representativa de la narrativa sudamericana de finales del siglo XIX. La trama se estructura en tres grandes momentos: la infancia y juventud de Isabel en un entorno de precariedad, su inserción en la aristocracia chilena, y las tensiones que surgen a partir de sus aspiraciones de autonomía. Isabel, una joven de origen humilde, enfrenta dificultades económicas y las expectativas sociales impuestas a las mujeres. Su inteligencia y belleza atraen la atención de la élite aristocrática, pero su condición social representa un obstáculo para su plena integración.

Decidida a forjarse un futuro mejor, Isabel desafía las rígidas normas establecidas en la sociedad patriarcal del siglo XIX. En su camino, la protagonista conoce a dos hombres que representan opciones opuestas en su vida: Francisco Javier de Altomuro y Roscovalles, un aristócrata que encarna el poder y la arrogancia de la clase alta, y Eduardo Belgrano, un joven de ideales progresistas que la reconoce como su igual. Su relación con ambos personajes simboliza el dilema entre someterse a las normas establecidas o luchar por la autonomía y la dignidad personal. A medida que avanza la historia, Isabel enfrenta los prejuicios de la aristocracia, la hipocresía social y las barreras económicas que limitan su ascenso. En un entramado de conflictos sentimentales y desafíos sociales, la protagonista debe decidir entre aceptar el destino impuesto o desafiar las estructuras de poder que restringen su libertad.

A pesar de no ser ampliamente reconocida en los cánones de la literatura latinoamericana decimonónica, *Isabel* se inscribe en este contexto al abordar temas como la movilidad social, la condición femenina y la vigencia de la colonialidad². A través de una mirada crítica, la novela refleja la realidad de la sociedad chilena y peruana dentro del marco del realismo y el costumbrismo de la época. El presente estudio introductorio sobre *Isabel* plantea examinar la trascendencia de su título, subtítulo y los personajes en la configuración de una idea de nación; analizar la crítica al colonialismo desde una perspectiva mariateguista y decolonial; situar esta novela en el marco de las ficciones fundacionales latinoamericanas; y, por último, explorar la disidencia en la normativa de su escritura, en contraste con la prosa de Manuel González Prada.

² Es fundamental diferenciar entre colonialismo y colonialidad. El colonialismo se refiere al período histórico que comenzó con la conquista de América en el siglo XVI y que, en América Latina, se prolongó hasta el siglo XIX, con la independencia de las colonias bajo dominación española y portuguesa. En cambio, la colonialidad no se circunscribe a un período específico, sino que designa un patrón de poder que persiste tras el fin del colonialismo. Este patrón incide en la organización del trabajo, la producción del conocimiento, la autoridad y las relaciones sociales dentro del sistema capitalista global y bajo la lógica de la diferencia colonial. Para mayores detalles sobre el concepto de colonialidad; véase Quijano 204.

Nombrar la nación

En el contexto de América Latina del siglo XIX, cuando la literatura latinoamericana empezó a abordar la condición de la mujer, muchas novelas adoptaron títulos con nombres femeninos, lo que les otorgó connotaciones simbólicas, literarias y sociales. El uso de un nombre propio en el título evidencia que la historia gira en torno a la protagonista y su experiencia de vida, situando en el centro de la narración sus emociones, desafíos y transformaciones. En este periodo, las mujeres estaban sujetas a normas sociales rígidas que las relegaban al ámbito doméstico y las condicionaban a roles subordinados. Novelas con títulos femeninos solían abordar la educación sentimental, la presión del matrimonio y la lucha entre la sumisión y la autonomía.

El nombre propio en el título también podía servir para representar arquetipos de la mujer latinoamericana del siglo XIX. Los nombres de mujer en los títulos de estas novelas reflejan la idealización romántica de la mujer resumida en la caracterización de sus protagonistas, las cuales suelen representar valores como el amor, la abnegación, la inocencia y el sacrificio, considerados atributos femeninos en la mentalidad de la época. En *María* de Jorge Isaacs, la protagonista personifica el arquetipo de la mujer romántica: virtuosa, pura y sufriente, cuyo amor trágico simboliza la imposibilidad de alcanzar la felicidad en un mundo pleno de conflictos. Sin embargo, un nombre propio de mujer no solo remite a un personaje individual, sino que también puede funcionar como un símbolo de la patria, la nación o la identidad cultural. Este es el caso de *Amalia* de José Mármol, donde la protagonista encarna la lucha política, un símbolo de la Argentina oprimida bajo el régimen de Rosas.

De manera similar, en *Cumandá* de Juan León Mera, la protagonista representa la conexión entre el mundo indígena y el criollo en la construcción de la identidad ecuatoriana. Asimismo, se observa una fuerte asociación entre las protagonistas femeninas y la naturaleza, lo que refuerza su papel como símbolos de pureza y belleza. Esta conexión también refleja la idealización romántica de lo natural frente a lo artificial o corrupto. Volviendo a *Cumandá*, la protagonista está estrechamente ligada al paisaje selvático del Ecuador, lo que refuerza su papel como representación de la identidad nacional y el vínculo con la tierra. Además, los títulos con nombres femeninos subrayan el papel central de estas figuras en las historias que suelen girar en torno a su sufrimiento, opresión o sacrificio. En estas novelas, donde la mujer es representada como víctima de las estructuras sociales, se presenta una crítica a las limitaciones impuestas a las mujeres en una sociedad patriarcal, como la falta de autonomía, la subordinación al hombre y la imposición de roles tradicionales. Por ejemplo, en *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, la

protagonista está atrapada en un sistema opresivo, y su historia, marcada por la desigualdad racial y de clase, devela las jerarquías de una sociedad colonial aún vigente.

Lacan explica el concepto de nombre propio a partir de su función distintiva dentro del lenguaje. Precisa que el nombre propio no se define tanto por su sentido, sino por su valor como significante puro. Es decir, el nombre propio se enraiza en la estructura del significante y su función es identificar al sujeto de una manera única, evidenciando su capacidad de diferenciarlo sin necesidad de una descripción adicional (*Seminario 9 2*). Asimismo, señala que el nombre propio no se traduce entre lenguas, sino que se transpone, lo que refuerza su carácter de marca singular dentro del lenguaje (10). El psicoanalista francés también vincula el nombre propio con la función del trazo unario: esa marca inicial, repetitiva y estructurante que inscribe al sujeto en el lenguaje y lo diferencia. Además, resalta la escritura como soporte del significante. Desde esta perspectiva, la nominación es un acto fundamental en la constitución del sujeto, de manera que el significante del nombre propio representa una falta en el sujeto, una ausencia que estructura su ser simbólico (18). En suma, para Lacan, el nombre propio funciona como marca de identidad que crea un efecto de sujeto.

El nombre-título “Isabel” subraya a la protagonista como el centro de la identidad narrativa, destacándola no solo como personaje, sino como un significante que organiza la historia en torno a su experiencia y lucha, es decir, como singularidad y destino. La idea lacaniana sobre el nombre propio, según la cual “su enunciado se iguala a su significación” (“Subversión del sujeto” 779), es aplicable aquí: decir “Isabel” en el contexto de la novela no solo refiere a un personaje, sino a una historia de resistencia y transformación. En la novela, el hecho de que el título sea su nombre propio refuerza su importancia como eje del conflicto y del deseo, ya que toda la historia gira en torno a su identidad y su lucha por mantenerla frente a las presiones de su tía Amalia y Javier de Altomuro. Además, Lacan plantea que el nombre propio funciona como una marca simbólica que puede ligar o capturar al sujeto dentro de un sistema de significación. Desde la perspectiva, el nombre propio no es elegido por el sujeto, sino otorgado por el otro (los padres, la sociedad), cargado de expectativas, deseos y sentidos impuestos: “El nombre es del Otro, es una ilusión que sea propio. Es un nombre impropio en tanto cada uno se llama como lo llamaron” (Rivadero).

En *Isabel*, el hecho de que su nombre sea el título sugiere que la protagonista es definida por los otros: su tía Amalia intenta controlarla y decidir su destino mediante el matrimonio, mientras que Javier de Altomuro busca poseerla, reduciéndola a un objeto de deseo. Esto pone en juego la función del nombre como algo que puede atrapar o liberar al sujeto. Dicho de otro modo,

“Isabel” es el nombre de un objeto de deseo en disputa, cuya enunciación (acto de nombrar o nombramiento) la configura como sujeto.

Lacan (*Seminario 9 10*) y Rivadero (“El nombre propio y el propio nombre”) destacan que nombrar es inscribir al sujeto en un orden simbólico que lo marca de manera única. Desde esta óptica, el viaje personal de Isabel puede leerse como un proceso de resignificación de su propio nombre: alejándose de lo que se espera de ella, construye su identidad y lucha por su libertad, en un intento de recuperar su identidad propia más allá del nombre (la condición de sujeto) que los demás intentan imponerle. Visto así, el título de esta novela sintetiza la historia de la resignificación subjetiva, donde la protagonista cooscila entre cómo los otros la nombran —es decir, cómo la definen como sujeto— y cómo finalmente ella se nombra a sí misma. En este sentido, el nombre opera como designación impuesta y como espacio de subjetivación. Por ello, “Isabel” no solo es un nombre, sino que representa la posición que la protagonista ocupa en un mundo que la define antes de que ella pueda definirse a sí misma. Lacan agrega que el nombre propio no se traduce, sino que se transfiere entre lenguas. Esto refuerza la idea de que Isabel, como personaje, no puede ser sustituida o reemplazada. Su individualidad es única, y el título de la novela enfatiza esta singularidad. Así, “Isabel” no es solo el título de una novela, sino una afirmación de la identidad de la protagonista dentro de un mundo que intenta definirla y someterla.

Helena Modzelewski señala que las novelas del siglo XIX con nombres de mujer en sus títulos como *Teresa* de Rosario Orrego, además de las mencionadas *Amalia* y *María*, contribuyeron a la formación de comportamientos sociales e identidades femeninas. Modzelewski sostiene que estas novelas funcionaron como herramientas de educación emocional y cívica, moldeando la autocomprensión de las lectoras y promoviendo ideales de feminidad ajustados a los valores dominantes de la época. Muchas de estas novelas, al haber sido escritas por hombres, perpetuaron un modelo de mujer pasiva y domesticada, alineado con las expectativas sociales del siglo XIX (172). Sin embargo, en *Teresa*, se pueden encontrar modelos alternativos de feminidad más autónomos y activos (182). Este planteamiento es aplicable a la novela *Isabel* para analizar cómo su protagonista se inscribe dentro de los modelos de feminidad predominantes en la narrativa romántica del siglo XIX y para evaluar si su representación reafirma o desafía estos ideales.

Las novelas románticas con nombres de mujer en sus títulos funcionaban como herramientas educativas que moldeaban el comportamiento y las expectativas sociales sobre la feminidad (Modzelewski 172). Estas obras solían presentar a las protagonistas como símbolos de pureza,

sacrificio y virtud, lo que reforzaba la idea de que la mujer debía ser un pilar moral dentro del hogar y la sociedad. En este sentido, Isabel comparte algunas de estas características: es una joven de buenos valores y víctima de una estructura social opresiva, lo que la asemeja a otras heroínas románticas como María o Amalia.

Sin embargo, Isabel también desafía el modelo tradicional de mujer sumisa, lo que la distingue de otras protagonistas románticas. A diferencia de personajes que aceptan su destino con resignación o encuentran la muerte como castigo por su autonomía, Isabel resiste activamente el control familiar y social, rechazando un matrimonio impuesto y el papel de instrumento para la consolidación de la aristocracia. En este punto, la novela se aleja del modelo de novela aleccionadora o adoctrinante descrito por Modzelewski y se acerca a una visión más moderna de la feminidad, en la que la mujer puede tomar decisiones sobre su propio destino sin que su rebeldía implique un castigo fatal. Así, *Isabel* cuestiona la afirmación de Modzelewski respecto a que los títulos con nombre de mujer en novelas escritas por hombres respondan exclusivamente a la reproducción de preconceptos masculinos sobre la mujer idealizada solo en virtud de una autoría masculina (177). Además, plantea que el género sea condición suficiente para validar la disidencia ideológica de quien escribe una obra literaria prescindiendo del análisis e interpretación del texto.

En suma, aunque Isabel comparte con otras novelas del siglo XIX el uso de un nombre de mujer en su título y la construcción de una protagonista inicialmente vulnerable, también introduce un modelo de resistencia y autonomía femenina que desafía la función educativa tradicional de la novela romántica latinoamericana. En lugar de enseñar la resignación y el sacrificio como valores deseables en la mujer, la historia de Isabel sugiere que la independencia y la libertad también son posibles, lo que la convierte en una figura transgresora dentro del canon romántico.

