

Capítulo III

“ESCRIBIR EN PERUANO”: AMBIGÜEDAD Y DISTANCIAMIENTO

1. “Escribir en peruano”

Esta pléyade de poetas y escritores se ubican entre la conmoción de la guerra, la incertidumbre de la idea del progreso y la presencia inevitable de voces que trasuntan el ámbito local. Todos los trabajos políticos tienen este doble estatuto: por un lado, viven los márgenes de la soledad y enfrentan el tiempo de modernización del país, y, en medio de este drama, el descubrimiento paulatino de lo «nacional como lo, indígena» en su poesía. Eugenio Larrabure y Unanue (1878: IX-X), crítico de la época, no deja de expresar tal sentimiento al preguntarse:

¿Cómo luchar empero contra la filosofía moderna y todas las transformaciones que ella opera? ¿Cómo evitar el ser envuelto por esa corriente llena de luz poderosa que, ya sea en forma de libros, ó de discursos ó de periódicos (que son la mejor expresión del siglo) á todos rodea; y empuja sin cesar é irresistiblemente á las generaciones que se levantan, hácia otros tiempos y hácia otras cosas, que sería sin duda de perfeccionamiento para la humanidad? (1878: IX-X).

En realidad, la tradición escritural en la que se incluye este núcleo de escritores tiene que ver con otro asunto, que desborda tertulias, conversaciones y polémicas, esto es, cómo descifrar el impacto de la cuestión social (léase, realidad nacional) en literatura, y que estará referido a la emergencia de un nuevo sujeto social: el indio.

El problema no sólo es qué tradición adscriben los poetas, tal como deja entrever Antonio Cornejo Polar en *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989:89 ss) a] examinar las propuestas de Ricardo Palma con la de José Toribio Polo y las propias palabras de Manuel González Prada. Hay una orientación previa a la guerra, que luego parece afirmarse, como pertenencia a una tradición en la que se asume la cuestión nacional. Juan de Arona, seudónimo de Pedro Paz Soldán (1839-1895), en sus *Cuadros y episodios peruanos* (1872) plantea el problema de la escritura y su vinculación con el público lector. Arona se mueve entre la corrección lingüística y el asunto de una temática vernácula, a la que atribuye carácter nacional; desde su opción criolla, propone incorporar a la lengua literaria voces indígenas, tal como escribe en su «Nota prologal»:

De este modo, aunque la construcción de la frase sea antigramatical y bárbara, aunque le faltes el respeto al Diccionario y hables la lengua que te dé la gana, como diría Iriarte; aunque el fondo de tus escritos sea siempre criollo y provinciano á pesar de tu conato, el público, deslumbrado por tus relumbrones trasatlánticos, no verá nada, y te aplaudirá mas que á otros que construyen y concuerdan mejor que tú, pero que incurren en el grave pecado de usar ciertas voces indígenas, sea por ser mejor entendidos y gustados, sea por imprimir un sello especial sus escritos y á su literatura de su país, y diferenciarla, sin bastardearla, de la española. Sigue esta receta y aunque no pasarás de un seudo-purista, tu estilo será admirado. De lo contrario, si *escribes en peruano, en criollo*, aunque subrayes religiosamente todos tus peruanismos, te llamarán chabacano, desaliñado, muy incorrecto, y se dirá de ti que no tienes estilo, precisamente porque lo tendrás muy propio y muy tuyo (JUAN DE ARONA 1872: IX. énfasis mío).

Arona, pone de relieve el asunto de las opciones escriturales que el público admira: textos calificados como «relumbrones trasatlánticos» reúnen las características que los lectores de entonces aplauden; sin embargo, este mismo público pone en interrogante aquella literatura que acusa «voces indígenas» como «sello especial» de su realización y que diferencia literatura del país, sobre todo, con la que se produce en la metrópoli. Una literatura sumida en ese «grave pecado» implica -describe bien- que «te llamarán chabacano, desaliñado, muy incorrecto», que «no tienes estilo propio»; precisamente, porque esto significa «escribir en peruano»; mejor aún, significa la adquisición formal de un estilo propio, de una literatura diferente. Aunque, como quiere el propio Paz Soldán, todo, se reduzca a escribir «ten peruano, en criollo»; en realidad, un escribir en criollo que luego, a pesar de su esfuerzo lingüístico, va a significar una anfibología permanente respecto al mundo indígena, precisamente, porque su escritura utiliza la costa como símbolo de lo peruano, recogiendo lo popular costeño, pero criollo al fin.

