

Eva María Valero Juan
Independencia y Romanticismo en el Perú:
tentativa, impostura y derrotero.
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 253-277

INDEPENDENCIA Y ROMANTICISMO EN EL PERÚ: TENTATIVA, IMPOSTURA Y DERROTERO

*Infelices trovadores
que siempre estáis de amores
con mujeres que no existen,
vuestro mal, vuestros dolores,
respondedme, ¿en qué consisten?*

Juan de Arona, *Ruinas*, 1863

En el año del Bicentenario de la Independencia de las repúblicas americanas, regresar sobre los procesos con que la pálida emancipación peruana determinó la literatura decimonónica, requiere una necesaria revisión crítica de los moldes con los que la historiografía ha delineado y sistematizado los movimientos literarios que se dieron cita en el Perú republicano, con especial atención al movimiento romántico. Esta revisión no tiende necesariamente a contradecir a quienes construyeron la historia literaria del siglo XIX, que fluctúa entre los vértices del costumbrismo, el romanticismo, el realismo y el naturalismo (Ventura García Calderón, Luis Alberto Sánchez, Jorge Basadre, José Miguel Oviedo, Antonio Cornejo Polar, Augusto Tamayo Vargas, Ricardo Silva Santisteban o Carlos García Bedoya), sino más bien a repensar perspectivas que la crítica ha convertido en lugares comunes. Me refiero, en concreto, a la consideración –acertada en su planteamiento medular, pero en cierto modo sesgada– del romanticismo peruano como imitación desvaída de sus modelos europeos, desarraigada del contexto nacional, y por ello mera tentativa, e incluso «impostura» –en palabras de José Mi-

Entregado: 22 de agosto de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

guel Oviedo, una de las figuras más críticas con el movimiento romántico— (Oviedo: 1963: 15-17)¹.

El título que he dado a este artículo para definir el romanticismo peruano (tentativa, «impostura» y «derrotero») contiene, en su último sustantivo, el nuevo ángulo que pretendo proyectar: el romanticismo como derrotero, palabra que fue utilizada por Luis Alberto Sánchez para dar título a su historia de la literatura peruana, *La literatura peruana, derrotero para una historia espiritual del Perú*. Pero antes de llegar al derrotero, comencemos con la tentativa, en relación con la historia.

La tentativa: una independencia insuficiente

Para explicar los rasgos del romanticismo peruano, es indispensable acudir a los factores históricos que lo determinaron. Antes de referirnos a ellos, y para situar esa «insuficiencia» que afecta tanto a la historia emancipadora como a la literatura de la nueva república, recordemos el que, sólo en principio, podría considerarse como vértice opuesto al romanticismo peruano: el romanticismo argentino. Introducido por Esteban Echeverría a su regreso de París en 1830, la perspectiva propuesta por éste para su aclimatación en Argentina partía de la interiorización del programa poético romántico, desde el convencimiento de que el éxito de tal literatura en América pasaba por la necesaria transmutación de sus ingredientes en clave latinoamericana, en su caso, argentina. Echeverría dio en la clave, pues, para que el romanticismo se convirtiera en camino ideal de la inaplazable emancipación cultural y literaria, a través de su arraigo en el espacio natural, en las costumbres y en el contexto socio-político argentino de aquellos años convulsos, marcados en su país por la dictadura de Juan Manuel de Rosas:

...preciso es que [nuestra poesía] aparezca revestida de un carácter propio y original, y que, reflejando los colores de la naturaleza física que nos rodea,

¹ Jorge Basadre, en *El proceso del romanticismo peruano*, glosó el planteamiento de Oviedo: «J.M.O., joven crítico... ha planteado la tesis del fracaso del romanticismo en el Perú. Reacciona con ella contra las actitudes indulgentes o superficiales de la crítica literaria tradicional. Oviedo sostiene que no hubo aquí verdadera escuela romántica, que la llamada *bohemia* se disgregó después de una militancia corta... que las mejores expresiones de sus personeros no siempre pueden ser adscritas a dicha escuela, y que, en conjunto, el romanticismo en el Perú presenta un movimiento débil... Por otra parte, pone de manifiesto los malos hábitos literarios del romanticismo nacional que no creó un estilo propio, no tuvo un gesto de verdadera independencia estética y exhibió pobreza verbal e imaginativa, desorden, mal gusto, incapacidad paisajística y también alejamiento de las raíces sociales demostrado en el olvido de la obra de Melgar y en el desdén ante el legado que ella dejó» (Basadre: 1965: VI, 305).

sea a la vez el cuadro vivo de nuestras costumbres, y la expresión más elevada de nuestras ideas dominantes, de los sentimientos y pasiones que nacen del choque inmediato de nuestros sociales intereses, y en cuya esfera se mueve nuestra cultura intelectual. Sólo así, campeando libre de los lazos de toda extraña influencia, nuestra poesía llegará a ostentarse libre como los Andes; peregrina, hermosa y varia en sus ornamentos como la fecunda tierra que la produzca. (Echeverría: 1972: 716)

Creo que sólo en parte se puede coincidir con la consideración –ampliamente difundida– de que en Perú se aplicó la receta contraria y que, lejos de la originalidad, sus cultores practicaron únicamente la devoción a la «extraña influencia». A ello me referiré más adelante. Pero en todo caso, lo que parece incuestionable es que el carácter epidérmico del movimiento romántico provenía de factores profundos, anclados en la historia de un país que vivió el proceso emancipador como un acontecimiento sobrevenido, y que por ello no dio lugar a la gran convulsión renovadora que habría de haber producido una literatura original y autóctona. En este sentido, como bien ha explicado Antonio Cornejo Polar, hay que tener en cuenta que sólo cuando los años de anarquía posteriores a la revolución emancipadora dieron paso a un contexto pacífico y de «falsa prosperidad», hacia finales de la década del cuarenta, tuvo lugar el «floreamiento romántico» (Cornejo Polar: 2000: 148):

Las peculiaridades de nuestro romanticismo se explican, en buena parte, a la luz de estos hechos. Anclado en esa epidérmica prosperidad, que en nada se parece al clima de rebelión o agitación que rodeó el surgimiento del romanticismo en otras latitudes, el romanticismo fue uno de los gestos con que la sociedad nacional intentó modernizar –vía la imitación de modelos europeos prestigiosos– su apariencia exterior. (2000: 149)

En este contexto, los románticos peruanos –como explica Ricardo Palma en *La bohemia de mi tiempo*– escribieron desde la acomodada situación social que el mecenazgo les proveyó, así como desde los cargos diplomáticos de que disfrutaron. Por tanto, si atendemos a los factores históricos que determinaron el carácter del romanticismo peruano, hay que incidir en la coincidencia en la tibieza que caracterizó no sólo al movimiento romántico, iniciado paradójicamente en ese momento de sosiego postrevolucionario, sino al propio proceso emancipador, sobre el que reflexionaron no pocos escritores e historiadores en fragmentos que permiten comprender mejor la literatura que tal contexto generó.

El viajero francés Max Radiguet, escritor y dibujante a quien se ha considerado uno de los más sugestivos visitantes de la ciudad de Lima, llegó al Perú en 1844, y se sorprendió por la permanencia de hábitos arcaicos, que dejó impresos en su obra *Souvenirs de l'Amerique Espagnole* (publicada en 1856), fundamentalmente por la inalterabilidad con que se mantenían los privilegios de clase: «Nada parecía advertirnos –observa–, en medio de esta población retozona y ruidosa, que nos hallábamos en el corazón de una ciudad atormentada y empobrecida por treinta años de luchas anárquicas» (en Porras Barrenechea: 1965: 288).