En el título de la novela de Benjamín de la Fuente, se pueden identificar algunos arquetipos femeninos del siglo XIX en América Latina, en particular, el de la mujer atrapada entre la sumisión y la búsqueda de autonomía. El argumento nos remite a la historia de una mujer en un contexto donde enfrenta barreras de género y clase social, lo que la asemeja a heroínas como María o Amalia: personajes cuyas vidas están determinadas por factores externos y cuya capacidad de acción se ve restringida por la sociedad. Sin embargo, a diferencia de otras protagonistas románticas que se resignan a su destino trágico, Isabel encarna a la mujer que intenta superar las limitaciones impuestas por la sociedad aristocrática. Este arquetipo la vincula con personajes como Cecilia Valdés, quien también busca su lugar en una sociedad marcada por la desigualdad. En tal sentido, Isabel no solo es un personaje individual, sino que su historia

puede representar los cambios en la posición de la mujer en el siglo XIX. Su arquetipo se alinea con el de heroínas que rompen con las normas establecidas y desafían el orden social, como Margarita y Rosalía, protagonistas de *Aves sin nido*.

De acuerdo con Northrop Frye, un arquetipo literario es un símbolo, tema, motivo, imagen o patrón narrativo recurrente que aparece en la literatura, los mitos, los sueños y las tradiciones culturales. Frye sostiene que los arquetipos son elementos universales que conectan las obras literarias entre sí y con la experiencia humana colectiva. No se limitan solo a personajes, sino que también incluyen estructuras narrativas y simbólicas que se repiten a lo largo de la historia de la literatura. Estos patrones arquetípicos conforman la base estructural de la literatura, y permiten que las obras literarias trasciendan su contexto específico y resuenen con audiencias de diferentes épocas y culturas (186). Desde esta perspectiva, Isabel podría ser considerada un personaje arquetípico. Frye describe el romance como un mundo idealizado, donde los héroes son valientes, las heroínas bellas y puras, y el mal se encarna en villanos identificables (200). En este marco, Isabel encaja en el arquetipo de la inocencia, propio del romance, en el cual la protagonista representa la pureza, la resistencia al mal y el amor idealizado. Es una joven bella, virtuosa y huérfana que enfrenta adversidades, como la presión social, el acoso de un pretendiente no deseado (Javier de Altomuro) y la manipulación de una figura de poder (su tía Amalia), sin claudicar a sus valores.

Dentro de la estructura narrativa del romance, Frye menciona la figura de la doncella perseguida, otro arquetipo recurrente en la literatura. Se trata de una joven inocente que atraviesa pruebas y peligros, generalmente de la mano de figuras de autoridad o villanos, y cuyo sufrimiento es esencial para la historia (Frye 262). Isabel encarna este arquetipo en su conflicto con su tía Amalia, quien, tras recibirla con aparente cariño, se revela como una figura manipuladora que impone su voluntad sobre ella. En consecuencia, sufre un aislamiento forzado dentro de la casa de su tía, lo que la hace sentir como una prisionera. Su mayor prueba es la imposición de un matrimonio arreglado con su primo Javier, lo que representa la opresión patriarcal. Isabel lo rechaza firmemente, desafiando las normas sociales y enfrentando la ira de su tía, quien refuerza su vigilancia y la somete a una presión psicológica extrema, asegurándose de que no pueda escapar ni comunicarse con nadie. La protagonista atraviesa momentos de profunda angustia e incertidumbre, llegando a dudar de su capacidad para liberarse. Sin embargo, con el tiempo, fortalece su espíritu y decide resistir a toda costa. Las traiciones frustran sus intentos de escape, ya que, a pesar de que intenta encontrar aliados dentro de la

casa, descubre que algunos de los sirvientes han sido coaccionados o temen represalias. Todo esto refuerza su papel arquetípico como doncella perseguida.

El arquetipo del sacrificio y la prueba guarda relación con el de la doncella perseguida. Frye lo define como un patrón fundamental en la literatura, vinculado a la estructura de la tragedia y del romance heroico (282). Este arquetipo se manifiesta en la literatura cuando un personaje enfrenta sufrimientos y obstáculos que ponen a prueba su resistencia moral, física o emocional. El héroe o heroína atraviesa pruebas que implican sufrimiento y sacrificio. Su caída o muerte simbólica, si ocurre, adquiere un propósito dentro de la estructura narrativa, pues genera una transformación o establece un nuevo orden. En el caso de *Isabel*, el sacrificio de la protagonista se manifiesta en la presión social para contraer matrimonio en contra de su voluntad y en su confinamiento, aspectos abordados previamente. Su tía Amalia la mantiene bajo estricta vigilancia y le impide cualquier posibilidad de escapar de su destino: “La señora Amalia no se descuidaba un instante en su odioso espionaje, ni tampoco en la aglomeración de materiales para el regio mausoleo, donde había resuelto sepultar la felicidad de Isabel” (De la Fuente 163). El término “mausoleo” refuerza la idea de sacrificio, ya que sugiere que Isabel está condenada simbólicamente a la muerte de su libertad y felicidad. Además, su boda impuesta es descrita como una ejecución inevitable: “El día y hora del sacrificio, ya estaban convenidos con el verdugo y sepulturero de Isabel; y a ese no se le podía faltar, de ninguna manera” (164). En este contexto, la boda no representa un evento de alegría, sino un ritual impuesto por figuras de autoridad, lo que refuerza la idea de Isabel como víctima destinada a un destino trágico. Estos elementos recuerdan la estructura de los relatos en los que una protagonista debe superar obstáculos antes de alcanzar su destino final, lo que la vincula con figuras como la heroína de la literatura medieval y renacentista.

Por otro lado, Frye menciona que el arquetipo del sacrificio también implica una transformación o resurrección simbólica (253). En tanto Isabel resista y supere estas pruebas, su historia se alinearán con este ciclo de sacrificio y resurrección, en el que su sufrimiento la conduce a una transformación personal y a su liberación de la opresión. Como resultado, el sacrificio y las pruebas que enfrenta la heroína la redefinen y le otorgan una nueva identidad. Tras una lucha constante contra la opresión de su tía Amalia y el acoso de Javier de Altomuro, Isabel logra escapar de su encierro y represión, encontrando finalmente estabilidad y felicidad. Uno de los momentos clave que marcan su transformación ocurre cuando la señora Amalia es vencida y se resigna a aceptar la voluntad de Isabel:

¡Tal fue el desenlace de la ruda contienda de muchos y amargos días! Cual el domador de fieras subyuga al tigre y la pantera, después de mucho trabajo, así logró al fin la caridad cristiana espléndida victoria, sobre las fuerzas indómitas de la soberbia; mas con la notabilísima diferencia entre aquel y esta, de no haberse hecho uso, jamás, de rigor, ni de crueldad de ninguna especie, para lograr el objeto deseado. (De la Fuente 527-528)

Este fragmento sugiere que Isabel no se impone mediante la violencia ni con actos extremos, sino que su constancia y su lucha moral terminan por doblegar la voluntad de su tía. Este cambio marca la transición de su sufrimiento hacia una nueva etapa de paz y reconocimiento. Además, Isabel finalmente se casa con Eduardo, lo que representa la resolución de sus pruebas y su entrada a un nuevo orden social y personal: “Una vez conseguido el tan anhelado y rogado sí de la señora Amalia, para la futura reconciliación, el capellán no dudó, un instante, de que ya pudiese recoger todo el apetecido fruto de sus caritativos esfuerzos, conociendo perfectamente a Eduardo y también, el magnífico corazón que latía en el pecho de Isabel” (529). En términos de la teoría de Frye, Isabel supera su etapa de sufrimiento y sacrificio, lo que la introduce en la estructura del romance, donde la restauración del orden se manifiesta a través de una boda o reconciliación social. Esto coincide con la explicación de Frye sobre los desenlaces en los romances: “La aparición de esta nueva sociedad se señala, a menudo, por algún género de fiesta o rito festivo que, o bien se presenta al final de la obra o se supone que tiene lugar inmediatamente después. Las bodas son muy corrientes” (217). En otro momento, Isabel expresa su gratitud por haber sido protegida y por la felicidad que ahora se le presenta: “¡Quiéralo Dios!... ¡Qué feliz vas a ser, Isabel! exclamó la señora Lucrecia, después de una corta pausa. —¡Mediante su bondad! ¡Mediante su cariño maternal; pues que Ud. ha sido mi ángel custodio!” (De la Fuente 451). Este reconocimiento de una figura protectora y el tono esperanzador de la escena refuerzan la idea de que Isabel, tras numerosas pruebas y sufrimientos, finalmente alcanza un estado de tranquilidad y seguridad. Así, se confirma su transformación dentro de la estructura del arquetipo del sacrificio y la prueba.

En la tradición literaria que Frye analiza, las heroínas arquetípicas están asociadas con imágenes de jardines y naturaleza, símbolos de su pureza y conexión con la armonía idealizada del romance. Frye menciona: “Especial significación tiene el símbolo del cuerpo de la Virgen como *hortus conclusus*, derivado del Cantar de los Cantares” (202). En relación con el motivo del jardín y la castidad, en *Isabel* aparecen referencias a jardines, flores y espacios cerrados que simbolizan la preservación de su virtud. Un pasaje relevante describe el ajuar de Isabel, donde

se menciona una “selva exótica de vestidos, de sombreros y sombrillas, de cintas, de plumas y de flores, de encajes y cordones; y de tanta y tanta bagatela y menudencia, con que las mujeres se suelen embellecer, especialmente, cuando están para dar el gran salto nupcial” (De la Fuente 213). Esta imagen refuerza la asociación entre Isabel y los símbolos de la pureza y la feminidad, en sintonía con el motivo del *hortus conclusus* (jardín cerrado) señalado por Frye.

La protección de su virtud se manifiesta en su confinamiento a espacios cerrados, como su habitación o el lugar donde se oculta de su tía: “Dándome por cárcel este cuarto, y sin permitirme que tenga comunicación con nadie, fuera de los sirvientes de esta casa: esta es la pena que indebidamente sufro, ya por muchos y largos días, y la que creo imposible que Ud. deje de haber conocido” (De la Fuente 228). El hecho de que su pureza y virtud la protejan refuerza el arquetipo de la doncella casta, vinculada con la resistencia a la corrupción y la seducción: “Pero felizmente, Isabel tenía la reflexión de una mujer de juicio y de mayor edad que la suya, y aunque la mintieron consideraciones y la hicieron muchas alucinadoras promesas, a nadie creyó y se supo sostener en toda su pureza virginal” (14).

Así también, el personaje de Isabel se ajusta al arquetipo del viaje del héroe. Este arquetipo, según Joseph Campbell, es un patrón narrativo universal al que denomina monomito — compuesto por tres etapas y 17 subetapas—, el cual describe la travesía de un personaje para transformarse y alcanzar un propósito superior. Campbell explica que el viaje del héroe sigue un esquema cíclico en el que el protagonista parte de su mundo ordinario, enfrenta pruebas y transformaciones, y regresa con un conocimiento o don que beneficia a su comunidad (35). El personaje de Isabel, en la novela de Benjamín de la Fuente, puede analizarse a través del arquetipo del viaje del héroe de Campbell, identificando las subetapas más relevantes de su recorrido. A lo largo de la historia, Isabel enfrenta pruebas que transforman su identidad, siguiendo la estructura del monomito, que incluye partida, iniciación y retorno.

La primera etapa, la partida, comienza con “la llamada de la aventura”, cuando Isabel recibe la carta de su tía Amalia invitándola a Chile con la promesa de un hogar y estabilidad. Este evento representa la ruptura con su mundo ordinario, aunque Isabel aún no es consciente de los peligros que la aguardan. Su aceptación del viaje marca “el cruce del primer umbral”, pues abandona su vida anterior e ingresa en un nuevo entorno que aparenta ser seguro, pero que pronto se revela como hostil. En este punto, Isabel entra en “el vientre de la ballena”, la subetapa en la que el héroe es completamente absorbido por el mundo de la aventura. La casa de Amalia, que en principio debía ser un refugio, se convierte en una prisión que la aísla y la somete a la voluntad de su tía y de Javier de Altomuro.