Eugenio Larrabure, a efectos de la presentación que hace a la edición nacional de *Cuadros y episodios* realiza la siguiente constatación: los escritores, dirá, «se han olvidado que cantan al Perú». Luego preguntará:

¿Qué inspiración puede haber en un poeta nacional que encarece las notas sublimes del ruiseñor, la voz dulce de la alondra ó de otros pájaros extranjeros? Esto es impropio donde la cuculí levanta su lastimero arrullo en medio, de las sombras de la noche infundiendo en nuestro ánimo un vago sentimiento de tristeza, donde el melodioso *piche* y el *corregidor* soberbio, cuyo canto es inimitable, el gorrión peruano, el *chivillo* y el *triguero* *perturban con sus gorgoros el silencio*, de los bosques. Pero si Arona se ha afanado en dar á los lectores una idea, aunque imperfecta, de algunas aves de la costa, estéril y cubierta de arenales en casi toda su extensión, ¿qué sería, si el poeta conociera las quebradas del interior, ó las regiones; montañosas del Perú donde la naturaleza respira continuamente poesía? (En JUAN DE ARONA 1872: XXXI).

Larrabure recuerda la existencia de un referente que los escritores no han explotado suficientemente. Pone de manifiesto el escapismo de algunos poetas. La escritura aún no logra captar ese universo plural y heteróclito que tiene frente así el poeta, el escritor; referente que podría darle mayores insumos si el poeta -ya no sólo, Arona- conociera esa franja interior del país, si la conociera no sólo, como registro de la naturaleza sino también como espacio de la sociedad.

El tópico de la lengua literaria resquebraja el estatuto de la literatura ilustrada al aceptar en ella giros vernáculos; aunque desde una visión urbano-costeña. Para el caso peruano, pone en evidencia una perspectiva literaria que se conforma con lo aceptado por la cultura literaria. No importa si ésta es inconsistente, lo que interesa es que esa escritura está en búsqueda precisamente, de estilo y diferencia: y es definida como «escribir en peruano» por acercarse a una literatura distinta a la «españolista». Cuatro años más tarde, Eugenio Larrabure y Unanue critica las imitaciones serviles a mérito de un retorno a la. ‘españolista’²³ y advierte que, aunque logro menor, por lo menos conservemos el don de la originalidad:

No debemos cansarnos de condenar con energía á los poetas nacionales que tratan de aclimatar en América las escenas extranjero; y que nos hablan, con un candor admirable de las flores, árboles, costumbres y aun catástrofes que aquí no hemos visto sino pintadas sobre el papel; *como si no tuviésemos en cambio objetos tanto o más grandiosos y tanto o más dignos de inspirar á la poesía*, que para ser tal, no necesita ir á buscar su inspiración a dos o tres mil leguas de distancia. Y ya que *no podemos producir obras maestras, tengamos siquiera el mérito de la originalidad -el americanismo- sin hacer caso á los que tienen el raro empeño de que sigamos siendo tributarios de Castilla la vieja ó de Andalucía* (LARRABURE Y UNÁNUE 1878: XIII; énfasis mío).

