



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Espino, G. (1996). *Adolfo Vienrich: la tentativa de la otra literatura peruana* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Título:

Adolfo Vienrich: la tentativa de la otra literatura peruana

Autor:

Rufino Gonzalo Espino Relucé

Año:

1996

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Maestría

**Palabras
claves:**

Adolfo Vienrich, literatura andina, modelo discursivo, estudios culturales.

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Espino, G. (1996). *Adolfo Vienrich: la tentativa de la otra literatura peruana* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

La tesis se propone una lectura de la producción crítica del escritor y farmacéutico Adolfo Vienrich, desde la perspectiva de la "otra literatura". En base a postulados teóricos del marxismo y de los estudios culturales, se indica que el modelo discursivo de Vienrich enfrenta la lógica dualista entre indios-españoles que recorre la historia de la literatura peruana. Vienrich afirmaría el importante valor de la literatura de origen indígena, considerando su contexto histórico-socio-cultural. En este sentido, el estudio muestra cómo Vienrich examina la "otra literatura" peruana, aquella que no encaja con los modelos presupuestos de las letras occidentales. Así pues, el intelectual tarmeño reivindica la figura del indio como componente esencial de la incipiente identidad nacional.

Palabras *Clave:* Adolfo Vienrich, literatura andina, modelo discursivo, estudios culturales.





Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Escuela de Post-Grado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Post-Grado
Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana

ADOLFO VIENRICH:
LA TENTATIVA
DE LA OTRA
LITERATURA PERUANA



Tesis presentada por

Rufino Gonzalo Espino Relucé
para el optar el grado de Magister en Literatura Peruana y Latinoamérica.

Lima, 1996.



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Escuela de Post-Grado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Post-Grado
Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana**

**ADOLFO VIENRICH:
LA TENTATIVA
DE LA OTRA
LITERATURA PERUANA**



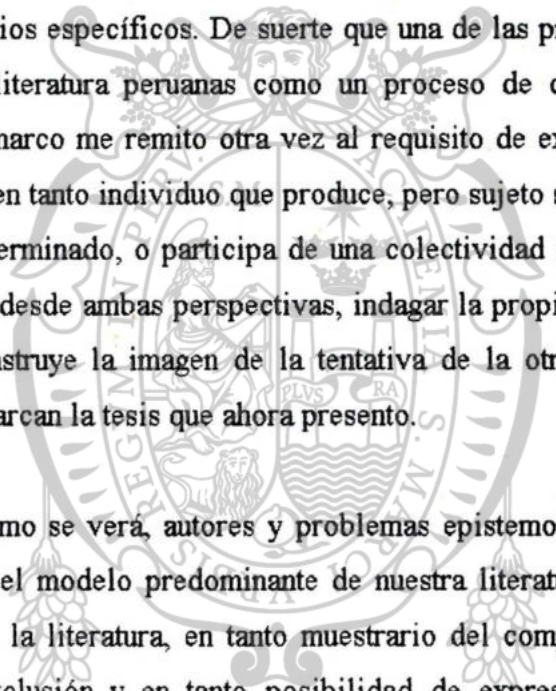
Tesis presentada por

Rufino Gonzalo Espino Relucé
para el optar el grado de Magister en Literatura Peruana y Latinoamérica.

Lima, 1996.

1. NOTICIA

En 1990, cuando se iniciaron los estudios de Post Grado en Literatura postulé con la idea de dar continuidad a trabajos que había emprendido en otros momentos y que correspondían a la literatura subalterna del ámbito urbano. En aquella ocasión decidí embarcarme en una investigación que pudiera explicar el comportamiento de las literaturas peruanas que, como sabemos, se desarrollan en un espacio de continuo conflicto. Esta primera indagación dio como resultado la ausencia de estudios que establezcan lo que ha llamado Edmundo Bendejé la otra literatura, noción que va más allá de la identidad literatura-idioma, como suele advertirnos la crítica canónica, sino más bien a las diversas huellas o marca de la cultura oral andina incluso en textos cuyo performance corresponden al dominio escritural en español. Caí en la cuenta de la pobreza de estudios referidos al proceso de constitución de la idea de la literatura quechua, y en particular, de la literatura oral en el marco de la literatura ilustrada, dominante. De suerte que al auscultar dicho proceso intuimos la importancia, la significación de dos obras signos-valor para el proceso de las literaturas peruanas, me refiero a **Tarmap Pacha-Huaray/ Azucenas quechuas** y **Tarmapap Pachahuarainin/ Fábulas Quechuas**. Con este propósito presenté el proyecto que ahora se ve traducido en la tesis **Adolfo Vienrich: La tentativa de la otra literatura**, trabajo que pongo a consideración del Jurado a fin de optar el grado de Magíster.



En esta tesis he desarrollado una propuesta de lectura sobre la producción crítica de vienrichiana en relación al objeto de la otra literatura, en tanto tentativa y tentativa dado que se ofrece todavía desde el plano del discurso sobre el texto, no ofrezco acá una aproximación crítica sobre los textos recogidos. Me interesan las ideas que sobre dichos objetos el autor elabora; los objetos, los textos recogidos en las dos obras de Vienrich serán motivo de mi tesis doctoral. Siendo así he considerado que el horizonte teórico que enmarca mi propuesta corresponde a diversas fuentes provenientes de mi aprendizaje y práctica marxista, de la visión de los vencidos, de las propuestas de la nueva crítica latinoamericana, de lo que recientemente se ha dado en llamar estudios culturales y, por cierto, se propone ser un discurso que quiere remedar la historia literaria, no en ese espacio genérico y globalizante, sino en el espacio de las ausencias, vale decir, en el requerimiento de estudios específicos. De suerte que una de las premisas discursivas es, pues, entender a las literatura peruanas como un proceso de continua elaboración y conflicto, desde este marco me remito otra vez al requisito de examinar la historia que corresponde al sujeto en tanto individuo que produce, pero sujeto social que interactúa en un contexto social determinado, o participa de una colectividad que corresponde a una época determinada. Y desde ambas perspectivas, indagar la propia escritura crítica para imaginar cómo se construye la imagen de la tentativa de la otra literatura. Son estos supuestos los que enmarcan la tesis que ahora presento.

No trabajo, como se verá, autores y problemas epistemológicos que tienen que ver directamente con el modelo predominante de nuestra literatura. Prefiero el cálido espacio de la otra de la literatura, en tanto muestrario del comportamiento de nuestra sociedad, en tanto exclusión y en tanto posibilidad de expresión de otros sectores nacionales. De allí que elegí para esta investigación el caso de Adolfo Vienrich (1867-1908), tan descuidado en nuestro medio. La valoración de la obra del autor de **Tarmap Pacha-Huaray** no se ha producido sino de manera ocasional y sin la profundidad que exige el aporte de su obra. Lo que quiere decir que a más de un centenario de su nacimiento hoy se vuelve necesario hacer un balance de su producción y su importancia en esa idea abarcadora y fecunda que hemos llamado literaturas peruanas. Se trata de emprender el estudio del primer peruano que en este siglo propone un sistema sobre las literaturas en el Perú. Su propuesta se preocupa por el sistema marginal - prácticas literarias subordinadas, quechuas y orales-, por un proceso en el que sujetos de

producción, productos y circulación están sometida y excluidos por la trama social del poder dominante. Es decir, un sistema emergente y perturbante.