Durante la etapa de iniciación, Isabel se enfrenta al “camino de las pruebas”, ya que su tía la mantiene bajo constante vigilancia y ejerce presión para que acepte un matrimonio con Javier, lo que restringe su autonomía. Esta situación representa una serie de obstáculos que ponen a prueba su fortaleza y su capacidad de resistencia. Dentro de este proceso, Isabel experimenta la prueba suprema, cuando la boda forzada con Javier se vuelve inminente. Este representa el clímax de su sufrimiento y el mayor desafío de su viaje, pues enfrenta la posibilidad real de perder su libertad. A continuación le sobreviene la “apoteosis”. En esta fase, el héroe alcanza el punto más bajo de su travesía y experimenta una transformación: una expansión de la conciencia y, por ende, del ser. Esto puede manifestarse como iluminación, transfiguración o libertad (Campbell 224). En el caso de Isabel, la apoteosis se produce tras superar sus pruebas y sufrimientos, cuando logra una nueva identidad y posición en la sociedad. Este momento de transformación se manifiesta en el momento en que enfrenta la mayor crisis de su historia: su confinamiento y el intento de dominio de su tía Amalia y Javier. En medio de esta crisis, Isabel experimenta un cambio interno profundo. Antes, era una joven que dependía de las circunstancias externas y de la buena voluntad de otros (como su madre o su tía). Sin embargo, la adversidad la conduce a nueva comprensión de sí misma y de su propio poder:

Era pasar en el acto, de la densa oscuridad de tempestuosa noche, a la refulgente claridad del medio día. ¡Era mucho más de lo que se pudo imaginar! Por eso no se animaba a convencerse, que esa misma noche se vería libre, de su intransigente carcelera y de su desapiadado verdugo ... Sin embargo de aquellas eventualidades en contra, Isabel ya no creyó ni por un momento, que podría llegar a ser la víctima de su testarudo primo ... Ya nada debía intimidarla (De la Fuente 204).

Aquí, Isabel ya no es la misma. Ha trascendido su antiguo estado de vulnerabilidad y ha adquirido la fortaleza y la determinación para luchar por su destino. Su transformación se manifiesta en una nueva lucidez: comprende que no debe aceptar un destino impuesto y decide escapar. Este momento marca su expansión de conciencia y su liberación, conforme al concepto de apoteosis del héroe descrito por Campbell. Así, Isabel renace simbólicamente, transitando del sometimiento a la autonomía, de la desesperación a la esperanza, de la oscuridad a la luz.

Finalmente, en la etapa de retorno, Isabel atraviesa “el cruce del umbral del retorno” al liberarse del dominio de Amalia y Javier. Su triunfo se expresa en la recompensa, representada por su capacidad para decidir sobre su propia vida, lo que se simboliza en su matrimonio con Eduardo, es decir, su integración a un nuevo orden. Isabel logra poseer los dos mundos, ya que ha experimentado la opresión y el encierro, pero también ha alcanzado la libertad y el amor. En

este punto, se convierte en la “maestra de dos mundos”. Además, Isabel alcanza la “libertad para vivir”, tras superar las pruebas de su viaje sin dejarse consumir por el resentimiento o el miedo. Ha aprendido a valorar su independencia y a tomar decisiones para su propio bienestar, lo cual demuestra que, como heroína, ha completado su ciclo de transformación.

Por otro lado, en varias novelas latinoamericanas del siglo XIX, el análisis de los subtítulos muestra que este paratexto desempeñó diversas funciones. Algunos subtítulos cumplieron una función explicativa al proporcionar información sobre el género, el tema central o las referencias espacio-temporales de la obra. En *María*, el subtítulo “Novela americana” resalta, en primer término, la naturaleza narrativa del texto y, en segundo lugar, su carácter regional, al subrayar su pertenencia al continente americano en el siglo XIX, cuando muchos autores latinoamericanos buscaban diferenciar sus obras de las europeas y reafirmar una identidad cultural y literaria autóctona. Este subtítulo también puede interpretarse como una alusión al romanticismo latinoamericano, el cual adaptó las tendencias europeas a las realidades locales. En este sentido, puede interpretarse como un intento de reafirmar la autonomía cultural de América Latina frente a Europa.

Asimismo, en un periodo en el que la literatura servía como instrumento de formación de la identidad nacional, los subtítulos contextualizan la ubicación temporal y geográfica de la historia. *Amalia* lleva el subtítulo “Novela histórica americana”,³ cuyo marco referencial corresponde explícitamente el periodo en que Juan Manuel de Rosas gobernó la provincia de Buenos Aires (1835-1852), marcado por la violencia, la represión política y la lucha entre unitarios (opositores a Rosas) y federales (partidarios del régimen).⁴ Este subtítulo indica que, aunque se trate de una narración literaria (una novela), el mundo representado remite a hechos reales acontecidos en un periodo y un lugar específicos. Mármol utiliza la novela como vehículo para denunciar los abusos del régimen rosista y para documentar los conflictos políticos de su tiempo.

Por otro lado, los subtítulos también cumplen una función persuasiva para captar el interés del público lector. *El conspirador* (1892) de Mercedes Cabello se subtitula “Novela político-social”; sin embargo, antecede a este subtítulo otro entre paréntesis, inmediatamente posterior

³ La edición de 1901, publicada en París por Garnier Hermanos Editores en 2 tomos, y la de 1917, publicada en Buenos Aires por la Biblioteca de *La Nación* en 3 tomos, consignan este subtítulo.

⁴ Los unitarios y los federales fueron dos facciones políticas enfrentadas en Argentina durante el siglo XIX. Los unitarios abogaban por un gobierno centralizado en Buenos Aires, con un sistema político y económico unificado para todo el país. En cambio, los federales, liderados por figuras como Juan Manuel de Rosas, defendían la autonomía de las provincias y un sistema de gobierno descentralizado.

al título, “Autobiografía de un hombre público”. Este recurso sugiere que la obra adopta la forma de autobiografía ficticia, lo cual le otorga un tono íntimo y personal, ya que la historia se presenta como si fuera el relato en primera persona de un personaje involucrado en la vida política. La relación entre el título y este subtítulo enfatiza el carácter crítico de la novela, al denunciar la corrupción, el oportunismo y las intrigas políticas que caracterizaban a ciertos sectores de la sociedad peruana del siglo XIX.

Desde un punto de vista literario y comercial, este primer subtítulo resulta llamativo y genera curiosidad, pues promete una historia personal y reveladora sobre un personaje involucrado en intrigas políticas, lo que puede atraer a lectores interesados en temas de poder, corrupción y drama humano. Durante el siglo XIX, las novelas solían abordar problemáticas sociales y políticas; por ello, la función ideológica y crítica del subtítulo podía señalar la intención del autor de generar conciencia o debate. El subtítulo “Novela político-social” en *El conspirador* añade una capa adicional de significado a la obra y refuerza su propósito literario y dimensión crítica. Este paratexto no solo describe el género de la novela, sino que también enfatiza su enfoque temático y su compromiso con la realidad social y política de su tiempo.

Identificar *El conspirador* como una novela político-social permite comprender que la obra no es solo una historia de intrigas personales, sino también una reflexión sobre temas colectivos y estructurales. En este sentido, el objetivo de la obra va más allá del deseo de entretener, pues busca educar y concientizar a los lectores sobre los problemas que afectaban al país. Asimismo, este subtítulo vincula la novela con el naturalismo y el realismo, corrientes literarias predominantes en América Latina a finales del siglo XIX, las cuales aspiraban a representar la realidad de manera objetiva y crítica, con especial énfasis en los problemas sociales y políticos. Finalmente, el subtítulo plantea que la novela no se limita a describir los conflictos de su tiempo, sino que también invita a la reflexión y al cambio. A través de su crítica política y social, se motiva a los lectores a cuestionar el *statu quo* y promover una sociedad más justa y equitativa.

El subtítulo de *Isabel*, “Novela sud-americana”, conjuga varios de los aspectos mencionados anteriormente. Este paratexto resalta que la obra está ambientada en Sudamérica, lo que la distingue de la tradición europea y la ubica dentro del desarrollo de una literatura regional con identidad propia. Además, anticipa que la novela aborda problemáticas específicas del continente, como la estructura de clases, la movilidad social y la condición de la mujer en sociedades en proceso de modernización. Estos elementos serán desarrollados a lo largo de la narrativa y descubiertos por el lector conforme avance en la lectura. Incluso, al autodenominarse “novela sud-americana”, la obra se alinea con otras novelas decimonónicas

que retrataron la realidad de los países latinoamericanos, como *María* (“Novela americana”) o *Amalia* (“Novela histórica americana”).

Por otra parte, resulta pertinente contrastar el subtítulo de la novela de Benjamín de la Fuente con el de la célebre novela de Alberto Blest Gana, *Martín Rivas*, subtitulada “Novela de costumbres político-sociales”. Ambos paratextos destacan el enfoque realista y la función social de sus narrativas dentro del contexto sudamericano del siglo XIX, y proponen que las novelas no solo se limitan a relatar historias individuales, sino que también ofrecen un análisis de las estructuras de poder y las transformaciones sociales en Chile y el Perú. *Isabel* aborda las barreras de clase y género en la sociedad aristocrática sudamericana, mientras que *Martín Rivas* expone las tensiones entre clases sociales y el impacto de la política en la movilidad social. En tanto el subtítulo de *Isabel* enfatiza la identidad sudamericana de la obra en un sentido amplio, el de *Martín Rivas* resulta más específico, al señalar su carácter de novela de costumbres con un trasfondo político y social claramente definido. No obstante, ambos paratextos tipifican a estas ficciones novelescas como estudios de la realidad política y social sudamericana, lo cual les confiere un carácter más serio y comprometido.

Continuando esta línea de reflexión, la homonimia entre dos personajes de *Amalia* e *Isabel* no parece ser un hecho fortuito, sino que puede interpretarse como un diálogo intertextual entre ambas novelas, lo que revela influencias literarias y temáticas compartidas. Entre los posibles significados de esta coincidencia, en primer lugar, es posible admitirlo como un homenaje o el reconocimiento de cierta influencia literaria⁵ que *Amalia*, de José Mármol, ejerce sobre la obra de Benjamín de la Fuente. Este último retoma ciertos elementos de la novela político-romántica para recontextualizarlos en otro escenario sudamericano, reconociendo a *Amalia* es una de las primeras novelas político-románticas de América Latina y un referente importante del realismo social.

En segundo lugar, conviene examinar los paralelismos en la caracterización de las protagonistas femeninas. Tanto *Amalia* como *Isabel* encarnan figuras femeninas idealizadas —jóvenes, bellas, inteligentes y virtuosas— que deben enfrentarse a un entorno hostil marcado por el control masculino y las estructuras de poder. No obstante, si bien ambas representan mujeres nobles y sensibles, su rol en la trama difiere en función del tipo de conflicto que enfrentan. *Amalia*, en la novela de Mármol, se presenta como protectora y solidaria, asistiendo a los perseguidos políticos y convirtiéndose en símbolo de la resistencia moral frente al autoritarismo

⁵ Entre la publicación de ambas novelas median 33 años, si se considera la primera edición de *Amalia* como libro en 1855.

rosista. Isabel, en cambio, debe luchar por su autonomía en una sociedad aristocrática que la rechaza por su origen humilde, representando así el conflicto entre clases sociales y el cuestionamiento del orden tradicional.

En ambas novelas, los protagonistas masculinos, Eduardo Belgrano, representan un ideal romántico de hombre noble, valiente y con principios. En *Amalia*, Eduardo es un unitario perseguido por la dictadura de Rosas, lo que lo convierte en un símbolo del liberalismo y de la lucha contra la tiranía. En *Isabel*, este personaje es un joven argentino con valores progresistas, que contrasta con la figura de Javier de Altomuro, quien personifica el poder aristocrático y opresivo. *Amalia* es una novela política, donde el amor entre los protagonistas está marcado por la persecución y la violencia de la dictadura de Rosas en Argentina; *Isabel* es una novela social, donde la protagonista enfrenta la rigidez de la aristocracia sudamericana del siglo XIX y lucha por su lugar en una sociedad excluyente. En ambas novelas, la relación amorosa se ve obstaculizada por el contexto social y las normas impuestas por la élite dominante.

Si bien es posible que Benjamín de la Fuente haya tomado los nombres de Eduardo Belgrano y Amalia como una alusión directa a la novela de Mármol, también puede interpretarse esta elección como una estrategia de reinterpretación o extrapolación semántica de los personajes originales y del modelo narrativo romántico-político de *Amalia*, pero trasladado a un contexto de crítica social más amplio. Eduardo Belgrano, en la novela de Mármol, es un joven unitario distinguido, privilegiado por una cuantiosa herencia y comprometido con la causa liberal, por lo que encarna el arquetipo del héroe romántico: culto, patriótico e idealista, que lucha contra la tiranía de Rosas. En cambio, el Eduardo Belgrano de *Isabel* mantiene ciertos rasgos arquetípicos del ideal romántico, pero encarnados en un personaje más moderado y socialmente desplazado: un hombre honesto y progresista, carente de gran fortuna, cuya figura contrasta radicalmente con la de Javier de Altomuro, símbolo de la arrogancia aristocrática y del poder patriarcal dominante. No es menos significativo que este personaje en el mundo ficcional de *Isabel* sea argentino, porque ello reafirma relación intertextual entre ambas novelas.