La propuesta en curso puede leerse como el intento de incluir en la cultura literaria de la época una lengua que represente sentimientos y objetos, de preferencia vernácula, y aún, en lengua indígena. Este intento como se puede presumir no llega a consumarse, queda como un propósito atractivo y como un camino abierto, que va a tener en la. forma yaraví una interesante expresión. El resto se va a mover en lo que llamará más adelante ambigüedad. La poesía va a constituirse en campo de conquista de

los proyectos en curso. Pero, ya para entonces, en narrativa ha sido definido un género literario, la tradición, cuyo mayor mentor es don Ricardo Palma, «sin duda el género más apto para llegar al alma peruana y para encarnar en ella toda nuestra leyenda (...). Es la gran historia, realizada con la técnica fragmentaria y liviana de un pintor de azulejos» (PORRAS 1973:79-80). Si bien es cierto varios de estos escritores son de ascendencia mesocrática, también hay en ellos el expreso propósito de romper con una práctica que permanecía impertérrita ante nuestra realidad.

2. Ambigüedad y distanciamiento

Ciertamente lo que estaba en debate era el asunto de lo nacional en literatura. ¿Qué es la literatura nacional para la bohemia limeña de la segunda mitad del siglo pasado y para el Círculo Literario? La incertidumbre política y el anhelo de fundar una literatura nacional presiden los actos de ambas generaciones; sin embargo, es pertinente indicar la discontinuidad de ciertas prácticas literarias entre una y otra. promoción y el cuestionamiento que hace el Círculo Literario a esa bohemia anterior. Dicha. situación es adecuadamente sopesada por James Higgins:

El desastre de la **Guerra del Pacífico** (1879-83) impulsó a los intelectuales peruanos a hacer una revalorización agónica de todo aspecto de la vida nacional, un proceso encabezado por Manuel González Prada (1844-1918) quien denunció la insolvencia de los líderes y de las instituciones de la nación en una especie de discursos y ensayos publicados posteriormente en *Páginas libres* (1894). González Prada instó a la juventud a emprender una transformación radical del país y con este fin abogó por una literatura que rompiera con el tradicionalismo que identificaba con Palma y que desarrollara nuevas formas de expresión para encarar la realidad de la edad moderna. (1983:6)

El cuestionamiento a la bohemia de Lima y las rupturas con la generación anterior estarán centradas en el ataque a Ricardo Palma, autor de *Tradiciones peruanas*, el mejor representante para entonces de lo que podríamos llamar literatura nacional. La crítica ha de venir del verbo radical de Manuel González Prada, impugnatoria, explícita en el discurso del 30 de octubre de 1888, en el Teatro Olimpo:

El Perú no cuenta hoy con un literato que por el caudal i atrevimiento de sus ideas se levante a la altura de los escritores europeos, ni que en el estilo se liberte de la imitación seudo-purista del romanticismo trasnochado. *Hai gata de arcaísmos, lujo de refranes i hasta choque de palabras grandilocuentes; pero ¿dónde brotan las ideas?* Se oye ruido de muchas alas, mas no se mira volar el águila (GONZÁLEZ PRADA 1894/1985: 66; énfasis mío).

Para González Prada no existe una literatura representativa, ni autor que concite el interés del radicalismo; se distancia de los románticos por considerarlos imitadores tardíos; Palma, desde su punto de vista, representa esa literatura que hace «gala del arcaísmo»²⁴ con lo que se define las dos tendencias predominantes en el discurso hegemónico de la literatura peruana de la segunda mitad del siglo XIX.