2. UBICACIÓN

Pero, ¿cuál ha sido el ejercicio crítico respecto a la obra de Adolfo Vienrich? ¿Cuáles han sido las notas críticas, el empuje de la crítica literaria en torno a la valoración de una de las obras más significativas de nuestras literaturas? Después de "Adolfo Vienrich, el precursor del folklore peruano" de Jorge Puccinelli, el estado de la crítica no necesita reescribirse, en parte porque no se ha dicho más, en parte porque han sido pocas y escasas las notas dedicadas a la revaluación de la obra del director de **La Aurora de Tarma**, retomo lo que se dice don Jorge Puccinelli en aquella primera valoración:

¿Qué ha dicho la voz de nuestros críticos literarios acerca de la persona y de la obra de Adolfo Vienrich, el padre del folklore nacional? En verdad, muy poca cosa. Apenas una **Corona Fúnebre** (Tarma, Tip. Cahuide, 1908) dedicada a su memoria por sus correligionarios y amigos; referencias de frío carácter bibliográfico; una reproducción fragmentaria (en el tomo **Literatura Inca**, de la Biblioteca de Cultura Peruana) de sus libros fundamentales **Azucenas Quechuas** (Tarma, Tip. "La Aurora de Tarma", 1905) y **Apología Quechua**(sic) (Tarma, Tip. La Aurora de Tarma", 1908 (sic)). Algún piadoso y emocionado recuerdo periodístico, perdido en el anonimato de un diario de provincias y escrito por algún devoto discípulo, constituye toda su ficha crítica. (Puccinelli 1945: 131).

Trabajos de importancia como **La otra literatura** de Edmundo Bendezú, las historias literarias, en particular la de Luis Alberto Sánchez acusan notas casi marginales en torno al autor. Un primer balance de la obra didáctica la debemos a Joaquín Ferrer Broncano(1957)¹. Pero no tenemos una valoración que ubique a nuestro autor en el sitio que le corresponde en nuestras letras, en el pensamiento peruano, en la vida nacional.

1 Inicialmente, fue presentada como tesis para optar el Título de Profesor de Segunda Enseñanza: **La labor pedagógica de don Adolfo Vienrich en la Provincia de Tarma** (Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Educación, 1957). Como libro, Joaquín Ferrer Broncano, lo publica en 1959 con el mismo título de su tesis.

Una valoración nos tiene que llevar a emprender la comprensión de la vida y la obra, el proceso socio-cultural en el que se inserta, las imágenes de la literatura que se suceden, cómo es este discurso subordinado y emergente y cómo la obra, siendo escritura, se constituye en signo de nuestra cultura, en representación, en oferta de la otra literatura. Adolfo Vienrich, precisamente, pone en cuestión la argumentación según la cual los indios son incapaces de producir una cultura y literatura. Inspirado en la continuidad histórica del inca-indio y el aporte de la cultura indígena, en el marco de una trama social adversa y de escasos registros escriturales, Vienrich postula la existencia de la otra literatura.

3. HIPOTESIS

Debo anotar que las proposiciones acá enunciadas están vinculadas a mi trabajo de la tesis doctoral en que abordaré los objetos literarios como tales y en la que ofreceré notas para una edición crítica de **Tarmap Pacha-Huaray** y **Tarmapap Pachahuarainin**. De suerte que las hipótesis que trabajaré en **Adolfo Vienrich: La tentativa de la otra literatura** son:

1. El modelo discursivo que opera en Adolfo Vienrich enfrenta la lógica del modelo predominante. La construcción del nuevo enunciado se hace a partir de un modelo histórico que se desprenden principalmente del texto crítico. Este modelo examina el impacto de la invasión, por lo que postula la oposición histórica español/inca que se traslada en el contexto de fines del XIX y comienzos del XX al conflicto blancos/ indios.
2. Tal modelo pone de manifiesto la existencia o no de corpus literario. Esta construcción supone para Vienrich indagación historiográfica y recepción de textos orales que circulan en el ahora del autor. De suerte que nuestro autor elabora un corpus que luego explica, aún con las limitaciones que implica dicho modelo crítico y nos advierte: primero, de la existencia de la literatura inca (o de indios); segundo, que los indios no constituyen una raza inferior e incapaz;

tercero, que el problema histórico ha sido -y es- social; lo que da lugar a la producción cultural andina que Vienrich se encarga de mostrarnos.

3. Dicho discurso presupone a su vez que son objetos que se han producido en distintos momentos de la historia y que continúan circulando en el habla. Esta presencia está vinculada fuertemente a un sujeto social histórico que se define en la segunda mitad del XIX: el indio como el heredero del inca.
4. Como proceso hay que entenderlo vinculado con las imágenes que construye sobre la literatura canónica, ilustrada, de la segunda mitad de XIX y cómo en ese escenario aparecen un conjunto de objetos literarios que disturbaban el apacible mundo de la república literaria. Vale decir, diversos intentos en que se habla de la otra literatura, por lo que habría que observarlo en tanto continuidad y negación en el espacio de la literatura canónica, de manera que resulta importante, ver cuáles son esas imágenes que comienzan a resquebrajar la propia idea de literatura ilustrada.
5. La producción crítica y literaria de Adolfo Vienrich habría que examinarla en una relación dinámica que incluya al sujeto de enunciación del discurso; el impacto del magisterio indigenista (Manuel González Prada y Abelardo Gamarra) y, por cierto, a las ideas de la Generación de la Guerra.
6. Este discurso se realiza finalmente, como veremos, en un texto que establece relaciones entre producción cultural y contexto social; entre historia y muestras de la otra literatura; entre su percepción sobre lo oral y sus vínculos con la escritura que suponen -y aspiran- vindicación de un segmento social emergente, de fuerte gravitación socio-cultural: el indio como imagen y fuente inspiración de la nación peruana en formación.

4. CONTENIDOS



Finalmente, la tesis **Adolfo Vienrich: La tentativa de la otra literatura** la he dividido en tres secciones que quieren dar cuenta del carácter procesal de la producción literaria. La "Primera Parte: Un aliso silvestre, Adolfo Vienrich" indaga la biografía del autor, el contexto socio-cultural en que se mueve (y en ella las claves sociales y compromisos éticos del autor) y se propone, finalmente, al texto crítico como una representación autobiográfica. Comprende los capítulos I al III.

La "Segunda Parte: Imágenes de la literatura peruana del siglo XIX" ofrece los caminos que implicaron disturbio o desconocimiento, olvido o marginación de la otra literatura; ofrezco a continuación una posible memoria de la apertura, desde la literatura canónica, hacia la otra literatura y registro en ese proceso. Me detengo en esa tentativa que implicó la inclusión del indio en la literatura ilustrada, especialmente, en poesía.

La "Tercera Parte: Las marcas de la otra literatura" propone un acercamiento al discurso crítico de Adolfo Vienrich, centrado, por cierto, en el extenso *Prólogo* de **Tarmap Pacha-Huaray** en una suerte de sociología de los sujetos productores - consumidos y su actitud frente a la misma. Luego, incluyo un balance de la propuestas sobre cultura andina. Finalmente, establezco las nociones y categorías que oferta el autor como lectura de la otra literatura.

A continuación ofrezco la **TABLA DE CONTENIDOS**.

TABLA DE CONTENIDOS:

Introducción

Contenido

Agradecimientos

Dedicatoria



Primera parte:

UN ALISO SILVESTRE: ADOLFO VIENRICH

Capítulo I:

Imágenes para una biografía de Adolfo Vienrich

1. El sujeto social
2. Estudios y vocación positivista
3. El artífice social
4. La vocación pedagógica
5. La obra: primer esbozo
 - **Tarmap Pacha-Huaray**/ Azucenas Quechuas
 - **Tamapap Pachahuarainin**/ Fábulas Quechuas
6. La renuncia en pos del tiempo literario

Capítulo II:

*El año terrible:
generación de la guerra*

1. Imágenes de la sociedad peruana
2. El círculo literario
3. Magisterio indigenista

Capítulo III:

La escritura como pretexto autobiográfico.

1. Pretextos
2. Biografía de la escisión
3. Escritura: representación autobiografía
4. Mitificación del indio

ADVERTENCIA

Des errores notables hay en esta edición.
Cuande se lea "hatunruna" léase:
"llaqtaruna" (gente del pueblo).
Cuande se lea "Tarmapap huarainin" debe
leerse: "Tarmapap Pachahuarainin".