Esta nueva coincidencia puede interpretarse como una estrategia narrativa con significados simbólicos y políticos dentro de la literatura sudamericana del siglo XIX: Belgrano representa la vertiente liberal que inicialmente movilizó el proceso independentista, mientras que su antagonista, la vertiente conservadora interesada por mantener la continuidad del estatuto colonial. Adicionalmente, el Eduardo Belgrano de *Amalia* representa la lucha contra la opresión y el anhelo de una Argentina moderna y libre de dictaduras, así como el exilio y la persecución de los unitarios, una realidad histórica del momento en que Mármol escribió esta novela. Su

apellido es un evidente homenaje a Manuel Belgrano, prócer de la independencia argentina: “En pos de él caminaba el joven Don Eduardo Belgrano, pariente del antiguo general de este nombre” (Mármol 7). En *Isabel*, la nacionalidad argentina de este personaje introduce una mirada crítica sobre la aristocracia chilena y peruana desde la perspectiva de un extranjero con ideas más abiertas, al mismo tiempo que conserva el paradigma del héroe romántico y justo, como en *Amalia*, pero ahora en un contexto más social que político.

A su vez, las protagonistas homónimas encarnan modelos distintos de feminidad, puesto que la Amalia protectora de Mármol contrasta con la Amalia controladora que aparece en *Isabel*. En cuanto al desenlace para los jóvenes amantes de la novela emblemática del rosismo, Eduardo muere trágicamente antes de consumar el matrimonio y Amalia queda viuda sin haberse casado, lo que simboliza la derrota del amor y de los ideales unitarios frente a la brutalidad política. En cambio, el final de la pareja protagónica en *Isabel* inspira una visión más promisorio del destino de los personajes, ya que no es trágico como en otras novelas del siglo XIX: Isabel no muere ni es castigada, sino que rompe con la estructura social que la oprimía y opta por una vida autónoma. Si bien su paradero es incierto, se desliza la posibilidad de que se aleja del mundo de privilegios y sometimiento en el que creció.

Por otra parte, la homonimia entre estos personajes traza un *continuum* entre la reflexión histórico-política de *Amalia* en Argentina, la político-social de *Martín Rivas* en Chile, y la sociocultural de *Isabel* en Perú y Chile en la coyuntura posterior a la independencia de estas repúblicas.⁶ En este marco, la novela de Benjamín de la Fuente complementa a sus predecesoras integrándolas bajo el subtítulo de “novela sudamericana”. Esta denominación geográfica delimita el área crítica donde el autor propone repensar la condición poscolonial⁷ de Argentina, Chile y Perú.

El desenlace trágico de Eduardo Belgrano de *Amalia* simboliza el destino fatalista de los héroes románticos: al no poder realizar sus ideales en un mundo corrupto, son condenados al sacrificio. No obstante, en términos políticos, la derrota de los ideales liberales ante el conservadurismo reaccionario, expresa que la independencia fue un proceso inconcluso, lo que sugiere la necesidad de emprender una segunda independencia en el contexto poscolonial. Por el contrario, el Eduardo Belgrano de *Isabel* sí tuvo éxito en su proyecto emancipatorio: ideó un plan para rescatar a Isabel de la casa de su tía Amalia y huye junto a su amada, reafirmando su

⁶ El orden consecutivo en la publicación de *Amalia* en 1855, *Martín Rivas*, 1862, e *Isabel*, 1888 refrenda esta apreciación.

⁷ El término “poscolonial” se emplea en este estudio como referencia a un periodo posterior a la colonia; no se emplea como un concepto de la teoría poscolonial.

amor y comprometiéndose en matrimonio. Con la ayuda de la señora Lucrecia —una distinguida dama aristocrática, quien simpatizaba con él y quería frustrar los planes de la tía Amalia—, se organizó el escape de Isabel. La señora Lucrecia incluso puso su propio carruaje a disposición para trasladar a la joven a su casa. Este plan se ejecutó con precisión y permitió que Isabel escapara de la opresión de su tía y del matrimonio forzado con Javier.

Eduardo encontró, dentro de la misma élite aristocrática a la cual pertenecían sus antagonistas, a alguien que compartía su visión crítica de la sociedad respecto a la dignidad, el honor y el rechazo a las bajas sociales. Expresaba su desprecio por aquellos que buscaban el favor de los poderosos para ascender en la sociedad, mientras que Lucrecia coincidía en que su actitud reflejaba la conducta de un verdadero caballero. Durante una conversación, ella reconoce la nobleza de Eduardo y le estrecha la mano en señal de respeto y amistad, lo que refuerza la afinidad entre ambos (De la Fuente 461-62). Si la liberación de Isabel del dominio de su tía Amalia equivale metafóricamente a la realización de una emancipación inconclusa, entonces Eduardo es un agente activo en dicho proceso,⁸ en el cual la homonimia entre los personajes de *Amalia* e *Isabel* adquiere connotaciones reveladoras. El apellido, la nacionalidad y los ideales de Eduardo Belgrano lo personifican como un libertador en un horizonte poscolonial. Mientras que, en la versión de Mármol, este personaje queda supeditado a los trágicos hechos históricos acaecidos sobre los unitarios durante el gobierno de Rosas, en la versión de Benjamín de la Fuente, su figura es adaptada para desarrollar un relato ficcional más autónomo respecto a la realidad objetiva y, consecuentemente, más propicio para la consecución de sus propósitos, truncados en la novela de Mármol.

Al hacer posible el escape de Isabel y, con ello, asegurar su posterior autonomía, Eduardo Belgrano se erige, metafóricamente, como el nombre que encarna al libertador que tiene una segunda oportunidad en un reciente Chile poscolonial. Su empresa es apoyada por una distinguida dama de la aristocracia nacional, lo cual replica el esfuerzo conjunto entre José de San Martín y Bernardo O'Higgins para asegurar la independencia de Chile. Por ello, resulta muy representativo de esta analogía (Belgrano-San Martín, Lucrecia-O'Higgins) que la emancipación de Isabel haya ocurrido en Chile.

Al mismo tiempo, resulta muy significativo que Eduardo haya recibido la colaboración de un personaje perteneciente a la aristocracia y no de la servidumbre, que actuaba bajo las órdenes de Amalia. Esta circunstancia sugiere que la segunda independencia continuaría siendo un

⁸ Esto no implica Isabel sea un personaje pasivo; por el contrario, en el apartado sobre el nombre propio y la interpretación del título de la novela se explica la función activa de Isabel a favor del logro de su autonomía.

proyecto impulsado por las élites sociales, políticas o intelectuales —liberales o conservadoras, pero igualmente privilegiadas— y no expresamente un proyecto dirigido por los sujetos subalternos,⁹ quienes, al hallarse más expuestos a los efectos de la colonialidad, tenderían a aceptar la hegemonía establecida. En ese sentido, aun si se lograra una segunda independencia, esta representaría únicamente la emancipación de uno de los grupos dominantes en pugna. Entonces, cabe distinguir entre una segunda independencia enmarcada en la contienda entre dos élites criollas dominantes, liberales y conservadores; una segunda, o quizás tercera independencia, conformada por un grupo subalterno de amplia base; una multiplicidad de proyectos emancipatorios localizados emprendidos por grupos subalternos específicos; o bien, un estado de alerta perpetua ante la colonialidad que integre a una diversidad de grupos subalternos organizados.

Considerando lo anterior, describir la actuación de Eduardo Belgrano e Isabel únicamente como una extensión de la contienda ideológica entre dos élites criollas supondría ignorar que la novela *Isabel* despliega relecturas del proyecto emancipatorio en Sudamérica. En primer lugar, el triunfo del proyecto emancipatorio de ambos personajes no se reduce a una estéril disputa entre dos élites, sino que abre posibles emancipaciones futuras. Isabel ocupa una posición subalterna tanto por su género como por su clase social, condiciones que logra subvertir de manera favorable, lo que establece un precedente para otras mujeres en situaciones similares. Así, Isabel reelabora la trayectoria de Amalia como heroína romántica: a diferencia de esta última, quien asume un rol más pasivo en la historia y sufre la pérdida de Eduardo, Isabel no se resigna a su destino. Por el contrario, rechaza el matrimonio forzado y desafía las normas aristocráticas, lo que la convierte en una heroína más activa y resistente.

El final es distinto para ambas. En *Amalia*, la protagonista queda viuda y encerrada en su dolor, reproduciendo la estructura de la tragedia romántica clásica. En *Isabel*, en cambio, la protagonista logra escapar de la estructura que la oprime, rompiendo con el modelo de heroína sufriente y ofreciendo una posibilidad de emancipación. Amalia encarna el modelo de mujer sacrificada, cuya historia refuerza la idea de que el amor y la virtud deben enfrentarse a un mundo cruel. Isabel, por su parte, se niega a ser una víctima pasiva y se aproxima a un modelo de mujer más independiente, definido por su capacidad de decisión. En suma, la fórmula emancipatoria de Isabel corresponde a un modelo femenino de resistencia activa.

⁹ Para Gayatri Chakravorty Spivak, el sujeto subalterno es aquel que ha sido excluido de los sistemas de representación y poder hegemónicos, hasta el punto de que no puede hablar ni ser escuchado dentro de las estructuras dominantes. Para mayores detalles, revisar Spivak.

En segundo lugar, *Isabel* reformula el proyecto político-social propuesto en *Martín Rivas*, aunque se advierte algunas analogías entre la caracterización de los personajes de estas novelas. Martín es un joven honrado y trabajador, de origen provinciano y humilde, que llega a Santiago en busca de un futuro mejor. Su inteligencia y principios morales le permiten ascender socialmente. Isabel, por su parte, es presentada como una joven atractiva y de fuertes convicciones, cuyas precariedades económicas la obligan a depender del apoyo de su familia chilena, perteneciente a la alta sociedad, aunque es tratada con desdén por su procedencia peruana.

Dámaso Encina (de *Martín Rivas*) y la condesa Amalia (de *Isabel*) representan figuras de poder dentro de la aristocracia, caracterizadas por su afán de control y su deseo de preservar la estabilidad social. Ambos desean ejercer control sobre los protagonistas: Encina es un hombre adinerado y ambicioso, que inicialmente desprecia a Martín por su origen humilde, por lo cual no lo desea como esposo para su hija Leonor; Amalia es una mujer de la alta sociedad santiaguina, severa y de carácter dominante, quien intenta controlar el destino de Isabel, especialmente en lo referente a su matrimonio. Tanto Encina como Amalia conciben el matrimonio como una estrategia social. Encina considera el matrimonio de su hija un asunto de conveniencia económica y social, sin darle importancia al amor; del mismo modo, la condesa Amalia percibe el matrimonio de Isabel como una transacción que debe beneficiar a la familia y proteger su fortuna. Ambos personajes minimizan los sentimientos de los jóvenes protagonistas: Encina desprecia los sentimientos de su hija Leonor, obligándola a seguir las normas de su clase; Amalia ignora los deseos de Isabel y busca imponerle un destino sin tomar en cuenta su felicidad. En síntesis, ambos personajes son símbolos del poder patriarcal y la rigidez de las estructuras sociales en el siglo XIX. Aunque pertenecen a estratos sociales ligeramente distintas (Encina como burgués y Amalia como aristócrata), comparten el mismo objetivo: ejercer control sobre las generaciones más jóvenes para preservar el orden establecido.

A pesar de estas similitudes, algunos elementos narrativos, temáticos y estructurales de la novela chilena han sido reformulados en *Isabel*. En *Martín Rivas*, el protagonista es finalmente absorbido por el sistema que inicialmente quería reformar. A lo largo de la novela, Martín comienza con ideales de justicia social y reforma; sin embargo, gradualmente se ve atrapado por las estructuras de poder que pretendía cuestionar. Su ascenso en la sociedad chilena y su relación con las clases dominantes lo van alejando de sus principios originales. Aunque al principio se muestra como un joven idealista, sus aspiraciones personales y su necesidad de encajar en el sistema lo conducen a adoptar las mismas prácticas y valores que antes criticaba.