Adicionalmente, el tipo de legado en el que se insertan impacta en la imagen que se expresa en las prácticas poéticas de entonces. En efecto, la modernización que asumen los escritores de entonces alcanza algunas rupturas y desencuentros entre hispanistas y antihispanistas. La tentativa romántica y la radical coinciden en la posibilidad de «organizar» la literatura nacional. Al hacerlo, releva nuevos actores sociales y personajes marginales; situaciones, temas y motivos; aproximaciones formales comunes, que no siempre estuvieron en la vida literaria. Asumir la idea de lo nacional explica, en buena parte, las operaciones que se producen en torno al tema andino como ámbito literario mejor delimitado. Pero la conciencia literaria, artística, que manejan nuestros autores puede sintetizarse en el 'concepto ambigüedad', que utiliza Ricardo González Vigil para explicar las actitudes de Palma: «Una ambigüedad que no la entendemos como un 'término medio' de conveniente y conformista indecisión, aunque pueda haber algo, de ello. «Una ambigüedad que equivale a la complejidad y riqueza» (1983:17). Tal noción va a trascender los actos de la palabra en las obras producidas, respecto a una dicotomía Perú-España, es decir, entre el 'nacionalismo' que brota como canción patriótica para responder a situaciones ofensivas al país -aún cuando lo descubramos formalmente dependiente- y que vamos a llamar el 'distanciamiento', opera también como anfibología, según la cual se produce acercamientos a lo español. De allí su postura declarativa, el 'distanciamiento' sería el comportamiento ambiguo que se observa en un autor, a través de sus textos, entre el patriotismo, la dialéctica antihispana y el retorno a la 'madre patria' (admiración por lo español). Sin embargo, para el caso de la Generación de la Guerra, llamo la atención sobre su conciencia artística: ¿hasta qué punto los escritores del Círculo Literario dieron, en efecto, igual peso a las cuestiones estéticas que a las sociales? Todo parece indicar que, salvo el caso de Manuel González Prada, esta «conciencia» no enhebró las obras del radicalismo, por lo que podemos muy bien hablar de esa suerte de estética de la valoración social, del descubrimiento de la realidad andina.

3. Perú, patria del alma

La literatura que se produce a partir de la segunda mitad del XIX no podía ser homogénea en sus propósitos. Y, hemos dicho ya, los discursos subordinados aparecen como escisiones en el mundo ilustrado y tienen como referente la comprensión de la situación nacional. Esta literatura aparece, en unos, con textos que hablan de la idea de nación; en otros se intenta recoger rasgos propios del tema andino o tienen al indio como motivo poético. Siendo así, detengámonos en esta primera configuración del proceso literario de la segunda mitad del siglo XIX: las prácticas poéticas se ven instadas o removidas por un conjunto de acontecimientos frente a los cuales no permanecen insensibles los poetas: las guerras civiles, la incursión española al Callao, la Guerra con Chile, etc. Si bien la poesía que se produce formalmente es romántica, tiene como una de sus motivaciones la idea de 'patria', una suerte de nacionalismo en la que se ve representada, principalmente, la urbe. Esta opción patriótica se puede advertir en el itinerario de vida y en la producción de diversos poetas de entonces, en particular los poetas de la bohemia de Lima, como la llamó Ricardo Palma, una secuencia que concluye con una suerte de reconciliación con la metrópoli.

Luis Benjamín Cisneros

La figura del poeta romántico Luis Benjamín Cisneros (1837-1904). coronado como tal el 23 de agosto de 1897, permite aproximarnos a ese proceso en que se produce la urdimbre del distanciamiento y reconciliación. Antonio Cornejo Polar ha visto un «hispanismo desbocado» en los textos de Benjamín Cisneros al. hacer coincidir el éxito de *El pabellón nacional* (1856) con *A la muerte del rey don Alfonso XII* (elegía premiada en los Juegos Florales de La Habana, 1886). Señala que «es un hecho macizo: la tenaz persistencia colonial en el tejido de la vida republicana y -por consiguiente- del lazo que une ambas etapas como segmentos de un solo proceso» (CORNEJO 1989: 50-51). Y es que se trata de dos textos que coinciden por su éxito y recurrencia en el medio letrado, aunque se oponen en sus propósitos; mientras que en el primero observamos el distanciamiento, el segundo, anclado en la ambigüedad, supone el retorno, la reconciliación. Pero veamos qué declara en su nota escrita en 1894 sobre *El pabellón nacional*, su producción primigenia y seguramente la más interesante la pieza teatral de la época:

Este prematuro trabajo literario, que compuse hace cuarenta años, se menciona siempre entre las producciones teatrales de la literatura peruana. La única edición que existe hasta ahora está plagada de inconveniencias internacionales, incorrecciones y faltas de sentido y gusto que no alcanzan a excusar la inexperiencia de los primeros años. [...] justifica las correcciones que desde tiempos; atrás tengo hechas en ellas.

y concluye:

He suprimido también todo lo que por ser expresión de las pasiones políticas del momento, podía desvirtuar la pureza del carácter patriótico del Pabellón Nacional que no es sino la glorificación de las esperanzas que hizo concebir nuestra independencia de España y el grito espontáneo de horror y pena de un adolescente ante el espectáculo sangriento de las guerras civiles de su país. L.B.C. Lima-1894 (CISNEROS 19??: 45-46).