Unos años antes, en 1833, también la célebre Flora Tristán –sobrina del último virrey, Pío Tristán y Moscoso– llegó al país andino y constató la pervivencia del espíritu colonial en su polémico libro *Peregrinaciones de una paria*, donde relató su experiencia y trazó el retrato más vivo de la incipiente historia de la república peruana independiente. Tras su regreso a Francia en 1834 y la publicación de su obra en 1837, Flora Tristán fue repudiada por la sociedad peruana, que condenó a la quema pública –en la Plaza de Armas de Arequipa– sus *Peregrinaciones*, por atentar contra la alta sociedad limeña en la severa crítica que allí proyectó. En el proemio, titulado «A los peruanos», se permitió dirigirse a sus «medio compatriotas» para realizar un cuadro desolador sobre la organización social del Perú independiente; fundamentalmente sobre la pervivencia de las lacras de la Colonia, sus instituciones, su sociedad feudal y violenta, con el fin de corregir sus defectos más sobresalientes: la desigualdad endémica, la corrupción de las costumbres, la falta de educación y el agravamiento de todos estos problemas tras la Independencia:

Al ver que andáis errados y que no pensáis, ante todo, en armonizar vuestras costumbres con la organización política que habéis adoptado, he tenido el valor de decirlo, con riesgo de ofender vuestro orgullo nacional [...] en el Perú la clase alta está profundamente corrompida y que su egoísmo la lleva, para satisfacer su afán de lucro, su amor al poder y sus otras pasiones, a las tentativas más antisociales [...]. Cuando la totalidad de los individuos sepa leer y escribir, cuando los periódicos penetren hasta la choza del indio, entonces, [...] adquiriréis las virtudes que os faltan [...] Instruid, pues, al pueblo; es por allí por donde debéis empezar para entrar a la vía de la prosperidad. (Tristán: 2000: 15-16)

En el trasfondo de esa impermeabilidad a los cambios se descubre el proceso histórico de la Independencia y del devenir posterior de la República pe-

ruana. Sin duda el historiador que mejor radiografió dicho proceso es Jorge Basadre en *La promesa de la vida peruana*, de 1943, donde analizó el inicio de la República partiendo de una pregunta esencial: «¿Para qué se fundó la República?». La respuesta se sustenta sobre una noción utópica, la promesa: «no se trataba simplemente de cortar la sujeción política a España. La Independencia fue hecha con una inmensa promesa de vida próspera, sana, fuerte y feliz» (Basadre: 1992: 306). Pero este impulso utópico consubstancial a la idea de la Independencia no alcanzó en el Perú el mismo cariz revolucionario que adquirió en otros países de América Latina. Lima, la hija de la Conquista –como la denominó José Carlos Mariátegui– era una «criatura de un siglo aristocrático» (Mariátegui: 1979: 199) nacida con un título de nobleza: la Ciudad de los Reyes, y «el Perú –escribió Waldo Frank– llegó a ser la colonia más perfecta de España» (en Porras Barrenechea: 1965: 340). Convertida durante el virreinato en sede del dominio español en toda Sudamérica, admitió el advenimiento de la Independencia con resignación, sin demasiado entusiasmo. Como señaló Juan Manuel Ugarte, «al Virrey sucedió el mandón republicano que no esgrime, desde luego, el ‘derecho divino’ de los antiguos reyes» (1967: 180), proceso que dejó impreso José Joaquín Larra en los conocidos versos:

Cuando de España las trabas
en Ayacucho rompimos,
otra cosa más no hicimos
que cambiar mocos por babas.

Mudamos de condición,
pero sólo fue pasando,
del poder de Don Fernando
al poder de Don Simón. (En Sánchez: 1974: 71)

Por otra parte, en este contexto el país se vio enfrentado a una serie de conflictos ideológicos que se desprenden de la necesidad de afianzar los cimientos de la nueva nacionalidad. La peculiar historia del Perú, marcada de forma radical por la oposición endémica entre Lima y el mundo andino, complicó la tarea de selección de un pasado propio y planteó la búsqueda de una identidad nacional; búsqueda en la que la construcción de una tradición literaria desarrollaría un papel decisivo a partir del nacimiento de la nueva república. En el momento mismo de la Independencia, la exaltación del presente y del futuro impregnaba todo el am-

biente. Por ello, la literatura fijó sus objetivos en la realidad inmediata y cotidiana y en la promesa del futuro próspero que parecía avvicinarse. La poesía patriótica y el teatro lírico que ensalzaba a los héroes fueron lógicamente manifestaciones literarias típicas del momento. Pero fue en la plasmación de la cotidianidad del presente el ámbito en el que la literatura encontró el material necesario para nutrirse y consolidar una tradición literaria que alcanzaría honda raigambre en el Perú: el costumbrismo.

Respuesta lógica al afán por preservar lo propio de la sociedad peruana y definir su identidad, el costumbrismo se configuró como discurso narrativo para ese intento de definición nacional que se planteaba como problema fundamental a principios de siglo. Deliberadamente se borró el pasado de los espacios de la escritura, reservados para la representación de la actualidad en un discurso moralizante que garantizara la prosperidad del mañana, como los cuadros de Felipe Pardo y Aliaga, o a través de la punzante ironía del mejor retratista de aquella realidad, Manuel Ascencio Segura. Las características del cuadro de costumbres hispánico, con Larra y Mesonero Romanos como máximos representantes, eran ideales para plasmar la nueva sociedad hispanoamericana nacida de la Independencia, de manera que el género se aclimató rápidamente a la realidad americana. Como explica Enrique Pupo-Walker, «el proyecto inmediato de numerosos costumbristas americanos [no sólo peruanos] era la consolidación de una iconografía cultural así como de una toponimia que pudiera servir como base discursiva de nacionalidades que se inventaron repentinamente al fragmentarse el imperio español» (Pupo-Walker: 1995: 24-25). Sin embargo, para esa fijación de lo nacional, la focalización del presente y la cancelación de la historia del país resultaría del todo insuficiente y, en este sentido, el romanticismo, con su vuelo innato hacia el pasado, vendría a proyectar el necesario camino de asimilación de la historia que, pasadas las primeras décadas de la República independiente, se convertiría en operación ineludible.

De nuevo la tentativa: un romanticismo frustrado

Un romanticismo sin desgarramiento no es un romanticismo. Así lo dejó escrito Luis Alberto Sánchez como idea central del capítulo que dedicó al período romántico peruano en su libro *Panorama de la literatura del Perú* (1974), titulado significativamente «Un romanticismo frustrado». Aquí, Sánchez prosiguió la argumentación sobre el fracaso del romanticismo que José Miguel Oviedo había ini-

ciado en 1963 (y que había proseguido el poeta Martín Adán), dio algunas de las claves para entender la palidez literaria del grupo de escritores nacidos entre los años 1830 y 1835 que, hacia mediados del siglo XIX, se empeñaron en ser románticos y bohemios. Un empeño que desde su punto de vista no fue más allá de la intención en las obras de Juan de Arona, Carlos Augusto Salaverry, Clemente Althaus, Luis Benjamín Cisneros, Arnaldo Márquez, Nicolás Corpancho o Ricardo Palma²:

La generación romántica –escribirá Martín Adán en su brillante ensayo *De lo barroco en el Perú*– hace buen papel en la historia del Perú, acaso porque no emprendió nada grande, ninguna revolución de espíritu: atentos a todas las resultas, envidiosos con su estilo y evasiva, no procuran sino estar en el Estado puesto que está el Estado. No yerran ni abusan ni propasan sino con la letra, débil e hinchada, musa de murga y estribillo. (Martín Adán: 1968: 178)