Esta transformación refleja una crítica social de Blest Gana sobre la dificultad de cambiar un sistema profundamente arraigado y cómo, en muchos casos, quienes intentan reformarlo terminan asimilados por él¹⁰. En ese sentido, Martín Rivas, lejos de ser un verdadero reformador del sistema, en realidad representa el proceso de consolidación de la burguesía nacional. Su ascenso social no implica una transformación de la estructura de poder, sino más bien su adaptación a ella. La novela muestra cómo Martín es moldeado por las circunstancias y valores de la élite, hasta convertirse en un portavoz de los ideales de la clase dominante, en lugar de cuestionarlos (Concha 19).

A diferencia de *Martín Rivas* de Blest Gana, la novela de Benjamín de la Fuente introduce un giro significativo al cambiar la perspectiva de género. Mientras que *Martín Rivas* tiene como protagonista a un joven masculino que busca ascender socialmente mediante la integración al sistema, *Isabel* propone una mirada desde la experiencia femenina en un contexto patriarcal. En lugar de centrarse en la movilidad social masculina, la protagonista experimenta cómo una mujer enfrenta restricciones aún mayores. Por otro lado, los protagonistas de ambas novelas abordan la lucha de clases y la movilidad social. Martín Rivas está inmerso en la confrontación ideológico-política entre la aristocracia y la clase media emergente, a la cual se adscribe, logrando ascender dentro del orden burgués mediante su esfuerzo, pero sin desafiar de fondo las estructuras dominantes. Por el contrario, Isabel actúa con la firme convicción de no negociar ni ceder ante las presiones que se ciernen sobre su subalternidad de género y de clase social, sino de subvertirlas. A diferencia de Martín, Isabel enfrenta un camino más difícil y precario, porque su futuro está condicionado por decisiones impuestas por figuras de poder, como su tía Amalia. Esta diferencia subraya una crítica a la limitada movilidad social de las mujeres en comparación con la de los hombres:

La sentencia debía de cumplirse, infaliblemente. Un minuto de descuido en la ejecución, podía traerle sendas incomodidades y gravísimos perjuicios a la señora Amalia; y como siempre se estila que sea primero el uno que el dos, ya se puede imaginar cuánto haría la tal señora, para complacer a su sobrino. Casi insuperables obstáculos se presentaban, pues, para la salvación de Isabel. (De la Fuente 164)

¹⁰ Para mayores alcances sobre esta valoración del personaje de Martín Rivas, consultar Faúndez, et al. 64 y Montes 26.

Esto denota que en comparación con los hombres para quienes bastaría la educación, el esfuerzo y los méritos, las mujeres enfrentan adversidades estructurales que exceden la propia voluntad individual, a la cual se opone la voluntad del otro.

El romance como herramienta de integración social adquiere distintos matices en estas novelas. En *Martín Rivas*, el amor entre Martín y Leonor Encina constituye el motor narrativo que permite la integración del protagonista a la élite. En *Isabel*, en cambio, el romance muestra, en un primer momento, la dependencia femenina del matrimonio como única vía de ascenso social; posteriormente, se transforma en un recurso que refuerza la autonomía femenina al oponerse a un matrimonio impuesto. Es más, en *Isabel* se critica al matrimonio como herramienta de ascenso social, pues, mientras que en *Martín Rivas* el enlace con Leonor simboliza su integración del protagonistas a la élite, en *Isabel* el matrimonio representa un castigo y una imposición: “En verdad que sería magnífico ... poder arreglarlos a todos así, a guisa de factura según sus dimensiones, formas y colores, para que, sin más requisito, fueran despachados matrimonialmente en la Iglesia, como hoy se despachan los fardos en todas las aduanas del mundo” (De la Fuente 118-19). De este modo, Isabel ironiza sobre la idea de casarse por conveniencia y denuncia la mercantilización del matrimonio en su sociedad.

Respecto a la construcción de la identidad nacional, *Martín Rivas* se erige como una obra clave en la construcción del nacionalismo chileno, en tanto promueve una identidad que integre distintas clases dentro del marco liberal. *Isabel*, como novela sudamericana escrita en Perú, podría ser una respuesta a ese modelo, ya sea al adaptarlo a una realidad distinta o incluso al cuestionar la visión liberal de Blest Gana. De este modo, se refuerza la idea de que *Isabel* reinterpreta la historia de *Martín Rivas* desde una perspectiva de género. En lugar de un héroe que triunfa dentro del sistema, se presenta una heroína atrapada en un mundo donde su destino está determinado por los hombres y por figuras de autoridad patriarcales. Su lucha no es por ascender, sino por resistir la opresión.

El arco narrativo de *Isabel* configura a la protagonista como una figura de resistencia femenina, en contraposición al modelo tradicional de la mujer sumisa y sacrificada que predominaba en la novela decimonónica. A diferencia de muchas heroínas de la época, ella sobrevive y se libera en lugar de ser castigada. Además, el final abierto y moderno de la novela genera una sensación de posibilidad y cambio, al distanciarse de los desenlaces trágicos que solían imponerse a las mujeres que desafiaban el orden social. En este sentido, el desenlace de Isabel no solo es una crítica a la sociedad poscolonial y su opresión de género, sino también una reivindicación de la autonomía femenina, marcando una declaración de independencia en la que la protagonista

rompe con el control aristocrático y patriarcal para elegir su propio destino. Isabel no solo desafía la autoridad de su tía Amalia, sino también las estructuras sociales heredadas de la colonia, en las que las mujeres eran usadas como herramientas de consolidación del poder aristocrático. Por lo tanto, el final de *Isabel* significa un rechazo al colonialismo supérstite.

***Isabel* y la crítica a la colonialidad**

El enfoque sociológico de *Isabel* invita a una reflexión sobre el tramo inicial de la posindependencia en tres naciones sudamericanas que, de manera consecutiva, obtuvieron su “primera” emancipación a partir de un movimiento libertador originado en Argentina. Sin embargo, la consolidación y profundización de un horizonte poscolonial no estuvo exenta de contradicciones, fenómeno que José Carlos Mariátegui denominó colonialismo supérstite. Mariátegui señala que, tras la independencia política, la literatura en el Perú continuó dependiendo de modelos europeos, sin desarrollar una verdadera expresión nacional y autóctona. Esta dependencia cultural representa, para el “Amauta”, una manifestación del colonialismo supérstite, ya que las élites intelectuales seguían mirando hacia Europa en lugar de construir una identidad propia basada en la realidad social del país (199-200). Además, señala que, a pesar de la independencia política, la estructura económica colonial (especialmente el latifundismo y el gamonalismo) no desapareció, sino que se transformó y adaptó dentro de la República (30). Explica también cómo el sistema económico feudal y latifundista de la colonia se mantuvo en la República, lo que evidencia la permanencia del colonialismo en la estructura agraria (41). En este sentido, precisa que las condiciones de opresión indígena no solo no mejoraron con la República, sino que se profundizaron, lo que muestra la continuidad de estructuras coloniales (36). Incluso, la educación republicana continuó siendo elitista y excluyente, perpetuando el espíritu colonial en la formación de las instituciones (86-87).

Desde esta perspectiva, a pesar de la emancipación política, las estructuras socioeconómicas y culturales heredadas del colonialismo continúan siendo determinantes en la organización de las sociedades, lo cual influye de manera profunda en las instituciones, las clases sociales, y las dinámicas de poder. Este concepto puede aplicarse a las novelas *Amalia*, *Martín Rivas* e *Isabel*, al analizar cómo los vestigios de las jerarquías coloniales permanecen en las estructuras sociales y en los conflictos que se desarrollan en estas obras. *Amalia* está ambientada en la época de la Rosas en Argentina, una etapa poscolonial en la que las luchas por la independencia han finalizado, pero las estructuras sociales, económicas y políticas siguen reflejando las jerarquías y divisiones de la época colonial. Aunque la independencia formal ya se ha alcanzado, la obra

refleja cómo los antiguos poderes coloniales, como la aristocracia terrateniente y el clero, continúan ejerciendo una fuerte influencia sobre la sociedad. En este sentido, Amalia encarna una figura que es fiel a los valores tradicionales, como la moral y el deber familiar, lo que la sitúa dentro de una estructura social que mantiene la herencia colonial. Las tensiones políticas entre unitarios y federales pueden interpretarse como una prolongación de los conflictos coloniales, en los que las élites siguen controlando el destino del país.

En *Martín Rivas*, novela situada en el Chile de la década de 1850, se representa un país que ha alcanzado la independencia, pero que aún está marcado por las estructuras de poder heredadas del periodo colonial. La división entre clases sociales es evidente: la aristocracia chilena, descendiente de los colonizadores, mantiene sus privilegios y poder, mientras que las clases bajas y mestizas enfrentan una marginalización persistente. El protagonista, Martín Rivas, joven de origen humilde que asciende socialmente gracias a su talento y ambición, se ve confrontado con la permanencia de las jerarquías sociales coloniales, en las cuales la estructura de poder sigue siendo dominada por las élites terratenientes y las relaciones de clase continúan rígidas. La novela refleja cómo las instituciones sociales y políticas continúan reproduciendo las desigualdades del pasado colonial, especialmente en las relaciones de clase, las normas de género y la moralidad social.

En *Isabel*, la acción transcurre una sociedad peruana también poscolonial, en la que las estructuras jerárquicas y las relaciones de poder aún se ven fuertemente influenciadas por las tradiciones coloniales. A pesar de la independencia, las élites peruanas conservan su origen colonial, y la brecha entre las clases altas y bajas persiste. La protagonista, Isabel, se enfrenta a las expectativas sociales que reflejan las normas impuestas durante el periodo colonial, especialmente en lo relativo a la sumisión femenina y al rol central de la familia como institución normativa. La obra expone cómo las figuras tradicionales de autoridad, como el padre o el clero, continúan ejerciendo control sobre los individuos, especialmente las mujeres, y perpetúan una estructura patriarcal y autoritaria que remite al pasado colonial.

El colonialismo supérstite propuesto por Mariátegui no solo se alude a la persistencia de las jerarquías raciales y de clase heredadas del colonialismo, sino también a la manera en que las ideas y estructuras coloniales continúan influyendo en la construcción de las identidades nacionales en América Latina. En un ámbito más específico, brinda un marco para analizar los roles de género en las sociedades poscoloniales latinoamericanas, al mostrar cómo las estructuras sociales heredadas de la colonia siguen aún condicionan la vida de las mujeres, limitando su autonomía y sometiénolas a la voluntad de la familia y la sociedad.

En *Isabel*, las expectativas de sumisión y obediencia femenina reflejan los valores patriarcales y coloniales que limitan la autonomía de las mujeres, incluso cuando tales mecanismos de control son ejercidos por otras mujeres, como la condesa Amalia. Este personaje representa la mentalidad aristocrática y conservadora de la sociedad poscolonial sudamericana. Es una mujer de la élite, con un fuerte sentido de superioridad social y un apego a las estructuras de poder heredadas del período colonial. Su papel en la historia es clave, ya que se erige como la principal opositora a la independencia y autonomía de Isabel, intentando imponerle un destino acorde a sus intereses familiares y económicos.

Amalia es presentada como una mujer de la alta sociedad chilena, orgullosa de su linaje y estatus. Su visión del mundo está marcada por el colonialismo supérstite, que la lleva a considerar a las personas de clases bajas como indignas y a despreciar cualquier tipo de mestizaje o ascenso social fuera de la aristocracia: “Pero la gran señora no se la tragó; y no siendo de condición de sombrero *claq*¹¹ para dejarse aplastar por cualquier títere, menos pudo soportar con tranquilidad el cataclismo de tan plebeyo parentesco. ¡Eso era un imposible magistral!”¹² (De la Fuente 7). En este fragmento, Amalia —tía materna de Isabel, además de tutora y protectora tras la orfandad de la joven— expresa su desprecio por los matrimonios fuera de su clase, reflejando su mentalidad jerárquica y excluyente.

La escena se sitúa en medio de un escándalo familiar: Amalia se indigna por lo que considera una “travesura” de su hermana menor, quien, estando bajo su protección, se casa en secreto con un hombre de clase baja, lo que representa una deshonra a su linaje aristocrático. Amalia no puede tolerar que su hermana haya contraído matrimonio con un hombre sin posición social, a quien ella ve como un “títere” o un don nadie. La frase “no siendo de condición de sombrero *claq* para dejarse aplastar” refuerza su orgullo clasista, ya que se considera una dama de alta alcurnia, no alguien impasible a una afrenta contra su honorabilidad. Su reacción ante el matrimonio de su hermana, la madre de Isabel, es radical: rechaza totalmente a su hermana y su esposo, rompe la relación con ellos y los expulsa de su círculo social. Amalia ve el

¹¹ Un sombrero *claq* (también escrito *claque*) es un sombrero de copa plegable que se podía doblar y desplegar mediante un mecanismo interno de resorte. Fue popular en el siglo XIX y principios del XX, especialmente entre la aristocracia y la burguesía. El término *claque* proviene del francés y hace referencia al sonido que hacía el sombrero al abrirse con el resorte. Se convirtió en un accesorio icónico de la vestimenta masculina formal y era un símbolo de distinción social. La mención en la novela *Isabel* sobre un personaje que “no es de condición de sombrero *claq*”, da a entender que el susodicho no es de la élite o que no tiene la distinción y elegancia que se asocia con este tipo de prenda.