En éste mismo autor podemos observar un proceso en el que se abandona la beligerancia, se retracta y se esfuerza en justificar a El *pabellón nacional* como un escrito de juventud. El interés que suscita dicha alegoría teatral está basado en la leyenda y en la profusa difusión de la misma, a pesar de que no se volvió a editar sino después de la muerte del autor. En El *pabellón nacional* (Alegoría Teatral/Estrenada en el Teatro Principal de Lima, el 28 de Julio de 1856) podemos encontrar sentido histórico y apropiación del país por criollos. En esta alegoría teatral participan. La Gloria, La Paz y los héroes de la independencia nacional: San Martín, Bolívar, Sucre y La Mar. En la celebración laudatoria de las naciones independientes se puede leer -la. Escena I- el distanciamiento del mundo hispano:

50. En ella no hay tiranos;
 los cetros de oropeles
 cayeron en pedazos
 al trueno del cañón;
 la gloria ornó su frente
 de espléndidos laureles
55. y Dios que sonreía
 le envió su bendición
 [...]
65. ¡Oh Sol! ¡sol de los libres!

La Gloria, con voz efusiva, continúa y ha pedido a los héroes de la Independencia que levanten su mirada:

120. ¡Alzad! Hoy es ya libre
 la América inocente
 los Andes hoy reflejan
 un sol de libertad

El estatuto encomiástico Se ve interrumpido por La Paz, que llega azarosa a dar cuenta de la situación de guerra y caos que vive el Perú. En un siguiente parlamento. Escena III, exhibe sin desaliño para el mundo de los héroes y que está sucediendo en la realidad de la historia. Es una suerte de recusación a los peruanos sobre el legado independentista, propone una crítica a la conciencia nacional:

- SUCRE:
 ¿de qué pueblo huyes tú,
 que así su historia ha enlutado?
- LA Paz:
 De pueblo más desgraciado.
- SUCRE:
 Qué pueblo es ése?
- La Paz: (*Con hondo abatimiento y dolor*)
05. ¡El Perú!
- BOLÍVAR:
 ¿ Y quién de sangre, inhumano,
 mancha ese suelo precioso?
- LA MAR:
 Acaso un ambicioso.
- BOLÍVAR:
0 acaso será un tirano.

En el mismo texto hallamos ese «horror y pena (...) ante el espectáculo sangriento de las guerras civiles de su país» (CISNEROS 19??: 46), que significa temor y peligro de perder las esperanzas iniciadas con la independencia republicana, y al hacerlo, Cisneros, cifra su esperanza en la juventud. Este distanciamiento se ve acicatado por la incursión española a las costas peruanas 25 como ocurre con Al Perú, poema que «sorprende en el extranjero» a Luis Benjamín Cisneros:

25. Vive la Europa en el orgullo vano
 de sus destinos, egoísta vida;
 nación perdida en un confín lejano,
 si no te ignora, tu existencia olvida.
 Te juzga aislada del linaje humano,
30. y en la ignorancia y el error sumida
 y si se digna, por azar nombrarte
 es para escarnecerte ó calumniarte.”
 (CISNEROS 19??: 133)

Pero antes de la Guerra del Pacífico se firma el tratado de paz y concordia con España (14 de agosto de 1879) por lo que para el discurso oficial todo rencor queda en el olvido. Pero es preciso recordar que a inicios de los 90 se vive un clima de festejo y conciliación, con ocasión de la celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América, como se llamó por entonces. Esto explica la elegía al rey don Alonso XXI y la nota de 1894, que se puede leer como una declaración en la que el poeta se retracta de lo escrito en *El pabellón nacional*, variación que la encontraremos imaginada también en su poema *Canto de paz*:

15. olvidados están ya los rencores
 de esa contienda impía;
 cual si común gloria
 la mutua heroicidad, la bizarría
 orgullo de su historia
 (CISNEROS 19??: 128).