Segunda Parte:

IMÁGENES DE LA LITERATURA PERUANA (O DE LA LITERATURA ILUSTRADA) DEL SIGLO XIX

Capítulo IV:

*Supuestos de la literatura
de fines del siglo XIX.*

1. El modelo 1874: Literatura Nacional
2. La cultura literaria
(El balance de Ricardo Palma)
3. El pronunciamiento de 1886
(Papel del escritor)
4. Escribir en peruano
5. Ambigüedad y distanciamiento
6. Perú, patria del alma
(Entre el Perú y España)

Capítulo V:

*Tentativas de la otra literatura
(Discursos y prácticas)*

1. *Antigüedades Peruanas*: Antecedente temprano
2. De la poesía inca a los cantos populares
(Las indagaciones de Acisclo Villarán)
3. *Gramática Quechua* de Anchorena
4. Debate ollantino: Carrasco y Larraburre
- Constantino Carrasco y **Ollanta**
- Larraburre: la defensa del **Apu Ollanta**

Capítulo VI:

*La inserción poética del indio
en la literatura peruana del XIX*

1. Momento literario
2. Constantino Carrasco: La vena nativa de los románticos
3. Manuel G. Prada: **Baladas Peruanas**
4. Carlos Germán Amézaga: Poesía social



Tercera Parte

LAS MARCAS DE LA OTRA LITERATURA (propuestas de lectura)

Capítulo VII:

*Literatura y cuestión social
(Criollos e indios)*

1. La representación de la disidencia
(El objeto libro)
2. Españoles e indios en Viena
3. Fanatismo y atraso
3. Sectarios y dogmáticos
4. "...Eran más adelantados que su amos"

Capítulo VIII:

*Visión etnográfica
y cultura andina*

1. Literatura, cultura andina
2. Cultura de resistencia
3. Inclusión andina
4. Raíz de indio
5. Visión etnográfica

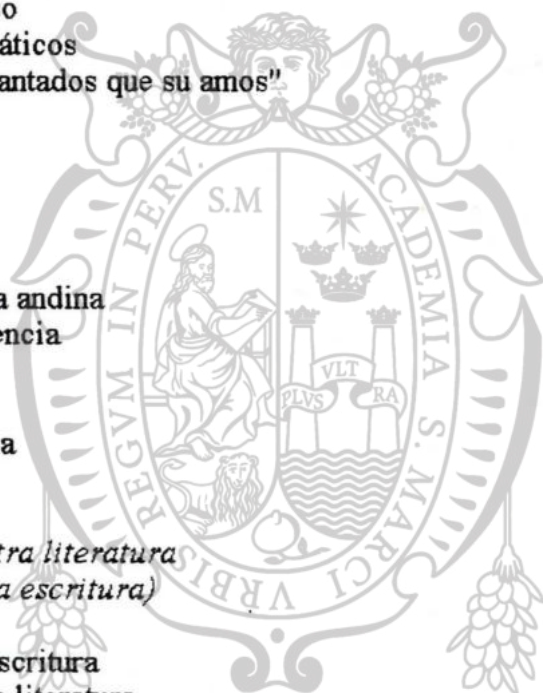
Capítulo IX:

*Las marcas de la otra literatura
(o la nostalgia de la escritura)*

1. Nostalgia de la escritura
2. Marcas de la otra literatura
3. Itinerario de historia
4. Tradición y oralidad
5. Diversidad y objeto literario
6. Propuesta

Conclusiones .

Bibliografía



Esta tesis no hubiera sido posible sin el concurso de amigos y colegas que en cada momento me acompañaron con sus observaciones y anotaciones precisas o me ofrecieron una cobertura prudente para la realización de **Adolfo Vienrich: La tentativa de la otra literatura**. Agradezco a Marco Martos, maestro y amigo -asesor de esta tesis- por ser tolerante en esta aventura. A los doctores Manuel Velásquez y Willy Pinto Gamboa. Lo propio para Manuel Valladares y Aurora Marrú, a Manolo que leyó mi primer borrador y con quien discutí en varios momentos mi propuesta; a Aurora porque insistió permanentemente en que concluyéramos nuestros proyectos. A Miguel Ángel Rodríguez Rea, Alejandro Valenzuela y Luis Pineda Blanco por las valiosas informaciones que nos fueron alcanzando para nuestro trabajo. A Javier Espino Relucé, por inoportunarlo en diversos momentos. A Flor Vegas Ruíz porque al final renuncie al espacio cotidiano y me dedique a la escritura. A Julio del Valle, que se dio tiempo para preparar la edición de esta tesis. A todos ellos mis agradecimientos.



Para
Pilar Cuevas,
(o como se dice en Bogotá,
"pa' su mercé")



Primera parte:



UN ALISO SILVESTRE:

ADOLFO VIENRICH





Un sino peruanista regia sus actos y orientaba su acción.

Jorge Puccinelli, 1945.



UN GESTO, UNA HUELLA bastan para el tiempo de la historia, para la magia de la literatura. La obra suele ser tópico para redescubrir el escenario donde se produce ese trazo de vida. Los hombres se definen por su obra, pero el hombre es antes que nada vida. Y la vida marca la obra, la obra es apenas un síntoma, una forma representada. Al final queda el recuerdo y la huella escrita. La literatura es al fin ese rastro que en ocasiones sustituye al sujeto. Escritura y hombre. La obra y la vida se explican en una mutua y dialéctica tensión. Y el hombre, la vida, es aquí Adolfo Vienrich. ¿Acaso su temprana muerte no es en buena cuenta justificación de lo que ya hecho? ¿Era necesario una escritura más? En cierto sentido vida y obra en Vienrich es juego de espejos. Su obra mayor lo retrata en sus signos vitales, quizás no basta ya nada. Era suficiente. La pasión de la escritura de alguna manera fue sustituyendo la vida. Paradoja, al fin, Adolfo Vienrich, ese "sino de peruanista", nos ofrece la lectura del tiempo literario, ecos de la

historia, las suyas son obra-signos¹ porque el habla de sus textos resulta una inevitable invitación a pensar en la actualidad del Perú XX.

La comprensión de los actos de la literatura tiene que ver con su entendimiento global. Es decir, con una mirada integradora. Si esta es la premisa conviene que, para efectos de nuestra tesis, indagemos los hechos más significativos de la vida del actor social (el escritor en su relación dialéctica con el contexto socio-cultural) y sus elusivas relaciones con la obra. De suerte que en esta primera parte realizaré un acercamiento a los momentos que adquieren significación y tejen ese entramado de intencionalidades e impactos que resultan más importantes en la vida de Adolfo Vienrich y que virtualmente estarían marcando su producción textual. Trataré de esbozar lo que podría ser la huella autobiográfica de la escisión cultural y su formulación paradigmática en un tipo de representación que se vincula a la producción indigenista. Examinaré, el impacto de la generación de la guerra a fin de ver las líneas maestras cuyas marcas es posible encontrar no sólo en los actos de vida, sino y fundamentalmente eso, en sus textos fundacionales. Por lo que me propongo examinar lo siguiente:

- a) Los textos de Adolfo Vienrich en parte están representando la problemática de un mestizo y expresan la biografía de una escisión. Los diversos "gestos" autorales (seudónimo, bilingüismo, ruptura de la norma, etc.) tendrían que ver con la definición del sujeto a partir de un identidad que cuestiona su condición de "mestizo".

1 José Carlos Mariátegui utiliza la noción obra-signo para destacar aquellos textos que por su naturaleza significan una renovación, una posibilidad en el contexto de la producción cultural del país. Véase: **Signos y obras, El artista y la época y 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana.**

- b) El propio espacio de la escritura es un acto de representación imaginada desde la interpelación discursiva en un sólo lenguaje. Es búsqueda escindida doblemente, metafóricamente, su discurso, por sí solo no se abastece para representar al indio: el bilingüismo de su escritura no logra el lector utópico que supone.
- c) Las interrogantes que luego de la Guerra del Pacífico el sujeto se hace respecto a la época tienen que ver con sus opciones ante un referente social en situación límite por lo que la creación de un nuevo imaginario supone adhesiones, solidaridades, rupturas, "actos", desde un discurso que identifica al país en los márgenes: por eso la vindicación del indio y el panfleto anti-hispánico que finalmente ejecuta Adolfo Vienrich en sus textos.