¹² Se ha normalizado la ortografía y la puntuación de los fragmentos de la novela *Isabel* citados en la presente introducción, excepto en el apartado donde se analiza este aspecto. En dicha sección las citas son textuales, tal como en el original de 1888.

matrimonio como un “cataclismo”, es decir, una desgracia que amenaza la pureza de su familia. Su furia muestra su mentalidad colonial, donde la mezcla de clases era impensable y debía ser rechazada de inmediato.

Esta escena refleja la persistencia de las jerarquías coloniales en la sociedad posindependencia, porque la élite criolla continúa reproduciendo las estructuras sociales y raciales de la colonia, despreciando los matrimonios con personas de menor estatus. Por otra parte, el honor familiar estaba ligado a la pureza de clase, lo que lleva a Amalia a percibir la unión de su hermana con un plebeyo como un acto de traición. Además, se refuerza el papel pasivo asignado a las mujeres aristocráticas, cuyas uniones matrimoniales son concebidas como herramientas para consolidar o mejorar la posición social de su clase. El personaje de Amalia encarna, así, el clasismo y el conservadurismo de una élite que sigue operando bajo los preceptos del colonialismo, incluso en un contexto de aparente independencia política.

Amalia también recurre a la manipulación y a la diplomacia para imponer su voluntad. Su principal objetivo en la novela es lograr que Isabel se case con su sobrino, el mayorazgo Javier de Altomuro, no por amor, sino por conveniencia económica y social: “— Este sí que será un golpe triple de mi política!... No puedo menos que felicitar me.... Hago feliz a mi desvalida sobrina, casándola con el magnate de mi sobrino; y dándole gusto a este, indudablemente que le obligo a que en justa recompensa de mis servicios, me haga una cancelacion total de lo que le debo...” (30-31). Su apoyo al matrimonio entre Isabel y Javier no se basa en el bienestar de su sobrina, sino en su propio beneficio económico, lo que demuestra su astucia y egoísmo.

Se había señalado antes que, a lo largo de la novela, Amalia se muestra como una figura autoritaria, intransigente y clasista. Su trato hacia Isabel es inicialmente afectuoso, pero cuando esta se niega a casarse con Javier, la tía muestra su verdadero carácter: cruel y despiadado con quienes desafían su autoridad: “— No puedo! ... No quiero!... eso has dicho: y después de una pausa prosiguió: jamás me imaginé tamaña ingratitud, ni tan odiosa respuesta de tus labios... Cuando César sintió el puñal de Brutto en su pecho, ah! no lo hirieron más que a mí!” (46). Amalia se victimiza y dramatiza la negativa de Isabel como un acto de traición personal, en lugar de respetar la voluntad de su sobrina. La escena corresponde a un momento de confrontación entre Isabel y su tía Amalia, cuando la joven rechaza de manera definitiva el matrimonio con su primo Javier de Altomuro, un mayorazgo al que Amalia quiere imponerle como esposo, argumentando que es su única opción para asegurar su futuro. La parte en la que evoca la famosa traición de Bruto a Julio César connota que Amalia considera a Isabel una traidora dentro de la familia. La tía no solo interpreta la negativa como una desobediencia, sino

como un acto de ingratitud imperdonable, ya que cree que ha hecho sacrificios por Isabel y que esta le debe obediencia absoluta.

Esta escena es importante porque, primero, registra el momento en que Isabel rompe con el destino que Amalia le impone, afirmando su independencia y su derecho a decidir sobre su propia vida; segundo, refleja el choque entre la nueva generación y la vieja aristocracia, mostrando cómo las ideas de Isabel contrastan con la mentalidad patriarcal y clasista de su tía, y, sobre todo, porque el conflicto entre Isabel y Amalia alcanza su clímax cuando la protagonista rompe con las normas sociales impuestas por el colonialismo supérstite. Dicho orden es sostenido por la tía, quien defiende un sistema de alianzas matrimoniales basado en la herencia colonial, desprecia a Isabel por su origen peruano y su falta de riqueza, ve su unión con Javier como una oportunidad para consolidar su posición social y defiende la sumisión de la mujer, considerando que Isabel debe obedecer sin cuestionamientos. En definitiva, más que una simple tía preocupada por su sobrina, Amalia es el símbolo de la opresión patriarcal y colonial que las mujeres debían enfrentar para alcanzar su independencia. De este modo, el personaje de Isabel muestra cómo las mujeres siguen siendo sometidas a las mismas restricciones y expectativas que durante el periodo colonial, aunque ahora con la posibilidad de subvertir ese orden, para lo cual sería necesario emprender una “segunda independencia”.

La segunda independencia es un concepto que alude a la necesidad de una nueva etapa de emancipación en América Latina, más allá de la independencia política lograda en el siglo XIX. Este concepto abarca la liberación cultural, económica y social de la región, como respuesta a las limitaciones y fracasos de la primera independencia. Implica la creación de una identidad cultural autónoma, la emancipación mental y la superación de la dependencia económica y política de potencias extranjeras. Este término ha sido utilizado por diversos pensadores y líderes a lo largo de la historia para expresar la aspiración de alcanzar una verdadera autonomía y desarrollo integral en América Latina (Pinedo 165). En este aspecto, es plausible analizar a Isabel como metáfora de una segunda independencia.

Los planteamientos de Esteban Echeverría y José Victorino Lastarria sobre la segunda independencia enfatizan la emancipación cultural y mental de América Latina. Ambos pensadores consideraban que la independencia política lograda en el siglo XIX no era suficiente si no iba acompañada de una transformación en la conciencia de los pueblos, que debía liberarse del colonialismo intelectual, la aristocracia conservadora y las estructuras de pensamiento impuestas por España. Para Echeverría, la segunda independencia se centraba en la “emancipación del espíritu americano” (165). Esto implicaba una independencia cultural y

mental, superando las tradiciones coloniales y adoptando una educación moderna y racional. Lastarria definió la segunda independencia como la emancipación del espíritu, es decir, la liberación de las estructuras de pensamiento impuestas por la monarquía española y la Iglesia. Para él, la independencia política de América Latina fue solo el primer paso, pero el verdadero desafío consistía en romper con la mentalidad colonial que seguía dominando las instituciones, las costumbres y la educación (9).

En la novela, Isabel representa esta lucha por la independencia cultural y mental en varios aspectos. En primer lugar, desafía la autoridad que se le impone, enfrentando el poder de su tía Amalia, quien simboliza el control de la aristocracia y las normas tradicionales. Al negarse a casarse con el mayorazgo Altomuro, Isabel rechaza la idea de que su destino debe estar determinado por su linaje o por los intereses económicos y sociales de su familia. De manera similar, Echeverría y Lastarria denunciaban a las élites criollas que, tras la independencia, continuaban replicando las estructuras coloniales, impidiendo la verdadera libertad de los pueblos. En segundo lugar, Isabel persiste en la construcción de una identidad propia, puesto que no solo se niega a aceptar un matrimonio impuesto, sino que busca su propio camino, enfrentando las dificultades de ser mujer en una sociedad que la presiona a depender de un hombre.

Para Echeverría y Lastarria, la verdadera independencia debía incluir la creación de una identidad nacional propia, alejada del pensamiento colonial. Isabel encarna esta idea al resistir la manipulación de su entorno y al afirmar su autonomía emocional y moral. Asimismo, Isabel personifica la lucha contra el pasado colonial y patriarcal. Amalia y Altomuro representan una sociedad que concibe a las mujeres como moneda de cambio dentro de un sistema de alianzas familiares y económicas. Isabel, al resistirse, actúa como un símbolo de la necesidad de romper con estas estructuras, tal como los intelectuales del siglo XIX promovían la liberación de América Latina de las ideas caducas heredadas del colonialismo. Su rechazo al mayorazgo de Altomuro y su negativa a ser manipulada por su tía Amalia representan una ruptura con las estructuras de poder tradicionales, de forma análoga a cómo la segunda independencia buscaba emanciparse del dominio extranjero y de las élites internas que perpetuaban la dependencia. En síntesis, desde la perspectiva de Echeverría y Lastarria, Isabel es una metáfora de la segunda independencia, porque personifica la lucha por liberarse no solo de la opresión material (representada en la novela por el matrimonio arreglado), sino también de la opresión ideológica y cultural. Así como América Latina debía formar ciudadanos libres y conscientes para

consolidar su independencia, Isabel debe superar la tutela de su tía y la sociedad patriarcal para alcanzar su autonomía.

La aprobación de Amalia respecto al matrimonio de Isabel con Eduardo Belgrano puede interpretarse, dentro del marco de la segunda independencia, como una transformación de las estructuras de poder y pensamiento que antes limitaban la autonomía de los individuos, especialmente de las mujeres. Por un lado, representa un cambio en la mentalidad de las élites conservadoras. Al inicio, Amalia representa la mentalidad tradicional y aristocrática que perpetúa el orden colonial, intentando forzar un matrimonio conveniente para Isabel, como símbolo del control de la élite sobre el destino de las nuevas generaciones. Su cambio de postura significa la transición de los sectores dominantes hacia una aceptación de los nuevos valores de libertad e independencia, tanto en lo personal como en lo social. Por otro lado, manifiesta la emancipación del individuo y la sociedad. La aprobación de Amalia demuestra que, al final, la lucha por la autonomía de Isabel tiene éxito, reflejando la realización y triunfo de las ideas de la segunda independencia sobre la mentalidad colonial. Así como América Latina debía emanciparse del dominio español, Isabel se emancipa del control familiar y patriarcal que condicionaba su destino. Por último, simboliza la construcción de una nueva identidad latinoamericana. Si Eduardo Belgrano representa un cambio hacia una nueva forma de pensar o un nuevo modelo de sociedad (más liberal, republicano o progresista), su unión con Isabel apunta a que la nueva identidad latinoamericana está triunfando sobre el viejo orden colonial. El hecho de que Amalia acepte esta unión indica que incluso aquellos que antes resistían el cambio (como las clases conservadoras) terminan por reconocer la necesidad de transformación.

Por consiguiente, la aprobación de Amalia al matrimonio de Isabel con Belgrano manifiesta el reconocimiento de que la independencia no solo es política, sino también social y cultural. En relación con esto, Benjamín de la Fuente desarrolla, en clave novelística, una reflexión original que se suma a las de Echeverría, Lastarria y otros intelectuales del siglo XIX: la segunda independencia tiene como elemento añadido culminar la liberación social y cultural del orden colonial, proceso todavía inconcluso debido a la subsistencia de la colonialidad. Esto significa, además, que una independencia plena trasciende lo político para avanzar hacia otros ámbitos, como el económico, social, cultural, y progresivamente ampliar sus alcances en tanto subsistan espacios dominados por la colonialidad del poder (Quijano “Colonialidad del poder” 204), la colonialidad del saber (Quijano “Colonialidad del poder y clasificación social” 94) o la colonialidad del ser (Maldonado-Torres 130). La persistencia de espacios de dominación

colonial demanda de los sujetos subalternos un esfuerzo constante a favor de la descolonización y un estado de alerta frente la hegemonía.

El reconocimiento explícito de un nuevo orden de parte de las élites dominantes significa que la oposición entre el viejo orden colonial y el nuevo orden poscolonial debe ser deconstruida para que este último sea posible. Tal deconstrucción acontece en *Isabel* cuando Amalia, finalmente, al aceptar el matrimonio de su sobrina con Eduardo y su consecuente autonomía, abre la posibilidad de iniciar su propia emancipación respecto al discurso colonial. De este modo, las élites dominantes tomarían plena consciencia del lugar subsidiario que les asignó la colonialidad; es decir, mientras estas élites ocupaban una condición dominante frente a los sujetos subalternos en los albores del periodo poscolonial, simultáneamente se situaban en una posición subalterna ante las élites de los poderosos Estados nación imperiales. Esto conduciría a que aquellas élites latinoamericanas repensaran su lugar en un nuevo horizonte poscolonial.