Siguiendo esta argumentación (que por otro lado podría servir en su segunda parte para definir la situación acomodada de muchos románticos españoles y europeos que no vivieron precisamente en la exclusión social), los románticos peruanos tuvieron que inventar dolores y angustias que con asiduidad se delataban inauténticos en versos, dramas y leyendas impregnados de las lecturas de los europeos (Byron, Musset, Nerval, Shelley, Leopardi, Lamartine, Larra, Espronceda, Bécquer, Zorrilla o el Duque de Rivas). Luis Alberto Sánchez lo explica en el citado estudio:

Un dolor así, tan discutible, impresionaba poco. La época estaba, al parecer sedienta de tristeza, más tal vez era sólo tedio lo que ahí se disfrazaba de melancolía. Y, como el romántico peruano no iba en busca de su propio ser; como era antirrousouiano, ya que no escarbaba su recuerdo ni su sensibilidad, acabó produciendo un reflejo de otros reflejos, devolviendo con ayes lecturas lacrimosas, e inventando una suerte de antología del lamento, del lamento erudito, del lamento leído, mientras en Argentina la queja viril se nutría con jugos de vida y de tragedia... (Sánchez: 1974: 90)

Sin embargo, a pesar de la «impostura», el romanticismo canalizó, al menos en algunos textos, vías fundamentales para la construcción cultural de la nueva na-

² A esta nómina principal cabe añadir otros nombres: Adolfo García, Numa Pompilio Llona, Enrique Alvarado, José Antonio Lavalle, Mariano Amézaga, Francisco Lasso, Juan Arguedas, Trinidad Fernández, Toribio Mancilla, Asislo Villarán, Juan de los Heros y Narciso Aréstegui.

cionalidad: la asimilación de la historia, a través del gusto, típicamente romántico, por los tiempos remotos; la poetización del paisaje nacional; y la defensa de un estilo criollo y mestizo. Claro está, el regreso al pasado no fue siempre hacia la propia historia sino también hacia la ajena, y sobre esta cuestión se ha sustentado la idea de un desarraigo respecto de lo nacional que encasilla el romanticismo peruano en el fracaso, sin considerar las aportaciones de algunos poetas a la construcción de una literatura anclada en lo nacional peruano.

Este encasillamiento se refuerza con la constatación de otro problema: el contexto elitista de la Lima en que estos escritores nacieron no les dejaba atisbar lo que ocurría tras las cumbres de los Andes. Y la lejanía temporal que asumieron, cuando volvían al pasado propio, casi nunca traspasó los límites del período colonial —especialmente desde el siglo XVIII en adelante—, si bien hay algunas excepciones que recogeré en las siguientes páginas. Este es otro de los principales motivos que se esgrimen para explicar lo postizo de una literatura que, por romántica, debería haber sido el cauce para recuperar de manera más consistente el mundo prehispánico y colonial.

A ello hay que añadir un tercer factor, referente al estilo: la palpable imitación de los modelos a la que me he referido con Luis Alberto Sánchez, sobradamente analizada por otros historiadores de la literatura desde comienzos del siglo XX. Así por ejemplo, José de la Riva Agüero, en su *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), remarcó —con su habitual actitud hispanizante— que los modelos románticos asumidos fueron, fundamentalmente, los españoles:

Y nuestro grupo de románticos aunque leyera y estudiara asiduamente a Lamartine y Hugo, se inspiraba de preferencia en el romanticismo español. Del inglés, del alemán y del italiano, sería difícil encontrar en ellos influencias inmediatas y persistentes. Se aflojaron algo, pero estuvieron muy lejos de romperse, los lazos de subordinación que unían nuestras letras a las de la madre patria. (Riva Agüero: 1962: 136)

Esta valoración es sin duda muy generalizadora si recordamos, por ejemplo, el impacto de la literatura italiana (la renacentista y la contemporánea romántica) en uno de los principales románticos peruanos, Clemente Althaus (*vid.* Rovira: 1995: 63-80). Pero al margen del modelo específico europeo asumido por los románticos peruanos, la historiografía coincide en subrayar la extrañeza y superficialidad de un romanticismo que no se aclimató en suelo peruano. Ventura García Calderón, en una de las obras principales de análisis del momento romántico —

Del romanticismo al modernismo— define el romanticismo peruano como «brusca epidemia», idea que desarrolla en la siguiente reflexión:

¿Quién podrá resolver el enigma? La más inteligente sutileza no encontraría razones plausibles a la inesperada locura. Porque, en realidad, ningún otro pueblo menos romántico que el peruano. [...] Se lloró porque Lamartine había llorado. Se embocó la trompeta heroica porque Víctor Hugo había cantado la leyenda de Napoleón [...] Al mismo tiempo, los jóvenes poetas sabían de memoria los cantos de Zorrilla, de Espronceda y de Bécquer. [...] Cuando los leo no puedo menos que sonreír. Pienso en la escasa sinceridad de esta poesía. No era un estado del alma, sino un pasatiempo literario. (García Calderón: 1910: VII)

Por cierto, esta opinión generalizada de la crítica³, sustentada en los factores enumerados, no es sino el desarrollo historiográfico del juicio emitido respecto al romanticismo peruano por alguno de sus protagonistas. Basta con acudir al documento esencial sobre este movimiento literario, el citado *La bohemia de mi tiempo*, de 1896. En él Ricardo Palma etiquetó a su grupo de juventud con la denominación de «bohemia», y periodizó el desarrollo del romanticismo entre 1848 y 1860, calificándolo como etapa de «la filoxera literaria», metáfora con la que se refirió al rápido contagio romántico que sufrieron todos los escritores de su tiempo. Siempre fiel a su particular tono irónico, recordó allí el encendido entusiasmo con que aquellos jóvenes peruanos recibieron la oleada romántica proveniente de Europa:

Nosotros, los de la nueva generación, arrastrados por lo novedoso del libérrimo romanticismo, en boga a la sazón, desdeñábamos todo lo que a clasicismo tiránico apestara, y nos dábamos un hartazgo de Hugo y Byron, Espronceda, García Tassara y Enrique Gil. Márquez se sabía de coro a Lamartine; Corpancho no equivocaba letra de Zorrilla; para Adolfo García, más allá de Arolas no había poeta; Llona se entusiasmaba con Leopardi; Fernández, hasta en sueños recitaba las *Dolorosas* de Campoamor; y así cada cual tenía su vate predilecto entre los de la pléyade de revolucionarios del mundo viejo. De mí recuerdo que hablarme del *Macías* de Larra, o de las

³ A las ya citadas críticas de Oviedo, Luis Alberto Sánchez, Martín Adán y Ventura García Calderón, hay que añadir las más recientes de Ricardo Silva Santisteban: «Por su tibieza nuestro romanticismo carece de una verdadera poética. No reconocemos en él ni nuestra vida ni nuestro paisaje ni nuestros problemas... es un pobre reflejo del ya pobre romanticismo español» (1984: 18); y Carlos García Bedoya: «el romanticismo peruano se caracterizó por la inautenticidad y domesticación, conservando mucho de la retórica neoclásica» (1990: 86).

Capilladas, de Fray Gerundio, era darme por la vena del gusto. (Palma: 1964: 1294)

Fruto de esta «filoxera» son obras como: *Albores y destellos* (1871) de Carlos Augusto Salaverry; *Notas perdidas* (1862) de José Arnaldo Márquez; *Ruinas* (1867), *Cuadros y episodios peruanos* (1867) de Pedro Paz Soldán y Unanúe (Juan de Arona); los *Ensayos poéticos* (París, 1854) y los dramas *El poeta cruzado* (1848) y *El Templario* (1855), de Manuel Nicolás Corpancho; poemas de Althaus como *El último canto a Safo*, *El desahuciado*, *A orillas del mar*, *A mi patria...* o los fragmentos de su *Diario de un viajero americano*; la novela *Julia* (1860) de Luis Benjamín Cisneros, etc. De este último se pueden recordar también *El pabellón peruano* y *Alfredo el sevillano* como ejemplos de aquellos fallidos dramas históricos que, a imitación de Hugo, Dumas o García Gutiérrez produjo la desatada bohemia peruana en un corto espacio de tiempo.