La ambigüedad de Luis Benjamín Cisneros se trastoca en el hispanismo, donde el «carácter patriótico» inevitablemente se opaca. No trasciende en oposición, más bien en olvido, en reconciliación. Reconciliación que vendría por vena conservadora, con notas diferentes entre autor y autor, y que podemos también observarla de manera evidente en el discurso de Ricardo Palma (leído el 8 de diciembre de 1917) ante la Academia de la Lengua, correspondiente a la española:

y como ella tuviera por misión el velar por la pureza del idioma y la cultura literaria, a la vez que estrechar los vínculos de afecto y solidaridad espiritual entre el viejo tronco latino y la rama, territorial lejana de la raza, en la que corre aún vigorosa la savia étnica y mental de ese pueblo alocado de sus gloriosas tradiciones; y conservando su tipo caballeresco en la historia, no se apea de Rocinante, sino que lo pone al paso de las locomotoras y de los autos en la persecución de la eterna Dulcinea de la Humanidad que se llama Progreso. (ed. DÍAZ FALCONÍ 1991:80).

Según lo cual no hay más ámbito de disputa, puesto que la diferencia se resuelve por la vía normativa, en la «pureza del idioma» y la «cultura literaria»; en esta versión el hispanismo se trueca en vínculos de «afecto» y «solidaridad». El distanciamiento y la reconciliación se producen en medio de la ambigüedad que hemos indicado en el apartado anterior (II:5). Manuel González Prada en «La poesía», ensayo publicado hacia 1902, crítica y descarta, acertadamente cualquier intento de poesía patriótica porque este tipo de poesía es conservadora, sin aliento:

Si la poesía popular refleja los sentimientos de la muchedumbre, la nacional o patriótica suele abogar por los intereses de un partido, de una facción o de un hombre. Las canciones nacionales y odas patrióticas de los bardos sudamericanos se reducen por lo general a un ejercicio de retórica, sobran tenores, no hay escaldas (GONZÁLEZ PRADA 1985: 340-341).

Notas

23 Este discurso de Prada ha servido para que la crítica literaria inaugure un tópico repetitivo, según el cual, Ricardo Palma sería representante del hispanismo y Prada del antihispanismo.

24 La recusatoria contra los sucesos de 1864, es decir, la toma de las islas de Chincha por los españoles, configura un ciclo de poemas patrióticos que ameritan ser revisados. Recojo acá algunos fragmentos de Constantino Carrasco, del que más adelante trataré en extenso: “Vea pronto el bandido de los mares/Cuál sabe sus derechos defender/Un pueblo libre que en combates ciento/Aprendió con mil héroes á vencer”, “Al Perú” (CARRASCO 1878: 62) o este otro, donde la visión patriótica internalizada, metida en el alma: “En un mismo lugar conservo unido/Mi dulce Patria con mi amarga vida”, “A mi patria” (1878: 62) recuerda el dolor de los románticos.

25 La edición de 1851 traía un Atlas del Perú. No hemos podido revisarlo, el ejemplar que posee la Biblioteca Nacional no cuenta con dicho trabajo. La segunda edición de 1958 es una publicación parcial. Los editores del Primer Festival del Libro Arequipeño no incluyeron «Relaciones de ambos hemisferios» y «Antigüedad del hombre peruano», «porque esos, estudios han sido superados a la fecha, lo mismo, que el último capítulo que se refiere a los monumentos, ligados; íntimamente con el Atlas;» tampoco éste último «por razón muy especial de espacio» (1958:7). En adelante cito por la primera edición.