***Isabel*, una ficción fundacional**

El estudio de Doris Sommer en *Ficciones Fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina* es clave para analizar el papel de la mujer en las novelas del siglo XIX, ya que plantea que las protagonistas femeninas en estas obras suelen ser metáforas de la nación, y su destino está ligado al orden social y político que la élite busca consolidar. Aplicando este marco teórico a *Isabel* de Benjamín de la Fuente, se pueden identificar varias conexiones entre la representación de Isabel y el modelo de mujer en las novelas nacionales latinoamericanas.

Isabel se inscribe como una ficción fundacional en el sentido que Doris Sommer atribuye a este concepto, ya que cumple con varios de los criterios que la autora identifica en estas obras. Según Sommer, las ficciones fundacionales no solo narran una historia de amor, sino que también funcionan como alegorías de la formación de la nación y la consolidación de un orden social y político (68). La novela de Benjamín de la fuente desarrolla el conflicto entre modernidad y tradición. *Isabel* retrata las tensiones entre el orden aristocrático heredado del colonialismo y la aspiración a una sociedad más moderna y justa, lo cual refleja un debate central en las ficciones fundacionales. La protagonista rechaza un matrimonio impuesto, lo que puede leerse como una metáfora de la lucha por la autodeterminación individual en una sociedad todavía atada a estructuras coloniales.

Esta novela, además, aborda el matrimonio como metáfora de la consolidación social. En las ficciones fundacionales analizadas por Sommer, el matrimonio es una herramienta simbólica para representar la unificación de la nación (35). En este contexto, el amor funciona como una

metáfora del orden social. En *Isabel*, el matrimonio forzado con Javier de Altomuro representa la continuidad del colonialismo supérstite, mientras que su negativa rompe con este modelo, lo que simboliza una ruptura con la nación heredada de España, planteando la posibilidad de una identidad social distinta.

Cabe resaltar el protagonismo de una figura femenina en la construcción nacional. Aunque la mayoría de las ficciones fundacionales analizadas por Sommer se centran en figuras masculinas que representan proyectos nacionales, en algunas —como *Sab* o *María*— la mujer desempeña un papel crucial en la definición de la identidad de la nación (33). Isabel desafía el modelo tradicional de mujer sumisa y se convierte en un símbolo de resistencia frente a las imposiciones de una élite que busca preservar sus privilegios a través del control de las mujeres y el matrimonio. Como se señaló anteriormente, *Isabel* critica tanto el colonialismo supérstite como las jerarquías sociales. Sommer enfatiza que las ficciones fundacionales no solo aspiran a construir un sentido de nación, sino que también exponen las tensiones entre las élites criollas y otros sectores de la sociedad (37). La novela cuestiona la permanencia de las jerarquías coloniales en la sociedad chilena y peruana del siglo XIX, al mostrar cómo la aristocracia sigue utilizando estrategias como el matrimonio para mantener su poder.

Sin embargo, *Isabel* se diferencia de otras ficciones fundacionales. En las novelas nacionales del siglo XIX, las mujeres que desafiaban las normas eran castigadas con el exilio, la muerte o el sufrimiento. Aunque Isabel enfrenta presiones, humillaciones y amenazas, logra resistir sin sucumbir a la estructura que intenta doblegarla. La obra desafía la lógica fundacional de la nación al cuestionar el rol tradicional de la mujer, y presenta su independencia como una amenaza para la aristocracia y el colonialismo supérstite. Mientras muchas de las ficciones fundacionales estudiadas por Sommer concluyen con la resolución del conflicto social a través del matrimonio o la reconciliación de clases, el final de *Isabel* es más abierto y desafiante: la protagonista no se sacrifica ni se somete a la estructura tradicional, lo que la distancia de modelos como *María* o *Cumandá*, en las que la heroína muere como castigo simbólico.

En concordancia con la tesis de Modzelewski, el rechazo de Isabel al matrimonio forzado y su resistencia frente a las normas aristocráticas pueden interpretarse como una ruptura con el modelo tradicional de mujer sumisa, porque su historia no se ajusta al esquema de las novelas románticas latinoamericanas que, según dicha autora, moldeaban el comportamiento femenino promoviendo ideales de sacrificio y obediencia. En muchas de estas novelas, las protagonistas femeninas aceptaban su destino con resignación, asumiendo el rol de la mujer virtuosa y abnegada que servía como modelo educativo para las lectoras de la época. Sin embargo, Isabel

rompe con esta lógica al resistirse activamente a ser utilizada como herramienta de consolidación del poder aristocrático y al oponerse a la estructura patriarcal que buscaba someterla. En definitiva, *Isabel* reproduce y al mismo tiempo desafía los esquemas que Sommer describe en las novelas nacionales del siglo XIX. Amalia encarna la mentalidad conservadora que busca preservar el orden a través de la subordinación femenina, mientras que Isabel, aunque conserva el motivo de la mujer como símbolo de la nación, introduce un elemento de resistencia al negarse a ser controlada por la élite aristocrática, lo que la convierte en un desafío a la narrativa tradicional de las novelas nacionales del siglo XIX.

Este acto de rebeldía sitúa a *Isabel* en tensión con las ficciones fundacionales descritas por Doris Sommer, en las cuales las relaciones amorosas y matrimoniales simbolizan la unión y estabilidad de la nación. En novelas como *Amalia* o *María* el destino de la protagonista femenina suele alinearse con el orden social y político: el amor, cuando es correspondido, refuerza el proyecto nacional; cuando resulta imposible, la protagonista suele morir, lo que refuerza un mensaje de sacrificio. En cambio, en *Isabel*, la protagonista no acepta convertirse en un símbolo pasivo de la nación ni permite que su destino sea dictado por el matrimonio como instrumento de estabilidad social. Su decisión de rechazar el matrimonio impuesto y romper con la aristocracia representa una ruptura con la idea de la mujer como metáfora de la nación en las ficciones fundacionales, ya que no se somete al sacrificio por el “bien común”, sino que elige su propia autonomía.

En comparación con *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda y *Cumandá* de Juan León Mera, *Isabel* de Benjamín de la Fuente comparte ciertas similitudes en tanto que sus protagonistas femeninas desafían el orden social impuesto y representan conflictos en torno a raza, clase y género. Sin embargo, *Isabel* se diferencia de novelas como *Enriquillo* de Manuel de Jesús Galván, donde la sumisión y la conciliación con el poder colonial predominan como resolución narrativa. Mientras que en *Sab* la raza y la esclavitud se presentan como barreras insalvables para el amor del protagonista, en *Isabel*, la protagonista se enfrenta a las estructuras patriarcales y aristocráticas sin ofrecer una resolución conciliadora. En contraste con *Cumandá*, que termina con la muerte de su protagonista como sacrificio, *Isabel* mantiene abierta la posibilidad de un destino alternativo, alineándose con narrativas más modernas. En suma, mientras que en las novelas analizadas por Modzelewski y Sommer la mujer suele representar la armonía y la continuidad del orden social, en *Isabel*, la protagonista se convierte en un símbolo de disrupción, cuestiona las normas patriarcales y propone una visión alternativa de la feminidad en la literatura nacional decimonónica.

Por consiguiente, *Isabel* puede considerarse una ficción fundacional porque aborda los conflictos de la sociedad poscolonial a través de una historia personal que refleja tensiones políticas y sociales más amplias. La novela reproduce y, a la vez, cuestiona el modelo tradicional, especialmente al otorgar a su protagonista un rol de resistencia que desafía la función que las mujeres solían tener en estas narrativas. En lugar de reconciliarse con el orden aristocrático, Isabel lo rechaza, lo que convierte la novela en una versión crítica y reformulada del género fundacional descrito por Sommer.

La disidencia normativa

El análisis de la disidencia normativa en la escritura de la novela *Isabel* remite inevitablemente a una comparación con la prosa de González Prada. La ruptura en la normativa en ambos autores converge en una visión crítica sobre las normas establecidas por la Real Academia Española (RAE) y en la búsqueda de una modernización del español escrito en el contexto latinoamericano del siglo XIX. En este sentido, ambos autores proponen una reforma ortográfica y fonética orientada a acercar la escritura a la pronunciación real del español. Entre los cambios más representativos figura el uso de la “j” en vez de la “g” suave, entre otros.

No obstante, el apóstrofo francés (’), rasgo distintivo en la escritura de González Prada, no está presente en la novela *Isabel*, lo cual marca una diferencia importante en el estilo de ambos autores. González Prada adopta el apóstrofo en su escritura como un rasgo estilístico inspirado en el francés. Lo utiliza para eliminar vocales átonas en palabras que, en español estándar, no requieren apóstrofo. Ejemplos de su uso incluyen “l’arte” (en lugar de “el arte”), “d’ella” (en lugar de “de ella”) y “qu’era” (en lugar de “que era”). Esta práctica respondía a un propósito reformador y modernizador, ya que González Prada buscaba simplificar la escritura y hacerla más eficiente, siguiendo modelos lingüísticos europeos. En cambio, en la novela *Isabel*, no se emplea el apóstrofo al estilo de González Prada. La escritura en esta novela refleja una ortografía convencional del español del siglo XIX, con algunas peculiaridades como el uso de acentos en palabras monosílabas (nó, á, ó), recurso habitual de la época. Es decir, predomina una construcción formal y un léxico más cercano a la tradición literaria hispanoamericana sin innovaciones ortográficas, excepto las que se examinan a continuación.

Si bien *Isabel* no presenta una ruptura ortográfica tan radical como la de González Prada, sí exhibe algunas variaciones normativas en su escritura que establecen un distanciamiento parcial de la norma académica española, lo que manifiesta una intención ideológica subyacente. Voloshinov sostiene que el lenguaje no es un sistema estático, sino un campo de lucha ideológica. Cada signo lingüístico refleja relaciones de poder y tensiones sociales (36). En este

sentido, la ortografía alternativa de *Isabel* no es solo una modificación estética, sino un acto de resistencia contra la normatividad impuesta por la Real Academia Española.¹³

En la “Advertencia Necesaria”, el autor justifica su ortografía de la siguiente manera: “Por ser mas adecuado á la pronunciacion hispano-americana, solo en caso de absoluta necesidad hemos hecho uso de las letras *sc* en medio de las vocales *e—e*, prefiriendo *s ó c* unicamente, entre *i—e* ó *e—i*: como en *decendiente, reminisencia, precindir*” (De la Fuente). Aquí, el autor presenta su intervención en el lenguaje como un acto consciente y motivado ideológicamente. Al preferir una escritura fonética, se opone al dominio de una ortografía basada en la tradición europea, con lo cual refuerza una identidad latinoamericana diferenciada. Otro ejemplo de esta ruptura es el uso de “inposible” en lugar de “imposible”: “Pero tamaña crueldad era imposible! Esa infamia nó podía tener cabida en el corazon de Eduardo” (195). La modificación del prefijo “in-” refleja una postura de autonomía lingüística frente a la norma oficial, de modo que la escritura se convierte en un signo ideológico de resistencia.

Para Voloshinov, la ideología no se encuentra separada del lenguaje, sino que se inscribe en los propios signos, es decir, que la ideología se materializa en el signo (21). En *Isabel*, la ortografía no es solo una cuestión de forma, sino una disputa sobre quién tiene el derecho de definir el idioma. Al modificar la escritura, el autor inscribe una ideología de independencia en el propio material lingüístico. Por ejemplo, respecto al uso de la “j” en lugar de la “g”, el uso de “jenio” en vez de “genio” muestra esta ruptura en la escritura de Benjamín de la Fuente: “Yo le llevaba una gran ventaja á mi muy dichosa primita, pues, por lo menos, nunca me faltaron, entonces, siquiera unos dos galanes á la parada, para disponer á mis anchas en la estrechez de mi jenio” (De la Fuente 253). González Prada también promueve este cambio en su ensayística, al sostener que la “g” suave es innecesaria cuando suena como “j”. El reemplazo de la “g” por “j” refuerza la idea de una escritura más fonética y regionalizada.

También, resulta notorio el rechazo de los dos autores al uso de la “x” en palabras como “México”. En *Isabel*, el autor prefiere la escritura “Méjico” en lugar de “México”, decisión que González Prada también defendía, al considerar que esta simplificación responde a la evolución fonética de la lengua. Estas alteraciones exceden el plano ortográfico: se convierte en un signo ideológico que evidencia una toma de postura ante el poder normativo de la lengua. Por otra parte, Benjamín de la Fuente elimina los signos de interrogación y exclamación iniciales. En

¹³ A finales del siglo XIX, la ortografía del español aún no estaba completamente estandarizada y la acentuación gráfica (tildación) tenía algunas diferencias con respecto a las normas actuales. Para mayores alcances sobre la acentuación gráfica a finales del siglo XIX, revisar Ramón, et al. 149-50.