El romanticismo y la independencia cultural: primer derrotero

Si en un artículo anterior dedicado al romanticismo peruano (Valero: 2005) cité la siguiente explicación de Luis Alberto Sánchez señalando su acierto, en este nuevo desarrollo del tema, sin embargo, quiero matizar la misma con la propuesta que realizo en este apartado. Dice el historiador peruano:

La característica de la «bohemia romántica» peruana, es la de cantar siempre lo remoto, dedicarse a temas lejanos, desarraigarse de lo nativo, explotar a veces lo colonial como suprema concesión a lo peruano, fomentar el teatro, insistir en el verso, favorecer la leyenda. Sus características negativas fueron: nada de novela [...] nada tradicional auténtico. (Sánchez: 1974: 88)

El necesario matiz a este juicio viene dado fundamentalmente por el carácter totalizador del mismo, visible en las palabras utilizadas por el crítico: «siempre» y «nada»; la primera de ellas, —«siempre»— para referirse al canto a lo remoto y lejano y al supuesto desarraigo total de lo propio; la segunda —«nada»— para cancelar cualquier atisbo de autenticidad tradicional peruana en el corpus textual del romanticismo.

Una lectura atenta de la obra de los románticos peruanos es suficiente para descubrir que las palabras generalizadoras de Sánchez son cuando menos poco precisas, pues dejan al margen una serie de textos en los que el tema nacional y,

en ocasiones, «lo tradicional auténtico», son la médula de los mismos. Así, por ejemplo, no se puede soslayar la poesía patriótica producida por los románticos peruanos, como Carlos Augusto Salaverry, en poemas como «El sol de Junín» y «Dos de mayo», o los poemas de Juan de Arona y Clemente Althaus –titulados ambos «A mi patria»–, en los que la condena al presente se complementa con el canto a la patria idolatrada. Pero sobre todo, no se pueden obviar los textos en los que algunos románticos, como José Arnaldo Márquez o Pedro Paz Soldán y Unanue («Juan de Arona»), anclaron los temas, e incluso el propio lenguaje poético en el caso de este último, en las raíces del Perú tradicional.

El primero de ellos, José Arnaldo Márquez, destacó fundamentalmente en la corriente filosófica del romanticismo, desde la concepción de que la poesía «no es un poco de música o de viento»; «es, como portadora del bien, la verdad y la belleza, una ‘senda de luz’ que conduce al progreso» (Cornejo: 2000: 153). La noción de derrotero hacia la modernidad se prefigura en esa senda apuntada por Márquez. Y en la proyección de ese camino poético, el texto que me interesa destacar de su obra, para el objetivo de este artículo, es la leyenda poética titulada «Manco Cápac», aparecida en *La Revista de Lima* (tomos IV y V) en fragmentos publicados entre 1861 y 1862. En la sección IV de la leyenda el texto dibuja un cuadro típicamente romántico: una tempestad, en la que el Inca se adentra conducido por su nave. Concluyen la sección estos versos:

Largo tiempo hace que lucha
la frágil nave con ella,
y al viajero la fatiga tiene agotada la fuerza;
y al movimiento continuo
que en círculos mil lo lleva
y ora lo hunde en las ondas
ora lo encumbra sobre ellas,
desvanecida en un vértigo
se desmaya su cabeza
y adormecido los párpados
en hondo letargo cierra. (V: 542)

Teniendo en cuenta que el protagonista de esta escena es el Inca Manco Cápac, los primeros versos, en los que se señala el dilatado tiempo en que la frágil nave lleva tratando de sobrellevar la tempestad, tienen una evidente lectura histórica, que apunta hacia la larga lucha de los Incas por sobrevivir al proceso de la conquista, la colonia y la república. En los siguientes versos, el poeta señala un

agotamiento de las fuerzas que terminan en desvanecimiento, pero nunca en aniquilación, tal y como propone en la sección VI, con la llegada del Inca a una orilla en la que la metáfora romántica viene a imprimir ese sentido de sobrevida de la cultura incaica: «Ninguna nube el firmamento enluta». El arribo a la orilla continúa con el encuentro de una gruta misteriosa que culmina en un espacio abierto cuya hermosura es descrita como el jardín del Edén, con todos los elementos caracterizadores del tópico del *locus amoenus*: la fuente cristalina, la floresta, el canto del ave alegre, el rumor de la cascada, el lago y los blancos cisnes, la sombra. Una escena como esta permitiría a Luis Alberto Sánchez advertir que cuando los románticos representaron al indio, «no se trataba del indio problema, sino del indio espectáculo... personaje tan exótico como si, en lugar suyo, se colocase un turco de Estambul en plena jungla amazónica; un pirata de Espronceda en el lago Titicaca» (Sánchez: 1989: III, 1258). Pero en todo caso, textos como el de Márquez ponían la primera piedra del camino hacia la recuperación del mundo indígena. El futuro literario se encargaría de la conversión hacia «el indio problema» que, por otro lado, se estaba comenzando ya a delinear en estos versos.

Mientras se describe el paisaje edénico referido va surgiendo, al mismo tiempo, una misteriosa voz, que finalmente puede escucharse con nitidez:

Yo derramo paz y olvido.
 Cuando herido
 sufre y gime el corazón
 doy aliento a la esperanza
 que se lanza
 con el mal a combatir.
 Y mi mano amiga inflama
 viva llama
 de la fe en el porvenir.
 Soy la luz del porvenir, en resumen.
 Soy estrella que fulgura
 cuando oscura
 se extiende la tempestad. (V: 579)

La clave histórica americana vuelve a estar impresa en estos versos en los que el poeta realiza un canto a la esperanza y al porvenir de un país en el que la necesaria reconciliación («paz y olvido») debe ser la senda para articular una nacionalidad integradora de la civilización vencida. Esta proyección hacia el futuro se ve reforzada en la sección VII, con la evocación del que fue el corazón del mundo

prehispánico durante el Incario. Los versos comienzan haciendo referencia a un «templo colosal», realizado con las más grandes rocas del Cuzco y de los Andes, con «techumbres enormes» y «cimientos seguros»:

Las venas y capas de oro
de la vasta cordillera
su inagotable tesoro
dan al Inca en profusión.
Y está concluido el templo
que es de la constancia ejemplo
de tal pueblo y de rey tal. (V: 617)

El mito del Dorado peruano aparece configurado en estos versos que, evidentemente, hacen referencia al Coricancha (el Templo del Sol), centro del Imperio Inca en la ciudad del Cuzco sobre el que se construyó el Convento de Santo Domingo. El templo, recordemos, aparece descrito tras el jardín del Edén, potenciando de este modo el efecto mitificador de este espacio prehispanico. La idealización culmina en la sección VIII con la aparición de los protagonistas de este escenario:

Juntos Manco y Ocllo, y en un alma
la de entrambos esposos confundida:
él, fuerza y genio; ella, piedad y calma,
su raza ven a la virtud nacida
y les da el cielo la gloriosa palma
al declinar la tarde de su vida,
de que llegue su imperio a ser un mundo
que no tiene modelo ni segundo. (V: 619)

En definitiva, Márquez crea en este canto, con la idealización del incanato, «una suerte de mitología nacional –señala Cornejo–, anclada en lo prehispanico, que contrasta con el apego al pasado colonial, tan evidente en Palma y otros románticos, y con la evocación de leyendas exóticas, igualmente usual en la mayoría de poetas de esta escuela»(Cornejo Polar: 2000: 153).