En buena cuenta, una comprensión progresiva en la que la historia individual se va a estructurar como parte de una historia colectiva. La vida de Adolfo Vienrich en representa, pues, una vocación por comprender al Perú como posibilidad de nación, en donde un factor fundante, sin duda, lo constituye el segmento indígena. Opción, por demás, que supuso, una producción textual desde donde se articula un discurso que propone su propias marcas de lectura.

Imágenes para una biografía de Adolfo Vienrich

1. EL SUJETO SOCIAL

Cuenta Enrique A. Carrillo, a propósito de la generación trágica, que cuando adolescente solía asistir a la casa de uno de los animadores de la bohemia, don Carlos Rey de Castro, allí solía encontrar a Adolfo Vienrich, precursor de la etnografía en el Perú, de quien elabora el siguiente retrato: "iniciador del folklore peruano, ingenua y vigorosa mentalidad indogermana, consagrado, por evangélica docencia, a la redención del hermano aborigen, y que, en hora trágica, puso en la sien pensadora el sello escarlata de los definitivos desengaños"(Puccinelli 1945: 133). ¿Dónde nació Adolfo Vienrich? ¿De dónde viene ese apellido extraño para estos parajes? ¿Dónde nació? ¿Fue en Casma, en Lima o en Tarma? Veamos. Las noticias que manejamos testimonian el matrimonio que contrajo don Adolfo Vienrich Bünther (Berlín 1825 - Tarma 1897) con doña Concepción de la Canal García (Tarma 1847 - 1934). Todo parece indicar que el escritor que

firmaba como "Unos parias" había nacido el 12 de noviembre de 1867 y se le dio el nombre de Adolfo Diego. ¿Dónde? "Tarma le cuenta entre sus hijos predilectos y entre sus figuras tutelares pues aunque nacido en Casma, el año 1866, cumplió estudios en el Colegio Nacional de San Ramón" había anotado Jorge Puccinelli (1945: 131-132) con lo que se inicia aquella confusión en el despistado lector que no tomó en cuenta la "Errata notable" de la subsiguiente edición del **Mercurio Peruano**² "aunque nacido en Lima en 1868". Es Joaquín Ferrer el que con documentada información aclara en su tesis **La labor pedagógica de don Adolfo Vienrich en la provincia de Tarma** (1957) el nacimiento limeño de nuestro autor al publicar la transcripción del acta de bautismo:

El infrascrito, encargado de la Parroquia del Sagrario de Lima, CERTIFICA QUE: en el libro de Bautismos de la Parroquia correspondiente a los años de 1864-1868, tomo 26, folio 483, se registra la siguiente PARTIDA: En la ciudad de Lima, Capital de la República del Perú, en once de junio de mil ochocientos sesenta y ocho. El Presbítero don Mariano Álvarez, Sacristán Mayor de esta Santa Iglesia Metropolitana, ex licentia Parochi, en esta Santa Iglesia del Sagrario de la Catedral: exorcizó, puso óleo y crisma al niño ADOLFO DIEGO, nacido el doce de noviembre del año próximo pasado, a quien bautizó en caso de necesidad el Inter de esta Parroquia del Sagrario; es hijo legítimo del legítimo matrimonio del Sr. Adolfo Vienrich y de la Sra. Doña Concepción de la Canal; fué su padrino de ambos actos el Sr. Don Ramón de la Canal, representado por la Sra. Doña Ursula Llavería; y testigos el Sr. Don Manuel Llavería y Don José Vizcarra; de que certifico.- José Sanchos Chávez- Rúbrica. Es copia fiel del original, Lima, Mayo 8 de 1956.

Documentación que precisa la fecha de nacimiento de nuestro autor: "exorcizó, puso óleo y crisma al niño Adolfo Diego, nacido el doce de noviembre del año próximo pasado", es decir: 12 noviembre de 1867, en Lima. Tarma resulta su patria adoptiva, su pequeña

² Ver: "Errata notable" en **Mercurio Peruano** Año XX, No. 217. Lima, abril 1945; pp. 138. Allí también se aclara la errata que confundía **Apología** con **Apólogos Quechuas** que he citado anteriormente.

patria. Sin embargo, son importantes las observaciones que señala César Ángeles Caballero (1957:4) sobre su doble estancia:

El integral discernir de las heterogéneas labores a que se dedicó Vienrich, puede circunscribirse a las dos ciudades donde transcurrió su vida. En Lima cumplió menesteres literarios y periodísticos; y en Tarma inicio su labor científica, su abnegado magisterio, las defensa y apología del indio para redimirlo y ennoblecerlo, y sentó los hitos fundamentales de los estudios folklóricos y lingüísticos, en esta ciudad fundó el periódico **La Aurora de Tarma**, desde donde difundió el resultado de sus investigaciones y su sincero y entrañable amor por todo lo nuestro.

En Tarma transcurrirá su infancia y allí mismo culminará su vida. Interesa brevemente anotar que el matrimonio Vienrich-De la Canal representa la unión de un foráneo con una paisana: unión que da lugar a lo que Inca Garcilaso de la Vega (1609/1985: 416) había ya calificado como mestizo. La imagen del padre, más que el de la madre evoca una actitud permanente por el ejercicio público de una actitud ética. No hay que olvidar que Vienrich Bünther era comerciante. En una nota necrológica que hallé en **El Tiempo**, con lenguaje directo, se describe el carácter del padre de Vienrich: "Le sigue el 20 el señor Adolfo Vienrich, de nacionalidad alemana, casado en esta ciudad en donde se radicó formando una familia y cifrando su mayor empeño en educar esmeradamente a sus hijos, todos los cuales que, son los, miembros distinguidos de nuestra sociedad. El señor Vienrich fue uno de esos puritanos dignos de respeto y aprecio, cuya biografía puede sintetizarse en dos palabras: honradez acrisolada y trabajo constante hasta su última hora"³. El dato parece no ser relevante, pero sí se observan las "obsesiones" del autor, podemos entreleer que en la obra de Adolfo Vienrich se opta ante una circunstancia de ilegitimidad respecto a dos culturas que le ofrecen sus padres de suerte, que una de ellas afirmará su identidad en los indios, en la cultura oral, en el hombre marginado y sencillo.

3 Véase: "Despacho del 30 de Junio de 1897" en **El Tiempo** (Lima, 5 julio de 1897; p. 3).

¿No hay acaso en esta circunstancia un drama? En realidad, lo que sugiere esta situación es una pregunta básica que interpela al mestizo sobre sus raíces. El autor de **Tarma Pacha-Huaray** se ubica más próximo a los desposeídos, no dentro del concepto de casta que evoca el apellido De la Canal García que poseía en su casa señorial pongos. Las simpatías de Vienrich tienen en parte esta procedencia. Y Lima es el centro de efusión cultural, aquí aprehende el ánimo positivista y la vocación social le viene de su estancia provinciana. Tarma es la posibilidad para demostrar que los indios no son inferiores, para desarrollar su vocación docente y para realizar uno de las más completos trabajos sobre la cultura andina de entonces. De modo que Tarma o Lima, o Lima o Tarma son dos circunstancias que afectan al autor.

2. ESTUDIOS Y VOCACIÓN POSITIVISTA

Sus estudios los inicia en el Colegio San Ramón, luego se traslada al Colegio Nuestra Señora de Guadalupe. Su tránsito por el Guadalupe lo pone en contacto con la vida cultural del momento. La conformación del espíritu científico tiene lugar en las aulas de la Universidad Mayor de San Marcos, estudia en la Facultad de Ciencias obteniendo en 1888 el grado de Bachiller con su tesis **El Aliso Peruano** que casi de inmediato se publica en **La Gaceta Científica**. En este primer trabajo se puede leer una vocación por lo sencillo, por lo nacional: "Si positivo servicio se presta á la industria nacional, señalándole los principios que encierra uno de nuestros vegetales indígenas: mayor es aún, determinar las proporciones en que se encuentra el elemento utilizable..." (Vienrich 1888: 268). Estas inquietudes positivistas lo llevan al "tarmeño" a participar como integrante de la "Sociedad Amantes de la Ciencia" y en **La Gaceta Científica** será

redactor y responsable de la sección cultural entre 1887 y 1889. Con ésta última, podemos decir, se inicia su ciclo de cronista científico en publicaciones como **Crónica Médica** y **Diario Judicial** (1892). Adolfo Vienrich estudia luego Medicina, pero ve interrumpida su formación por la repentina muerte de su padre, acaecida el 20 de Junio de 1897.