Isabel, dicha omisión responde a una lógica semejante a la de lenguas como el inglés o el francés, en las que solo se utiliza el signo final: “Ah! sí! preciosa reliquia, tú siempre serás mi consuelo! tú me harás olvidar mis penas” (122). González Prada también critica el uso excesivo de signos en la escritura española y en sus textos se pueden encontrar estructuras similares. La eliminación del signo inicial en exclamaciones y preguntas es una marca clara de transgresión de la norma académica, inscribiendo la escritura en una ideología que desafía la imposición colonial del lenguaje.

Voloshinov introduce la noción de diálogo como principio estructurador del lenguaje. Todo enunciado constituye una respuesta a otros discursos y anticipa futuras respuestas (118-19). En este sentido, la escritura de *Isabel* no solo transgrede la norma, sino que también dialoga con la tradición literaria y lingüística hispana, al proponer nuevas formas de escribir y leer. En el siguiente diálogo, se enfatiza la imposibilidad de ceder, mediante la forma alternativa “imposible”: “—Inposible! Inposible!... Lo que Ud. me exige, nó lo podré aceptar jamás: antes permitiría que me escupan á la cara” (235). Aquí, la repetición de “imposible” no solo refuerza la emoción del personaje, sino que muestra cómo la escritura alternativa forma parte del sistema de significado de la novela.

Desde la perspectiva de Voloshinov, este diálogo es un ejemplo de polifonía, donde los enunciados no son neutrales, sino que se posicionan dentro de un conflicto ideológico. Además, la “Advertencia Necesaria” del autor puede interpretarse como un metadiálogo, ya que justifica y defiende la elección lingüística frente a una posible crítica: “Como en la escritura de todos los demás idiomas nó existen signos interrogativos ó admirativos á principio de oracion, igualmente haremos notar que hemos tenido á bien el suprimirlos, en esta novela exclusivamente sud-americana” (De la Fuente).

De este modo, el autor prevé una reacción ante su ruptura lingüística y, al explicar sus razones, convierte su texto en un diálogo con la tradición académica y sus lectores. En tal sentido, la ruptura normativa refleja una tensión entre tradición y modernidad. La decisión de Benjamín de la Fuente de emplear tildes en palabras donde la norma académica no las exige puede interpretarse como un intento de dar énfasis y claridad al discurso escrito, lo que podría relacionarse con una intención didáctica o expresiva. En un contexto más amplio, esta estrategia puede verse como un símbolo de la lucha entre los valores aristocráticos y las nuevas formas de pensamiento que emergían en Sudamérica. La novela, al centrarse en la historia de una mujer que busca su independencia en un mundo controlado por la élite, refleja esta tensión en su

propio lenguaje: mantiene una estructura gramatical tradicional, pero introduce pequeños cambios que podrían interpretarse como un desafío sutil a las normas establecidas.

En resumen, la ruptura normativa en *Isabel* es sutil pero significativa. Aunque carece del carácter abiertamente reformador de González Prada, sugiere un intento de construir una identidad lingüística propia, acorde con el proceso de consolidación cultural de Sudamérica del siglo XIX. Esta estrategia, sin desafiar abiertamente la norma, introduce pequeñas transgresiones que pueden interpretarse como un reflejo de los conflictos sociales y de género que atraviesan novela.

Reflexiones finales

El estudio de *Isabel. Novela sud-americana* permite comprender su importancia dentro del corpus literario sudamericano del siglo XIX, al inscribirse como una obra de crítica social que dialoga con otras novelas del periodo en la exploración de temas como la movilidad social, la condición femenina y la pervivencia de estructuras coloniales en la sociedad republicana. A través del análisis del título, el subtítulo, los personajes y las referencias intertextuales, se ha demostrado que esta novela no solo se inserta en la tradición del realismo y el costumbrismo, sino que también cuestiona los discursos de poder que subyacen a las normas patriarcales y aristocráticas de la época.

El título de la novela, *Isabel*, remite a una tradición de novelas decimonónicas con nombres de mujer en su encabezado, lo que sugiere no solo la centralidad de la protagonista en la narración, sino también una dimensión simbólica que puede vincularse con la nación y su identidad cultural. Desde un análisis lacaniano del nombre propio, se ha demostrado que la protagonista no solo representa a un personaje individual, sino que también simboliza un proceso de subjetivación y resistencia dentro de un sistema que busca definirla y controlarla. La lucha de Isabel por nombrarse a sí misma y construir su propio destino refleja un cuestionamiento a las normas impuestas por la sociedad patriarcal.

El subtítulo *Novela sud-americana* subraya la intención del autor de situar la obra dentro de un marco regional más amplio, en diálogo con otras ficciones fundacionales que problematizan la construcción de las nuevas naciones. Las comparaciones con novelas como *María*, *Amalia* y *Martín Rivas* han permitido evidenciar que *Isabel* comparte preocupaciones temáticas con estas obras, pero también introduce una perspectiva singular en su crítica al orden social, especialmente desde la mirada de género.

Asimismo, se ha resaltado la importancia de las intertextualidades con novelas previas, como *Amalia* y *Martín Rivas*, a partir de la presencia de personajes homónimos y situaciones narrativas análogas. Sin embargo, *Isabel* reformula dichos modelos narrativos y se distancia de los desenlaces trágicos, dado que propone una visión en la que la protagonista logra subvertir el destino impuesto, lo cual representa un avance en la representación de la autonomía femenina en la literatura del siglo XIX.

Desde una perspectiva mariateguista y decolonial, el análisis de la novela ha permitido identificar la vigencia del colonialismo supérstite en las estructuras de poder que condicionan la vida de la protagonista. La figura de la tía Amalia encarna la continuidad de valores aristocráticos y coloniales que limitan la movilidad social y la autonomía de las mujeres, mientras que la resistencia de Isabel y su búsqueda de independencia pueden leerse como una metáfora de la necesidad de una “segunda independencia”: un proceso de emancipación que trascienda la mera ruptura política con la metrópoli y que transforme las estructuras culturales y sociales heredadas de la colonia.

En conclusión, *Isabel. Novela sud-americana* constituye una obra clave para comprender la literatura de su tiempo, no solo por su inscripción dentro del realismo y el costumbrismo sudamericano, sino por su propuesta de una protagonista femenina que desafía el orden establecido. A través de su análisis, se ha evidenciado que la novela no solo denuncia las limitaciones impuestas a las mujeres en la sociedad decimonónica, sino que también propone una lectura crítica de la persistencia de estructuras coloniales en la era republicana, abriendo así un espacio para la reflexión sobre los procesos de emancipación en América Latina.

Referencias

Blest Gana, Alberto. *Martín Rivas*. Imprenta del Siglo, 1869.

Cabello de Carbonera, M. *El conspirador*. Tipografía de la Voce d'Italia, 1892.

---. *Blanca Sol. Novela social*. Lima, Imprenta y Librería del Universo Carlos Prince, 1889.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,

www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp2z1.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, 1959.

Cisneros, Luis Benjamín. *Julia o escenas de la vida en Lima*. Biblioteca Ayacucho, 2004.

Concha, Jaime. “Martín Rivas o la formación del burgués”. *Revista Chilena de Literatura*, nos. 5-6, 1972, pp. 10-27,

- <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41842>. Consultado el 17 de marzo de 2025.
- De la Fuente, Benjamín. *Isabel: Novela sud-americana*. Tip. Cáceres, 1888. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, <https://celacp.org/publicacion/isabel-novela-sud-americana/>
- Esteban, Echeverría. *Obras completas*. Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1873. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsb4c3.
- Faúndez V., Edson, et al. “Martín Rivas: violencia mimética y pensamiento utópico”. *Estudios Filológicos*, no. 54, 2014, pp. 49-67. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173432849003>. Consultado el 17 de marzo de 2025.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Monte Ávila Latinoamericana, 1991.
- González Prada, Manuel. *Páginas libres*. París, Tipografía de Paul Dupont, 1894. BNP Digital, <http://hdl.handle.net/20.500.14428/79200>.
- Gorriti, Juana Manuela. *La hija del Mashorquero*. Ediciones Isla, 1983.
- Huesca, Eva París. “La nación como formación discursiva y la dimensión femenina del proceso de modernidad en La hija del Mashorquero de Juana Manuela Gorriti”. *Mester*, 2010, pp. 45-56. [doi:10.5070/M3381010079](https://doi.org/10.5070/M3381010079).
- Isaacs, Jorge. *María: Novela americana*. 7ma ed., Garnier Hermanos Editores, 1890.
- Lacan, Jacques. *El Seminario 9. La identificación*, versión crítica de Ricardo Rodríguez Ponte. Buenos Aires, Versión inédita, 2009. https://e-diccionesjustine-elp.net/wp-content/uploads/2019/10/La_identificacion.pdf. Consultado el 17 de marzo de 2025.
- . “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo”. *Escritos 2*. 3a ed., Siglo XXI, 2009, pp. 755-787.
- Lastarria, José Victorino. *La América*. Madrid, Editorial América, 1917. Internet Archive, <https://archive.org/details/lamerica02lastrich/page/n5/mode/2up>.
- Maldonado-Torres, Nelson. “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, editado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, pp. 127-167.

- Mármol, José. *Amalia: Novela histórica americana*. 16a ed., Garnier Hermanos Editores, 1901.
- Mariátegui, José Carlos. *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Ayacucho, 2007.
- Matto de Turner, Clorinda. *Aves sin nido*. Ediciones Cátedra, 1996.
- Mera, Juan León. *Cumandá*. Biblioteca Ayacucho, 1981.
- Modzelewski, Helena. “El potencial educativo de la literatura. Personajes femeninos de la novela romántica latinoamericana”. *Perfiles Educativos*, vol. 33, no. 134, 2011, pp.171-185. [doi:10.22201/iisue.24486167e.2011.134.27948](https://doi.org/10.22201/iisue.24486167e.2011.134.27948). Consultado el 17 de marzo de 2025.
- Montes Capó, C. “El metarrelato nacionalista en *Martín Rivas* de Alberto Blest Gana”. *Anales de Literatura Chilena*, no. 5, 2022, pp. 13-27, <https://revistachilenadederecho.uc.cl/index.php/alch/article/view/55313>. Consultado el 17 de marzo de 2025.
- Orrego, Rosario. *Sus mejores poemas, artículos y su novela corta “Teresa”*. Biografía y selección de Isaac Grez Silva. 1874. Nascimento, 1931. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98834.html>. Consultado el 17 de marzo de 2025.
- Pinedo, Javier. “El concepto Segunda Independencia en la historia de las ideas en América Latina: Una Mirada desde el Bicentenario”. *Atenea (Concepción)*, no. 502, 2010, pp. 151–177, [doi:10.4067/s0718-04622010000200009](https://doi.org/10.4067/s0718-04622010000200009).
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina”. *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, compilado por Edgardo Lander, CLACSO, 2000, pp. 201-246.
- . “Colonialidad del poder y clasificación social”. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, editado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, pp. 93-126.
- Ramón Sales, Elisa. “Inestabilidad ortográfica a mediados del Siglo XIX (A propósito de tres poemas de José Selgas)”. *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1983.

Rivadero, Stella Maris. "El nombre propio y el propio nombre." *Grupo Appeler*, 3 de octubre de 2017, <https://grupoappeler.wordpress.com/2017/10/03/el-nombre-propio-y-el-propio-nombre/>. Consultado el 17 de marzo de 2025.

Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Fondo de Cultura Económica, 2004.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*, editado por Cary Nelson and Lawrence Grossberg, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313.

Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*. Biblioteca Ayacucho, 1981.

Voloshinov, Valentín N. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Traducido del inglés por Rosa Marra Rúcovich, Ediciones Nueva Visión, 1976.

Sobre el autor

Carlos Arturo Caballero Medina es magíster en Literatura Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Egresado del Doctorado en Letras de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), actualmente cursa el Doctorado en Literatura Hispanoamericana en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es especialista en argumentación, semiótica, escritura creativa y análisis crítico del discurso. Se desempeña como profesor auxiliar en la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional de San Agustín y en la Maestría en Análisis del Discurso de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Entre sus publicaciones destacan *Teoría de la novela y pensamiento político de Mario Vargas Llosa* (2013), *La mirada virtual. Cultura y política desde la blogósfera* (2016) y *Contrateorías. Estudios de crítica literaria* (2017). Además, ha coeditado, junto con Juan Yufra, *Teorías y discursos sobre la cultura, el lenguaje y la memoria* (2020). Forma parte del proyecto Trans Arch. Proyecto Archivos en Transición: Memorias colectivas y usos subalternos y es miembro investigador de la Red Interdisciplinaria de Estudios Latinoamericanos - Perú XIX (RIEL - PUCP).