La temática prehispanica aparece también, aunque de forma ocasional, en otro poeta principal del romanticismo peruano, Pedro Paz Soldán y Unanúe, *Juan de Arona*. En sus *Cuadros y episodios peruanos* (de 1863), el sentimiento de la naturaleza costeña del Perú es la tonalidad principal de poemas en los que, además,

la evocación de dioses y personajes históricos del Incario tiñe el libro de dicha mitología nacional:

¡Pachacamac! ¡Pachacamac!
 Mi corazón en llanto al recordarte
 se baña y se entristece;
 y tu opulencia y tu caída palpa
 desdichado Atahualpa!
 Y piensa, y le parece
 que al través de esos ámbitos vacíos
 mira rodar tu sombra melancólica. (Arona: 1867: 22)

Esta reivindicación de una mitología propia, que hunde sus raíces en el mundo prehispánico, imprime un carácter original sobre el que el mismo Juan de Arona insiste y abunda en el prólogo a estos *Cuadros y episodios peruanos*; un testimonio —el del prólogo— de especial relevancia para revisar el movimiento romántico peruano en algunas de sus manifestaciones más destacadas. En sus páginas, Arona da la clave para proyectar sobre el romanticismo la dimensión de «derrotero» que estoy sustentando en estas páginas:

...algunas figuras de la *Introducción* y poesías siguientes, mejoradas por ingenios más perfectos que el nuestro, podrían servir de principio a una *Mitología Peruana*; o si el tiempo de las fábulas ha pasado, a un repertorio de imágenes nacionales, a un *Gradus at Parnassum* de epítetos peruanos, a un tesoro, en fin, de literatura propia, que nos falta, donde podrían irse inspirando nuestros nacientes poetas, que aún no han tratado de embeberse de este manantial, o por desconocerlo, o por falta de caminos para dirigirse a él. (Arona: 1867: XIII)

Y, sin duda, Arona comenzó a apuntar ese camino tanto en sus *Ruinas* como en *Cuadros y episodios peruanos*, ambas publicadas en 1863. En sus versos (si bien este último libro contiene también algunos cuadros costumbristas), impera el sentimiento del paisaje de la costa —de Cañete en particular—. La poetización de la propia atmósfera de este ámbito geográfico costero destaca, por ejemplo, en poemas como «Panorama azul» o «Panorama turbio»; inclinación que el poeta había hecho explícita en el prólogo (escrito en tercera persona para referirse a sí mismo): «la naturaleza peruana, o por lo menos la cañetana, ha sido su única maestra, su única escuela, su sólo guía y su ídolo exclusivo» (Arona: 1867: XII). Con esta

perspectiva, en el incipiente camino hacia las raíces que dibujan sus poemas, Arona no sólo se deleita en recrear esa atmósfera natural, sino también en la poetización de los elementos propios del Perú que la conforman: vemos así aparecer en los versos aves indígenas como el cuculí, los alborozados chaucos, el melodioso piche, el corregidor soberbio, el gorrión peruano, el juilipío o el triguero, así como la descripción de árboles y flores como el huarango, el huairo, el pacay, el palto, el chirimoyo, el suche, el misichil o el floripondio, árbol nacional peruano por excelencia.

Pero el sentido identitario no concluye con esta introducción de la naturaleza peruana y su atmósfera en el territorio de la poesía. Va más allá y afecta a un elemento cardinal de la creación poética: el estilo. La irónica reflexión sobre el mismo, fundamental para el tema que nos ocupa, se encuentra en el prólogo y requiere la extensa cita:

¿Y qué diremos... de las ideas erróneas en cuanto a la corrección de estilo? Todo el mundo entre nosotros se cree juez en tan delicada materia; siendo así que si la armonía, el fuego y lo pintoresco de un estilo pueden ser sentidos por cualquier hombre sensible, la apreciación del estilo verdaderamente correcto no está al alcance sino de los muy doctos. Aquí no: ¿quieres adquirir fama de escritor puro, castizo y conocedor del habla castellana? No tienes más que zurcir alguna de tus mal coordinadas frases, algún hispanismo flamante exhumado del Diccionario o traído por los cabellos de las orillas del Manzanares; y aunque relumbre y resalte, choque y disuene en tu provinciano estilo como un parche de púrpura en un pantalón de a doce reales, el público te aplaudirá y te comparará a Larra y a Villergas, y no sin razón, porque en el vocabulario de uno y otro habrás hecho tu agostillo. (Arona: 1867: VIII)

Frente a este pseudopurismo de fachada y relumbrón, Arona propone:

... aunque la construcción de la frase sea antigramatical y bárbara, aunque le faltes al respeto al Diccionario y hables la lengua que te da la gana, como diría Iriarte; aunque el fondo de tus escritos sea siempre *criollo* y provinciano a pesar de tu conato, el público, deslumbrado por tus relumbres trasatlánticos, no verá nada, ni te aplaudirá más que a 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, sea por imprimir un sello especial a sus escritos y a la literatura de su país, y diferenciarla, sin bastarde-

arla, de la española. Sigue esta receta y aunque no pasarás de un pseudo-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. (Arona: 1867: IX)

Esta defensa de un estilo propio, caracterizado por la lengua hablada en Perú –sus giros populares y sus peruanismos (muchos de ellos provenientes de voces indígenas)– resulta central para comprender la dimensión de derrotero que el romanticismo estaba adquiriendo en los poemas en los que Arona puso en práctica esta receta. Baste recordar, para engarzar este planteamiento con el siguiente autor, la relevancia que Ricardo Palma dio al estilo (popular, criollo o peruano) en sus famosas *Tradiciones peruanas*, directamente vinculada con su decidida defensa de peruanismos que, como lexicógrafo, recogió en sus *Neologismos y americanismos* (1896) y en sus *Papeletas lexicográficas. Dos mil setecientas voces que hacen falta en el Diccionario* (1897)⁴.

En sus *Tradiciones* Palma creó el viaje hacia el pasado a través de una inédita conjunción que nadie antes había cultivado: la fundación literaria de la historia –preferentemente colonial, pero también incaica y republicana– y, como fiel discípulo de Segura, la visión criollista, popular y chispeante, de la literatura costeña. A esta última la enriqueció con la marca inconfundible de ese estilo popular al que la oralidad, unida al recuerdo, imprime su peculiaridad formal. Esta plasmación del habla popular distaba mucho de generar un estilo descuidado. De hecho, para Palma la esencia de la «tradición» estaba en la forma y no tanto en el fondo de lo narrado, pues en ella se revelaba el pretendido espíritu popular de esta literatura: «a mis ojos la tradición no es un trabajo que se hace a la ligera: es una obra de arte. Tengo una paciencia de benedictino para limar y pulir mi frase. Es la forma más que el fondo lo que las hace populares» (carta a Vicente Barrantes, en Cornejo Polar, 1998: 147).