3. EL ARTÍFICE SOCIAL

¿Cómo imaginar la vida política en la que don Adolfo Vienrich se vio envuelta? Es posible que la representaciones escriturales de Abelardo Gamarra, El Tunante, sean las más cercanas a la realidad, en sus artículos publicados en **La Integridad** y otras publicaciones periódicas, casi siempre eventuales, y en texto clásico: **Rasgos de Pluma** (1889). El entramado político puede también visualizarse en las agudas e imprecadoras imágenes que ofrece don Manuel González Prada en **Página Libres** (1894) y **Horas de Lucha** (1908). Pero sin duda, podemos suponer, en el caso de Vienrich, que su iniciación política se debe a la convocatoria que hace Manuel González Prada, en su Discurso en el Teatro Olimpo del 29 de julio de 1888: "El círculo literario, la pacífica sociedad de poetas i soñadores, tiende a convertirse en centro militante i propagandista" (1894/1985: 63), prédica que interpela a los propios jóvenes, entre los que se cuenta a nuestro autor. Lo vemos incorporado en dicha empresa, en la fundación de la Unión Nacional, el 16 de mayo 1891, Adolfo Vienrich firma como "alumno de ciencia", suscribe el "Programa de la Unión Nacional" que difunde **La integridad**⁵ y no sería, por cierto, una adhesión retórica, sino más bien práctica; una adhesión que intenta llevar los sueños a la

militancia, al hombre ético y al ejercicio de la praxis. Esta opción, en Vienrich, encuentra la mejor oportunidad de realización cuando en 1897 se establece definitivamente en Tarma, acaecida la muerte de su padre. Allí va a formar parte del Comité Provincial de la Unión Nacional, del que será Presidente y candidato a la Junta de Notables para su elección como Alcalde provincial. Participa como consejal desde 1897 a 1905; teniendo a su cargo como principal tarea la de Instrucción Pública que le genera y atrae la animaversión de los notables y principales del departamento de Junín. Y es que en opinión de Vienrich:

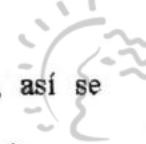
Libres de odios, pues, poco nos importa que nuestros compañeros sean de Collana o de Mantarana, fanáticos o libre pensadores, blancos o negros, profesionales o artesanos, ricos o pobres, nacionales o extranjeros; nosotros no dividimos a los hombres sino en buenos y malos, y en cada hombre apreciamos su mérito intrínseco, lo que vale en sí. Los individuos no nos interesan; ellos pasan, sólo sus obras perduran y esas las anhelamos: las obras, las buenas obras.[...]

Nuestro programa puede resumirse en lo siguiente: hacer del municipio una institución del pueblo y para el pueblo; y nuestros medios de acción los sintetizamos diciendo que anhelamos respeto a lo pasado, seguridad al presente y progreso para el futuro.[...]

Entre los problemas que se nos presenta escogemos uno, al cual consagraré todo lo que tenga de inteligencia, de corazón, de poder físico y moral, el problema de la educación del pueblo, renovar a su pueblo en todos los aspectos de la cultura. (Ferrer 1957: 24-25).

Así resumía su propuesta cuando asume la Alcaldía en enero de 1903; ya había vivido la experiencia de 1897 en medio del caos administrativo y político, de órdenes y contraórdenes del gobierno central. Sus propuestas, como representante de la comunidad entraba en franca competencia con las creencias feudales y retardataria de los hacendados, privilegiados y comerciantes de la Provincia de Tarma. Sólo en la medida

5 Ver: "Programa de la Unión Nacional" en *La Integridad* II, No. 95. Lima, 16 de mayo de 1891, también Manuel G. Prada (1969: 109-116).



que no afectara sustantivamente el ritmo local, sus iniciativas eran viables, así se entiende porque Vienrich encabeza una comisión a fin de controlar la peste bubónica que había recrudecido, hacia 1904, en Lima y que amenazaba con extenderse a los andes centrales. Pero la más notable y consecuente de sus propuestas tuvieron que ver con la educación básica. El asume plenamente lo que la norma propone para que éstas no sean un saco vacío; es Presidente del Consejo Escolar de la Provincia de Tarma; desde allí encamina una serie de propósitos: "Don Adolfo Vienrich propendió -dice Ferrer Broncano- por la modernización de la enseñanza; por la divulgación de métodos pedagógicos en boga en Europa y muchos países adelantados de América, por la superación del cuerpo docente, tanto de las escuelas urbanas como de las rurales, por la formación de bibliotecas escolares por citar algunos puntos de su mayor preocupación; y, el 19 de junio de 1903, elevó su Memoria al Director de Primera Enseñanza" (1957: 26). Sí ciertamente la cultura le debe todo esto a Vienrich, es a su vez, este motivo por el cual será vituperado, situado en una franca exclusión de la sociedad local, así lo describen sus correligionarios:

Su labor de verdadera reorganización, lo atrajo la gratuita animosidad del Prefecto D. Bruno E. Bueno, que en su afán de apoyar al oficialismo, hostilizó tenazmente a los radicales i liberales del Departamento. Vienrich con la energía que inspira el cumplimiento del deber, sostuvo lucha desigual para defender la autonomía del municipio; pero la autoridad prefectural empleó los medios más vedados en contra del que creía su adversario, la calumnia i la diatriba fueron entonces las armas con que quiso herir a Vienrich i aunque tenía en su favor la mayoría del Consejo, hizo renuncia de la Alcaldía, para acallar la infame vocería de los turiferarios del Prefecto. (Corona Fúnebre 1908: 28).

Una vida cuyo temperamento se convirtió en ejemplo: anticlericalismo positivista, vindicación del indio, educación básica para los pobres, iniciativas de salubridad, etc. fueron copando a un personaje que apostaba a su comarca, a su tierra adoptiva, pero

rechazado por el poder local y central. Hay en él una pedagogía de la política que significa un respeto al respaldo otorgado por los electores "ese pueblo tantas veces ultrajado" adquiere la dimensión de "pueblo" al que se le debe servir; por eso, "los privilegios perecen, sólo el pueblo es eterno", de manera que el municipio retorna en "institución del pueblo y para el pueblo".

4. LA VOCACIÓN PEDAGÓGICA

Su relación con **La Gaceta Científica** y su formación científica lo llevan casi necesariamente a la experiencia docente. Espacio de realización intelectual es sin duda la escuela entrado el siglo XX. Se inicia como profesor de Ciencias en el Instituto Científico y Liceo, regentado por José Granda y Santiago Zapatero. La muerte de su señor padre precipita su retorno a Tarma en donde asume los cursos de Ciencias del Colegio San Ramón (1899). Estar en contacto con alumnos andinos, ante una realidad nueva en términos pedagógicos llevan a nuestro autor a realizar una lectura de los textos escolares a la fecha existentes como materiales educativos, en éstos encuentra muchas limitaciones para un tipo de educando de procedencia rural y en un momento en que la lengua de intercambio nacional no está definida aún por el castellano; por lo que inicia, sobre todo, para la educación básica, la elaboración de textos destinados a la escuela. La publicación de sus libros de texto fueron acompañadas por una reflexión sobre el valor de la educación y el rol del docente en el ámbito andino.

La acción educativa de Vienrich asume iniciativas como la orientación que debe producirse en los programas de primera enseñanza en áreas rurales. De allí que, el

Silabario Tarmefio (1904) hay que leerlo como una propuesta educativa, de donde se desprenden ideas de innovación pedagógica. Lo que explica, en buena cuenta, porque asume la responsabilidad de Inspector de Instrucción Primaria y su abierto apoyo a la "lucha contra la ignorancia" principal escollo para el avances las clases populares, en opinión de los anarquista. No hay que olvidar que el principal animador del anarquismo en el Perú, don Manuel G. Prada considera que el principal escollo para la reivindicación de las clases desposeídas es su "ignorancia" (Prada decía en 1888: "enseñadle [al indio] siquiera a leer i escribir, i veréis si en un cuarto de siglo se levanta o no a la dignidad de hombre"(1894/1985:89) que luego lo traduce como "mal mayor" para las clases desposeídas en su texto el "Primero de Mayo"⁶). La lucha contra la ignorancia se constituye en propuesta programática que se traducirá en iniciativas como la formación del Centro de Artesanos Confederados que anima la Escuela Nocturna. Allí dirá su célebre discurso: "La escuela es la democracia en acción". En general, esta acción educativa se traduce en la obra pedagógica, cuya importancia radica en que ésta supone una propuesta de tipo regional al asumir como eje de elaboración la cultura andina. Los libros de texto que publica Adolfo Vienrich vienen a constituir respuesta oportuna a la problemática educativa de fines XIX y comienzo del XX en la región central del Perú. Y comprende los siguientes títulos del que da cuenta Ferrer Broncano: **Metodología del Cálculo, Modelos de Lecciones, Metodología de la Lectura, Trozos de Lectura y Silabario Tarmefio.**



Digamos algunas palabras sobre el **Silabario Tarmaño** (1904)⁷. Representa el primer intento sistemático por producir materiales de lectura para niños rurales. Inicialmente se publica en el semanario **La Aurora de Tarma**. El libro tiene una introducción general que explica la metodología a seguir en su **Silabario** y luego viene el texto propiamente dicho: va desde el aprendizaje palabra-letra a la lectura del texto breve. Es, de por sí, uno de los libros de avanzada. Primero en afirmar un método natural entendido como el aprendizaje de la lecto-escritura en armonía con el entorno socio-cultural del educando. ¿En qué consiste esto? El pequeño lector no debe ser conducido a leer contra su voluntad, debe ir de lo más sencillo a lo más complejo. No al deletreo, sí a los elementos que el niño conoce en su vida cotidiana:

Tu **huahua** parece un **huaco**
Poronguito de barro incaico. (ST: 44).

Si bien esta propuesta es de avanzada, lo más importante acá está en su diseño global. Siendo el suyo un silabario para los niños -y jóvenes- de la región centro, la selección de palabras y textos tienen que ver con el universo vital del educando y con su cultura oral. De allí la importancia que tiene las palabras vernáculas y los relatos de tradición oral. Al igual que su obra literaria, su obra pedagógica, salvo el trabajo de Ferrer Broncano no alcanzan todavía una valoración actual de su obra.

7 En adelante, cuando cito a estas fuentes, señalo la fuentes tal como sigue: **Tarmap Pacha Huaray / Azucenas Quechuas** (IPH), **Tarmapa Pachhuarainin / Fábulas Quechuas** (IP) y **Silabario Tarmaño** (ST).

5. LA OBRA: PRIMER ESBOZO



Bien ha dicho ya Jorge Puccinelli a propósito del estado de la obra de Adolfo Vienrich. La reconstrucción de la obra éditada e inédita hoy enfrenta mayores problemas dada la distancia en el tiempo. La investigación bibliográfica realizada por nosotros ha logrado ubicar tres de las obras del autor, cuyos fondos en edición príncipe se encuentran en la Biblioteca Nacional y la Biblioteca de Letras de San Marcos: **Silabario Tarmaño** (1904), **Tarmap Pacha-Huaray/ Azucenas Quechuas** (1905), **Tarmapap Pachahuarainin/ Fábulas Quechuas** (1906). Sin embargo, cabe anotar aquí un problema de precisión: con el título de **Tarmap Pacha-Huaray** se reúne en una sola edición los dos últimos títulos, al parecer, es una publicación de alrededor de 1908. El asunto de la fijación tiene relevancia en cuanto se trata de una presunta segunda edición total de ambos textos, aún cuando el estado actual de la investigación no da cuenta de esta edición; por de pronto, lo que sí tenemos son algunas muestras de la publicación de ambos textos en **La Aurora de Tarma**. El tercero, al que hemos logrado tener acceso y revisar, es su **Silabario Tarmaño**. Tanto **Azucenas** como **Fábulas** han tenido respectivamente segundas y terceras ediciones, pero dichas ediciones no han permitido, entre la crítica, relieves su importancia para nuestras literaturas; por el contrario han pasado desapercibidas en el mundo de las letras.

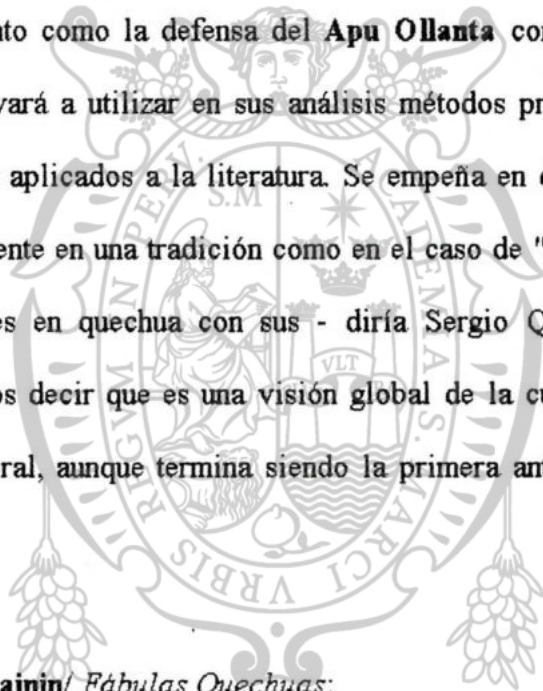
Las primeras imágenes literarias que tenemos de Vienrich las encontramos en la lírica introducción que hace en su tesis **El Aliso Peruano**: una atmósfera romántica se desprende de las virtudes de la naturaleza y sus encantos, tan pronto como el terror que produce encontrarse en un bosque a la caída de la noche. La lectura de esta introducción permite advertir una vocación inicial por la escritura, que más tarde se traduce en la

creación y/o recopilación de algunos relatos que se encuentran principalmente, en el **Silabario Tarmaño**. Su literatura es, en lo fundamental doctrinaria: la estructura sencilla sin mayores complejidades. Podría decirse que son esbozos mundonovistas, si nos atenemos al modernismo practicado en la época. Pero la obra mayor del tarmaño no son sus textos creativos, sí más bien la literatura de tradición oral y en lengua vernácula que recopila y analiza. En ese sentido la obra literaria es más ensayística que propiamente creativa. Su obra mayor se concentra en dos pequeños textos: **Tarmap Pacha Huaray** y **Tarmapap Pachahuarainin**, respectivamente. Mejor todavía la principal contribución de Adolfo Vienrich, sin duda, son sus dos recopilaciones a los que acompañan ensayos literarios. Tanto en **Tarmap Pacha-Huaray** como **Tarmapap Pachahuarainin** hay un espíritu crítico que se esfuerza por revelar la capacidad creadora del pueblo andino del Perú. Ambos textos pueden ser considerados como la primera compilación orgánica de la literatura quechua del siglo XX, como método principal emplea la transcripción de fuentes orales, sin desdeñar las escritas; simultáneamente ambas muestras resultan lo suficientemente amplias para representar a la cultura andina del Perú y se ofrece como un corpus pausable de ejercicio crítico sobre la obra literaria.