El fruto de la hibridez entre el criollismo popular y la predilección por el pasado –elementos con los que combinó y reformuló las características inherentes a las corrientes costumbrista y romántica– fue un género fundacional por lo novedoso y original: la «tradición». Pero recordemos que Palma se había formado en las filas del romanticismo. Y que desde el momento en que el poeta se convir-

⁴ Recordemos que en estos libros Palma recogió el conjunto de americanismos que trató de introducir en el Diccionario de la RAE, cuando acudió en 1892 al IV Centenario del Descubrimiento en calidad de Ministro residente y Delegado del Perú a los congresos Americanista, Literario y Geográfico.

tió en tradicionalista, el ideario romántico quedó en los anaqueles de la memoria del escritor que, al desprenderse del juvenil arranque imitativo, se lanzó a la aventura en solitario de la creación novedosa y original:

Al consagrarse al «culto del pasado» –explicó Oviedo– y reinventar, sobre el cañamazo de nuestra Colonia y República, los pequeños mitos de la historia peruana, Palma ha iniciado un camino divergente al de la «bohemia» nacional. Ese proceso de alejamiento se extiende, más o menos, entre el 60, fecha límite de su participación activa en el grupo (es el año de su exilio en Chile), y el 72, en que Palma parece tener una plena conciencia de que el pasado histórico en que él decide vivir no es *el pasado ideal de los románticos*. El ideario del romanticismo ya no le sirve al escritor de tradiciones, que busca la poesía en archivos e infolios, no en meras fugas idílicas al mundo de ayer ni en medievalismos de cartón. *Su convicción de estar iniciando «algo nuevo» en la literatura peruana lo lleva a autotitularse iniciador de la tradición en América.* (Oviedo: 1968: 25) (La cursiva es mía)

El texto de Oviedo nos sitúa de nuevo en la idea de «derrotero» para re-dimensionar el romanticismo, fundamentada también en el camino que abrió para la gestación de este género propio y genuino del Perú que es la «tradición», profundamente arraigada desde su nacimiento en el imaginario popular peruano. Si tras la Independencia el cuadro de costumbres había impuesto el retrato de la cotidianidad del presente, anulando el pasado colonial como necesidad patriótica de la nueva república, el romanticismo tuvo la importancia de suscitar el regreso al pasado a través del drama histórico y de la leyenda. En este sentido, aunque en general los románticos no hallaron la fórmula idónea para adentrarse en el camino del pasado propio, sí que crearon el clima adecuado para que de entre ellos surgieran fragmentos de calado nacional. Por último, lo que fuera la leyenda romántica, y sus fantásticas evocaciones, se metamorfoseó con la asimilación de nuevos ingredientes dando lugar a la «tradición». El romanticismo de aquellos bohemios que se quisieron desventurados fue, en definitiva, un tránsito de obligado recorrido para la gestación y el nacimiento de este género que fijó en la memoria de los limeños el pasado legendario de la nación. Pero este punto de llegada del romanticismo peruano no sería el único. Otros caminos marcaron la impronta del romanticismo en su propia extinción, e iniciaron un nuevo y definitivo derrotero: el de la modernidad.

Del romanticismo a la modernidad: segundo derrotero

Para plantear este último recorrido del romanticismo, de nuevo un acontecimiento histórico es determinante para los nuevos caminos adoptados por la literatura peruana hacia el último tercio del siglo XIX. Me refiero a la ya aludida Guerra del Pacífico entre Perú y el vecino Chile en 1879. La inestabilidad con que transcurrió el siglo XIX canceló definitivamente en 1879 la utopía republicana y con ella la promesa de una nueva vida peruana. La guerra contra Chile que estalló en esta fecha y concluyó en 1883 con consecuencias desastrosas para el Perú, marcó la fractura que clausuró la etapa de prosperidad generada por el guano y el salitre; un período de bonanza económica que, como es bien conocido, fue meramente epidérmica, pues sólo beneficiaba a esa superficie social formada por una burguesía que más que capitalista continuaba siendo terrateniente. En su famoso «Discurso en el Politeama», pronunciado en 1888, Manuel González Prada –que emergió como nuevo protagonista de este escenario histórico– expresó el hundimiento de la nación de la forma más desgarrada, apuntando hacia una de las motivaciones más profundas de la depresión: «La mano brutal de Chile despedazó nuestra carne y machacó nuestros huesos; pero los verdaderos vencedores, las armas del enemigo, fueron nuestra ignorancia y nuestro espíritu de servidumbre» (González Prada: 1976: 44). Sobre las consecuencias de la guerra, de nuevo Jorge Basadre nos legó la más clarividente radiografía de aquel momento:

...fue el sacudimiento más tremendo que el hombre peruano sintió en este siglo. Encendió todo el territorio desde el sur hasta el norte, desde la Costa hasta la Sierra. Implicó una enorme pérdida fiscal y penetró en la esfera económica e industrial, en las ciudades, en los villorrios y en los campos, en los hogares y hasta en las comunidades indígenas. No hubo existencia de contemporáneo, joven o viejo, varón o mujer, que de un modo u otro no resultara tocado por este drama [...] era el complejo de inferioridad, el empequeñecimiento espiritual, perdurable jugo venenoso destilado por la guerra, la derrota y la ocupación. (Basadre: 1968: IX, 9-11)

Ante esta desoladora situación surgieron dos actitudes respecto al destino de la nación, determinadas, una de ellas, por la condena del pasado colonial, y la segunda, por su necesaria revisión e, incluso, evocación nostálgica. La literatura que emergió de dichos posicionamientos marcó, por un lado, el tránsito del romanticismo al realismo y al primer indigenismo (o la convivencia de estos movi-

mientos)⁵ y, por otro, la introducción de la tonalidad romántica en una literatura denominada pasatista que, anclada en la construcción de la Arcadia colonial, desarrolló el tópico de «la Lima que se va» a lo largo de las primeras décadas del siglo XX.

En cuanto a la evolución del romanticismo al realismo, tanto Clorinda Matto de Turner (1854-1909) como Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909) realizaron ese recorrido en obras que se publicaron entre 1886 y 1895. Las novelas de Clorinda Matto (*Aves sin nido*, de 1889, *Índole*, de 1891 y *Herencia*, de 1893), reconocidas como iniciadoras del indigenismo literario en Perú, no se desprendieron totalmente de los clichés románticos, pese a posicionarse en los postulados básicos de la literatura realista-naturalista, con la creación de «personajes femeninos inocentes y a veces defectuosos para corporeizar a la joven nación y a los males que la aquejan o los peligros a los cuales se enfrenta» (Cornejo: 2000: 180). En su «Introducción» a *Aves sin nido*, Benito Varela explicó esta confluencia de movimientos literarios en la novela, destacando el contraste entre funciones folletinescas y explicaciones biológicas propias del naturalismo, y desentrañó la evidente huella del romanticismo en la novela:

La herencia del romanticismo se mantiene en ciertos poetismos descriptivos estereotipados, así como en bastantes clisés sentimentales. Las reacciones subjetivas de los agentes desolados, perseguidos o enamorados expresan sus sentimientos y reacciones con sintagmas altisonantes, tópicos expresivos, formas enfáticas, perífrasis retóricas. Las reflexiones en voz alta de Manuel (capítulo V, 2.^a), auto-confesión de su amor por Margarita, fluyen en un ritmo entrecortado, febril, bastante próximo a las autorreflexiones del teatro y las novelas románticas. Los tópicos románticos también se engarzan en la parte narrativa, y, a veces, se manifiestan en proyecciones sentimentales sobre la naturaleza... (Varela: 1982: 712)

Explicación que culmina con una observación cuya cita considero indispensable en tanto que permite, también, seguir trazando el carácter de derrotero del romanticismo peruano:

La crítica, invariablemente, califica este desenlace de folletinesco, de melodramático. Pero creemos que no está determinado por un simple destino ciego.

⁵ Como apunta Augusto Tamayo Vargas «la etapa del romanticismo peruano avanza desde 1840 hasta 1900, perdurando en medio de los embates naturalistas, del fervor parnasiano y de los primeros atisbos modernistas» (1992: 467).