Tarmap Pacha-Huaray/ Azucenas Quechuas:

Tarmap Pacha-Huaray se publica en 1905, año clave para nuestra literatura. Se revela también la poesía obrera, el otro sistema que difiere de la literatura ilustrada canónica y cuyo marco de producción es el sistema de la ciudad⁸. La edición se hace en Tarma bajo los auspicios de **La Aurora de Tarma** y el libro es firmado por el autor con el

8 Este mismo año, se celebra el Primero de Mayo, algunos diarios de la capital hablan de las muestras ácratas. Para mayor información ver mi estudio **La lira rebelde proletaria**. Estudio y antología de la poesía obrera 1900-1928 (Lima, TAREA, 1989).



seudónimo "Unos parias" que revela desde ya la tentativa de la otra literatura, de lo sencillo, de lo modesto, de los de abajo: "Causa profunda pena el desconocimiento i la ignorancia en que vivimos respecto de la literatura incaica" (TPH: [III]). Estilo beligerante - alentado por su anti-españolismo y su anti-clericalismo - cuya intención es afirmar la capacidad creadora del indio. Técnicamente esta dividida en dos secciones el "Prólogo" y "Literatura Inca". Resulta una apasionante defensa del indio, que inspirada en la crítica histórica puede establecer un saldo negativo sobre la colonia, para los peruanos. En cierto modo es también un esbozo vindicativo del Inca Garcilaso de la Vega y Mariano Melgar, tanto como la defensa del **Apu Ollanta** como texto vernáculo. Su estilo polémico lo llevará a utilizar en sus análisis métodos propiamente positivista y modelos comparativos aplicados a la literatura. Se empeña en descubrir los elementos que funcionan socialmente en una tradición como en el caso de "La danza de las Incas". El texto trae versiones en quechua con sus - diría Sergio Quijada Jara - "pálidas traducciones". Podemos decir que es una visión global de la cultura quechua andina y popular de tradición oral, aunque termina siendo la primera antología poética quechua del presente siglo.

Tarmapap Pachahuarainin/ Fábulas Quechuas:

Tarmapap Pachahuarainin es, si se nos permite, la versión narrativa de la literatura quechua. Este segundo texto fue publicado en 1906, bajo los seudónimos "Pumacahua" y "Cahuide", constituye una producción que da cuenta de una de las principales preocupaciones del autor: revelarnos la creatividad del hombre indígena. El libro está dividido esta vez en un breve prólogo y luego los textos quechua-castellanos con anotaciones que precisan los nombres científicos de flora y fauna que el autor enfatiza.

Los relatos son textos recogidos "de oídas" por Adolfo Vienrich, el valor de estos permite hacer una lectura diacrónica del relato de factura oral andina. El mismo Adolfo Vienrich dirá:

Lo más original de este ensayo son indudablemente los apólogos que con particular interés hemos coleccionado, para confirma que el estado mental de un pueblo comienza con esa forma literaria, de la que no hay sino un paso en su evolución hacia composiciones de más amplitud como los dramas, tragedias, etc. Basta esta sola consideración de la existencia de los apólogos incáicos, que por primera vez se dan á luz, para traer por tierra los aventurados juicios i absurdas aseveraciones de todos aquellos que, ignorantes de la mentalidad de los antiguos peruanos i de su literatura, han pretendido negar la autenticidad del *Ollanta* i otras tragedias; yendo en su ignorancia hasta negarles capacidad i cultura suficientes para la concepción de semejantes producciones literarias. (TP. 18).

Aunque debe anotarse, que en ambos libros, nuestro autor, ha utilizado lo que podría llamarse quechua culto, señorial (en realidad, hoy día se precisa de una nueva traducción). Varios de los textos que aparecen en *Fábulas Quechuas* ya habían sido revelados en el *Silabario Tarmaño*, lo que demuestra un trabajo disciplinado.

6. LA RENUNCIA EN POS DEL TIEMPO LITERARIO

La integralidad de la vida del autor de *Tarmap Pacha-Huaray* lo lleva a asumir roles políticos importantes. Para Vienrich no sólo se trata de la doctrina, sino cuanto de la doctrina puede hacerse realidad, cuanto de la ideología es posible ser consumada en la realidad. El escenario de intervención política es Tarma; se ejercerá como Inspector de Instrucción Primaria y como Alcalde en 1903 y 1905. La defensa que hace, en 1907, de la candidatura radical lo enfrenta a las castas locales y en la práctica será excluido y

hostilizado por la sociedad aristocrática. La sencillez de este hombre y su creencia de que las ideas tienen correlato en la acción le permite compenetrarse con los indios y acercarse a los modestos artesanos para alcanzar un poquito de luz.

Adolfo Vienrich se había instalado definitivamente en Tarma hacia 1895. Desde su Farmacia "El Progreso" no sólo veía pasar el tiempo, sino también las exigencias de su tiempo para actuar. En la apacible Farmacia transitaba con el silencio a cuestras tratando de leer los signos vitales del pueblo. No había elegido ser un hombre de casta. Había optado por nuestros indios. Ya en su tesis **El Aliso Peruano** se sienta su preocupación por los indios no sólo lo designa en términos científicos, lo hace también en quechua. Esta inquietud lo acerca y adscribe las posiciones de Unión Nacional, el partido radical, del que será un claro representante en Tarma.

Sus iniciativas políticas por cierto no eran bien vista por los señorzuelos locales. Su actitud ética e impecable, hace de la política un gesto digno y docente, pero genera en sus adversarios celos y antipatía que se tradujeron en un continuo bloqueo a sus propuestas. En 1907 Adolfo Vienrich estará defendiendo la candidatura radical, es el año aciago, tal como se puede leer en un artículo publicado en **La Aurora de Tarma** sobre la inestabilidad que produce ser director de un semanario⁹. La oficialidad hostiliza permanentemente a Adolfo Vienrich; la vida política por entonces es tensa, al punto tal que se pasa de la palabra a los hechos; baste recordar la imagen que de esos momentos se recoge en la **Corona Fúnebre** (1908: 14-15) procedente de **El Minero Ilustrado**:

Pero a Vienrich no se le supo, mejor dicho, no se le quiso reconocer en su valor intelectual i mui al contrario fué deprimido i atacado, alevosamente, por la maldad del



odioso inspirador de esa hoja ingrata que desgraciadamente circula todavía en la ciudad, llevando la constancia de la causa que defiende i con la cual ha precipitado la destrucción de un talento respetable i la pérdida del tarmeño que más esperanzas pudo ofrecer a la Patria, en el importantísimo ramo de la enseñanza nacional.

Son años de crisis, son años de definición. Su vida está determinada, el homenaje a la posteridad es una realidad, ¿Qué más podía hacer? El hombre, la obra. Perdura la obra. Y allí están sus signos, su huella, su marca. Una vida digna inicia el viaje hacia la literatura, hacia la inmortalidad, pese al silencio de la crítica. Se suicida el 27 de setiembre de 1908 legándonos tres obras de inigualable valor por ese "sino de peruanismo".



El año terrible: generación de la guerra



1. IMÁGENES DE LA SOCIEDAD PERUANA

La voz de estudiante Urbina, aquel 29 de julio de 1888, sonaba impecable ante un auditorio expectante que se había reunido en el Politeama para seguir la palabra de quien era considerado maestro de generaciones. Me refiero a don Manuel González Prada. En ese momento realizaba una de las síntesis más precisas de la historia que los peruanos del XIX:

Sin especialistas, o más bien dicho, con aficionados que presumían de omniscientes, vivimos de ensayo en ensayo: ensayos de aficionados en Diplomacia, ensayos de aficionados en Economía Política, ensayos de aficionados en legislación i hasta ensayos de aficionados en Tácticas i Estrategias. El Perú fué cuerpo vivo, espuesto sobre el mármol de anfiteatro, para sufrir las amputaciones de cirujanos que tenían ojos con cataratas seniles i manos con temblores de paralítico. Vimos al abogado dirigir l'hacienda pública, al médico emprender obras de injeniatura, al teólogo fantasear sobre política interior, al

marino decretar en administración de justicia, al comerciante mandar cuerpos d'ejército... ¡Cuánto no vimos en esa fermentación tumultuosa de todas las mediocridades, en esas vertiginosas apariciones i desapariciones de figuras sin consistencia de hombre, en ese continuo cambio papeles, en esa Babel, donde la ignorancia vanidosa i voncinglera se sobrepuso siempre al saber humilde i silencioso! (González Prada 1894/1985:87-88).