Los desencadenantes del final invertido están en el interior de la misma sociedad depresiva explorada por la novelista, en la corrupción, en las imposiciones de servidumbre, en las prestaciones amorosas denigrantes. (Varela: 1982 : 712)

Como señala Teodosio Fernández respecto a esta valoración de Benito Varela, «las convenciones románticas, en consecuencia, exigían apoyos verosímiles» y planteamientos como los de Varela «permiten ver esa narrativa no como el resultado caótico de sucesivas oleadas foráneas de romanticismo, realismo y naturalismo [...] sino como una manifestación de necesidades propias de los distintos países o del conjunto de Hispanoamérica» (Fernández: 2000). Es decir, que los rasgos románticos que perviven en la novela no deberían leerse como meros resabios de los tonos melodramáticos del pasado, sino como aclimatación de la base trágica del romanticismo al propio drama real del Perú que la novela representa.

También Mercedes Cabello de Carbonera, con idéntico fin de regeneración moral de la sociedad, pero con el objetivo centrado en la educación de la mujer y en el feminismo, evolucionó desde el romanticismo en sus primeras novelas –*Sacrificio y recompensa* (1886), *Los amores de Hortensia* (1887) y *Eleodora* (1887)–, hasta el naturalismo de *Blanca Sol* (1888) y *El conspirador* (1892), con el recurso a teorías científicas de su tiempo y a la crítica social. Ambas autoras, en suma, pretendieron utilizar la novela para proyectar un plan de «peruanismo» basado en el concepto de «modernidad»; noción a la que Matto se refirió explícitamente en la dedicatoria de *Herencia*, en este significativo fragmento:

El paladar moderno ya no quiere la miel y las mistelas fraganciosas que gustaban nuestros mayores; opta por la pimienta, la mostaza, los *bitters* excitantes; y, de igual modo, los lectores del siglo, en su mayoría, no nos leen ya, si les damos el romance hecho con dulces suspiros de brisa y blancos rayos de luna; en cambio si hayan el correctivo condimento con morfina, con ajeno y con todos aquellos amargos repugnantes para las naturalezas perfectas, no solo nos leen: nos devoran. (Matto: 1895: 24)

La expresión de la inviabilidad del romanticismo (con sus «dulces suspiros de brisa» y sus «blancos rayos de luna») en el nuevo contexto histórico, a través de tan acertadas metáforas culinarias para designar las características románticas y realistas, hacen de este fragmento un testimonio fundamental de la extinción del romanticismo en Perú; testimonio al que cabe añadir una polémica y una última declaración de cierre definitivo.

La polémica a la que me refiero se desató entre románticos y realistas y se desarrolló a lo largo de 1888 en el periódico *El Perú Ilustrado*, cuya dirección asumiría Clorinda Matto un año después, en 1889. Cornejo Polar relató la polémica:

En el debate entre Amézaga y Arturo Ayllón se esgrimieron más consideraciones morales que estéticas, fundamentalmente en relación a los vicios y virtudes contenidos en las novelas de Zola. Al hacer el elogio de éste, cuyas obras son de verdad «moralizadoras, si nos atenemos a su fondo de corrección amarga», Amézaga criticó duramente al romanticismo, «que tanto daño ha hecho a la humanidad», señalando, específicamente en relación a la novela romántica, que «atildada en su forma, decente en su lenguaje y hasta cristiana en muchas de sus advocaciones, no ha hecho más que falsificar la naturaleza del hombre cuando no dorar las obras de su concupiscencia» (Amézaga: 1888). Para Ayllón, en cambio, «bajo el encubierto manto de moralizar [en la novela naturalista] se enseñan el vicio, las costumbres depravadas, y luego analizándolas, se profundizan y hacen palpables sus horrores en todas sus manifestaciones, pintando escenas groseras, repugnantes y altamente inmorales». Este tipo de novela, por consiguiente, «encamina a los pueblos a su depravación, a su embrutecimiento y a su completa ruina [...]; les incita a negar los más elementales principios de moral y religión, base de su progreso y adelanto» (Ayllón, 1888). (Cornejo: 2000: 169)

Mercedes Cabello de Carbonera trató de superar esta controversia planteando los defectos de ambas escuelas y, sin embargo, tomando de ellas los elementos positivos para la novela futura, que propuso proyectar con «los principios morales del romanticismo, apropiándose de los elementos sanos y útiles aportados por la nueva escuela naturalista»; y que debería tener «por único ideal la verdad pura [y dar vida] a nuestro arte realista; esto es, humanista, filosófico, analítico, democrático y progresista» (Cabello: 1892: 31). El fragmento deja entrever la derivación de la polémica entre románticos y realistas hacia la futura oposición entre conservadores y progresistas que asumirían, los primeros, la vuelta constante al pasado, y los segundos, la mirada al porvenir. En la primera formulación de Mercedes Cabello, por principios morales del romanticismo se entienden los del cristianismo, mientras que en el segundo segmento es evidente el magisterio de Manuel González Prada, con cuya figura finalizo esta revisión del movimiento romántico en el Perú. Concluyamos, pues, con la declaración de cierre del romanticismo realizada por González Prada, quien desde la asunción de los postulados del positivismo y del anarquismo, fue el principal ideólogo de la literatura realista y del primer indigenismo:

...abandonemos el romanticismo internacional y la fe en los auxilios sobrehumanos: la Tierra escarnece a los vencidos, y el Cielo no tiene rayos para el verdugo.

En esta obra de reconstitución y venganza no contemos con los hombres del pasado: los troncos añosos y carcomidos produjeron ya sus flores de aroma deletéreo y sus frutas de sabor amargo. Que vengan árboles nuevos a dar flores nuevas y frutas nuevas! ¡Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra! (González Prada: 1976: 46)

Como es bien sabido, con esta última sentencia González Prada se posicionó en actitud de condena al pasado y de oposición a esos «viejos» cuyo representante principal era el propio Ricardo Palma, con quien mantuvo una encendida y conocidísima polémica. La urgencia de cambio imponía la proyección hacia el futuro, por lo que en la reprobación de González Prada iba incluido el pasado colonial así como la literatura que lo rescató y lo fijó en el imaginario colectivo. En esa literatura no sólo se encontraban censuradas las *Tradiciones peruanas* sino, en general, toda la literatura generada por los románticos que, con sus amarguras y sus cantos lacrimosos a las ruinas del pasado, fue asociada a partir de este momento con el conservadurismo y con el espíritu imitativo y foráneo: «¿Por qué despertar? No hemos venido aquí para derramar lágrimas sobre las ruinas de una segunda Jerusalén, sino a fortalecernos con la esperanza» (González Prada: 1976: 46).

A esta condena realizada en el mismo siglo XIX vino a sumarse después la construcción contemporánea de una historiografía literaria peruana que, en parte arrastrada por los propios censores del romanticismo en ese siglo –paradójicamente, Palma, con su juicio sobre la «filoxera» romántica, y González Prada, con su censura del pasado– socavó la tacha sobre el romanticismo. La reprobación se justificaba por el indudable carácter epidérmico e imitativo de aquella literatura. Pero tal vez por el excesivo afán generalizador de los historiadores –a pesar de algunas excepciones críticas⁶, se incurrió en una reducción de la «literatura romántica» como corriente que en Perú fue casi insignificante.

⁶ Introducen un matiz positivo en la valoración del movimiento romántico Jorge Basadre: «El historiador general puede convenir el atraso de la producción romántica peruana en sus múltiples fallas... A pesar de todo, inquietud, fervor, animación aparece en los días de Salaverry, Corpancho...» (Basadre 1965: VI, 306); y Antonio Cornejo Polar: «Nuestros románticos repitieron temas y formas propios de los maestros franceses, españoles y –con menor asiduidad– alemanes... pese a sus limitaciones... con esta poesía se establece entre nosotros una correlación definitiva entre el quehacer poético y la expresión de la subjetividad humana» (1980: 33).

Como hemos tenido ocasión de observar en estas páginas, este encasillamiento eclipsó el camino que algunos románticos encauzaron hacia la creación de una literatura que, como dijera Esteban Echeverría, debía tener «un carácter propio y original» y reflejar «los colores de la naturaleza física» hispanoamericana. Este objetivo se encuentra configurado en fragmentos en que esa naturaleza se convirtió en maestra del poeta, o en los que la recuperación de figuras y capítulos históricos inició la creación de «una mitología nacional». Sin embargo, fue la segunda parte de la formulación del argentino la que no consiguieron vertebrar los románticos peruanos: que la literatura fuera también «la expresión más elevada de nuestras ideas dominantes, de los sentimientos y pasiones que nacen del choque inmediato de nuestros sociales intereses...». Es decir, que fuera expresión del convulso contexto político decimonónico. Efectivamente, esta tendencia no podía emerger en un país que, a diferencia de Argentina, vivió con tibieza la Emancipación y que en los años cuarenta permanecía impertérrito en su aparente prosperidad; eclosionaría, sin embargo, cuando el tremendo azote de la Guerra del Pacífico la hizo inaplazable. Pero en todo caso, el derrotero estaba trazado en el seno de aquel romanticismo que no fue exclusivamente una «antología del lamento leído», a decir de Sánchez, sino un compendio heterogéneo en el que es posible localizar fragmentos de poetización de la historia y de la naturaleza peruana; e incluso declaraciones, como la de Juan de Arona, de apertura del camino hacia los tesoros de una literatura propia que, finalmente, evolucionó hasta culminar en las «tradiciones» de Palma. Es más, el romanticismo se entremezcló y dejó impresos sus pasos en aquel movimiento realista que, al proclamar la necesaria extinción de los padres, evidenció en su propio desarrollo los logros derivados de las proclamas románticas para la construcción de la nacionalidad cultural. «En definitiva, la necesaria revisión de los derroteros del romanticismo peruano permite adivinar en sus recorridos la indudable impronta espiritual que tuvieron para la consolidación de la tradición literaria del Perú independiente; y evidencian, al mismo tiempo, la necesidad de releer con mirada crítica no sólo los textos que conforman el corpus completo del romanticismo, sino también la historiografía literaria que a lo largo del siglo XX los confinó al silencioso e insignificante rincón de la «extraña influencia».

EVA MARÍA VALERO JUAN
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

BIBLIOGRAFÍA

- ADÁN, Martín (Rafael de la Fuente Benavides) (1968). *De lo barroco en el Perú*. Lima. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- BASADRE, Jorge (1965). *Historia de la República del Perú*. T. VI. Lima. Editorial Universitaria UNMSM.
- (1992). *La promesa de la vida peruana, en Perú: problema y posibilidad y otros ensayos*. Caracas. Ayacucho.
- CABELLO DE CARBONERA, Mercedes (1982). *La novela moderna; estudio filosófico*. Lima. Tipo-litografía Bacigalupi & Co.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1980). «Literatura en el Perú Republicano». *Historia del Perú. Perú Republicano y Procesos e Instituciones*. T. VIII. Lima. Editorial Juan Mejía Baca.
- (2000). *Literatura Peruana. Siglo XVI a Siglo XX*. Lima. CELACP.
- CORNEJO POLAR, Jorge (1998). «Palma, entre el costumbrismo y la novela». *Estudios de Literatura Peruana*. Lima. Universidad de Lima y Banco Central de Reserva.
- ECHEVARRÍA, Esteban (1972). *Obras completas. Compilación y biografía de Juan María Gutiérrez*. Buenos Aires. Ediciones Antonio Zamora.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2000). «En homenaje a don Benito Varela». *Novela hispanoamericana del siglo XIX. Fondo Benito Varela Jácome*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/portal/BVJ/textoTeodosio.html>.
- FRANK, Waldo (1965). «Lima en 1930». *Pequeña antología de Lima. El río, el Puente y la Alameda*. Compilación de Raúl Porras Barrenechea. Lima. Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- GARCÍA BEDOYA, Carlos (1990). *Para una periodización de la Literatura Peruana*. Lima. Latinoamericana editores.
- GARCÍA CALDERÓN, Ventura (1910). *Del romanticismo al modernismo: prosistas y poetas peruanos*. París. Sociedad de ediciones literarias y artísticas.
- (1914). «La literatura peruana (1535-1914)». *Revue Hispanique*. XXXI, New York. París.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel (1976). *Páginas libres. Horas de lucha*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1979). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México. Era.
- MÁRQUEZ, José Arnaldo (1861 y 1862). «Manco Cápac». *Leyendas peruanas. La Revista de Lima*. Lima, T. IV. 450-461; T. V. 537-555; 576-582; 615-619.

- MATTO DE TURNER, Clorinda (1895). *Herencia*. Lima. Matto Hermanos.
- MIRÓ QUESADA, Aurelio (1958). *Lima, tierra y mar*. Lima. Juan Mejía Baca, 1958.
- OVIEDO, José Miguel (1968). Ricardo Palma. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- (1963). «El romanticismo peruano, una impostura». *Letras Peruanas*. Lima. 14. 15-17, septiembre.
- (1894). *Tradiciones peruanas*. Barcelona. Montaner y Simón.
- (1964). *La bohemia de mi tiempo. Tradiciones Peruanas Completas*. Madrid. Aguilar.
- PAZ SOLDÁN Y UNANÚE, Pedro (Juan de Arona) (1867). *Cuadros y episodios peruanos. Y otras poesías, nacionales y diversas*. Lima. Imprenta Calle de Melchormalo.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl (1965). *Pequeña antología de Lima. El río, el puente y la alameda*. Lima. Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- (1969). *El sentido tradicional de la literatura peruana*. Lima. Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- PUPO WALKER, Enrique (1995). «Prólogo». *El cuento hispanoamericano*. Madrid. Castalia.
- RADIGUET, Max (1965). *Pequeña antología de Lima. El río, el Puente y la Alameda*. Compilación de Raúl Porras Barrenechea. Lima. Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- RIVA-AGÜERO, José de la (1962). *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ROVIRA, José Carlos (1995). «Clemente Althaus y la tradición italiana». *Entre dos culturas. Voces de identidad hispanoamericana*. Alicante. Universidad de Alicante. 63-80.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto (1974). «Un romanticismo frustrado». *Panorama de la literatura del Perú, (desde los orígenes hasta nuestros días)*. Lima. Milla Batres 79-100.
- (1989) *La Literatura Peruana*. III. Lima. EMISA.
- SILVA SANTISTEBAN, Ricardo (1984). *Poesía peruana. De la conquista al modernismo*. II. Lima. Edubanco.
- TAMAYO VARGAS, Augusto (1992). *Literatura Peruana*. II. Lima. Peisa.
- TRISTÁN, Flora (2000). *Peregrinaciones de una paria*. Edición de Gustavo Bacacorzo. *Flora Tristán, Personalidad contestataria universal*. Tomo II. Lima. Biblioteca Nacional del Perú.
- UGARTE ELESURU, Juan Manuel (1967). *Lima y lo limeño*. Lima. Editorial Universitaria.
- VALERO JUAN, Eva M^a (2005). «El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la tradición». *Anales de literatura española*. 18. 351-364.
- VARELA JÁCOME, Benito (1982). «Introducción a *Aves sin nido*». *Las mejores novelas de la literatura universal*. XXII. *Novela hispanoamericana*. Madrid. Cupsa.