Esta fue una de las interpelaciones que Prada hizo a las juventudes que se reunían en una cruzada para recuperar las provincias cautivas de Tacna y Arica. Un diagnóstico que resume una trayectoria política errónea, una gestión que llevó al desastre nacional y que a la distancia se puede leer como "situación límite", es decir, un país sin horizonte, sin salida. Ese balance, precisamente, lo hace don Manuel con la seguridad de que es posible repensar el Perú, desde un nuevo lenguaje, desde una nueva ética y desde una nueva composición social.

El Perú republicano vivió entre el zig zag de golpes militares y la simulación de gobiernos civiles. La República era una gran hacienda de la que no se desprendían los viejos criollos y dueños del Perú. La naciente república independiente fue apariencia de integración y parodia de desarrollo. Manuel Valladares ha recordado, a partir de su relectura de *Cuentos Andinos* (1920)¹⁰, ese mundo heterogéneo y conflictivo, articulado al fin, al capital moderno, en el que coexisten lo tradicional y lo moderno. La herencia de la colonia persiste convertida en rasgo central de la sociedad peruana: en tiempos de crisis emerge a la superficie. Intelectuales que ejercitaron su magisterio así lo perciben y denuncian: el Perú puede pensarse como una sociedad fragmentada y sin resolución de sus conflictos étnicos. Abelardo Gamarra, *El Tunante*, elabora un conjunto de imágenes

sobre la República Aristocrática en **Cien años de vida perdularia**(1924): "¿Qué es patria?[...]Nadie sabría contestar"; los gobierno se han preocupado por "salvajizar al Perú", "la nave del Estado hace tiempo que se va a pique", "La nación está como un enfermo...", "la nación es empleada de él" que gobierna; y no escasean adjetivos para expresar desazón: "el aire de esta patria desventurada", "patria descuajeringada", "¡que lástima la Patria!"; "Nada nacional, nada grande, todo al menudeo, como un baratillo" y "Ya se ve, ésta es una República en proyecto".

La Guerra del Pacífico significó la escisión del país y la conmoción de sectores patrióticos que en su lucidez, vivieron el aciago momento como una posibilidad para pensar el Perú. El tiempo para la literatura ha variado, la Bohemia de 1886 no era ya un círculo exclusivo para las letras. Se convirtió en foro para pensar el Perú como otras corporaciones. El impacto desintegrador, la incapacidad de las clases dirigentes para dar un norte al país y la bancarrota económica afectaba fundamentalmente a las mayorías nacionales (indios y mestizos, braceros y artesanos). La huella de la guerra del Pacífico adquiere significación si entendemos la posición de la intelectualidad de entonces. El Círculo Literario se ve conmocionado ante esta turgente realidad. Un hombre preclaro como Manuel González Prada orientará los designios de la literatura: congrega y alienta a la generación del año terrible, que Washington Delgado califica como la primera hornada de los fundadores de la literatura peruana (1980: 71 ss.). Es en este contexto, en este clima de inseguridad y resquebrajada la imagen de nación, que la figura de Adolfo Vienrich aparece como parte de una generación llamada a interrogar la idea del Perú y a

10 Conferencia de Manuel Valladares Quijano **Cuentos Andinos de López Albújar: Nueva lectura**, curso de Literatura Peruana, Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana, Escuela de Post Grado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos; 11 de marzo de 1991.

elaborar una respuesta que justifica sus bases en uno de los veneros de la sociedad: la república de indios.

Un grueso sector de la Aristocracia piensa que el problema central del desarrollo en nuestra país es la raza. Este segmento social piensa que el indio es signo de atraso, de incapacidad, lacra de la sociedad peruana y merecen -casi se dice por entonces- el exterminio. Preocupación admonitoria de ese libro-Perú **Horas de Lucha**, escrito de Manuel González Prada, pregunta:

Bajo la República ¿sufrir menos el indio que bajo la dominación española? Si no existen corregimientos ni encomiendas quedan los trabajos forzosos y el reclutamiento. Lo que le hacemos sufrir basta para descargar sobre nosotros la execración de las personas humanas. Le conservamos en la ignorancia y la servidumbre, le envilecemos en el cuartel, le embrutecemos con el alcohol, le lanzamos a destrozarse en las guerras civiles y de tiempo en tiempo organizamos cacerías y matanzas como las de Amantani, Ilave y Huanata" (1908/1972: 184).

No podía ser de otro modo, Prada pone en discusión la carga social de la situación de los indígenas. Evidencia la responsabilidad histórica de la sociedad de blancos respecto a los indios, pero se pone al resguardo sobre la pretensión de un probable retorno al Tahuantinsuyo. De suerte, que González Prada critica a la república aristocrática a partir de los parámetros que manejan los propios criollos, con lo evidencia la incompetencia para hablar de la incapacidad del indio como productor cultural:

Veamos ¿qué se entiende por civilización? Sobre la industria y el arte, sobre la erudición y la ciencia, brilla la moral como punto luminoso en el vértice de una gran pirámide. No la moral teológica fundada en una sanción póstuma, sino la moral humana, que no busca sanción ni la buscaría lejos del Tierra. El *sumun* de la moralidad, tanto para los individuos como para las sociedades consiste en haber transformado la lucha del hombre contra hombre en el acuerdo mutuo para la vida. Donde no hay justicia,



misericordia ni benevolencia, no hay civilización; donde se proclama ley social la *struggle for life*, reina la barbarie. ¿Qué vale adquirir el saber de un Aristóteles cuando se guarda el corazón de un tigre? ¿Qué importa poseer el don artístico de un Miguel Ángel cuando se lleva el alma de un cerdo? Más que pasar por el mundo derramando la luz del arte o de la ciencia, vale ir destilando la miel de la bondad. Sociedades altamente civilizadas merecerían llamarse aquellas donde practicar el bien ha pasado de obligación a costumbre, donde el acto bondadoso se ha convertido en arranque instintivo. Los dominadores del Perú ¿han adquirido ese grado de moralización? ¿Tienen derecho de considerar al indio como un ser incapaz de civilizarse? (González Prada 1908/1972: 186-187).

Hay en general, una preocupación por rearticular al Perú en el entorno de la idea de un país que progresa. Una institución como la "Sociedad Amantes de la Ciencia" no era extraña a esa inquietud global: así lo revela el lema que suscribe: "Ciencia, Libertad y Patria" y en las páginas de **La Gaceta Científica** se puede leer una preocupación por lo vernáculo, pero pensando en la utilidad que puede rendir al país; de alguna manera es el prospecto del Perú que progreso por lo que se invoca al capital nacional a asumir dicho rol. De otro lado, nos hallamos también con manifestaciones que aprehenden lo sencillo; así lo revelan los trabajos de Abelardo Gamarra, en sus estampas que aparecen en **La Integridad**, los textos de Clorinda Matto de Turner y los propios de Adolfo Vienrich. El indio aflora como apasionante tema no sólo para la denuncia, no sólo para la declaración, sino también para la creación y la recopilación del hacer literario de los otros, los indios.

2. CÍRCULO LITERARIO



El *Círculo Literario* se transformó en la institución literaria que acogerá las nuevas vocaciones con ese sentido crítico que expone la generación de la guerra. El Círculo Literario devino en la Unión Nacional, es decir, en una organización política que afrontará los designios del país. El tránsito entre la *Bohemia* y el *Círculo* es significativo para las letras peruanas, en tanto que la primera había quedado anclada en un exorcizado romanticismo que no alcanza una mirada global de los aspectos centrales de la vida nacional, mientras que el segundo, fue, en buena cuenta, una revuelta de la república literaria que bordeaba las riberas de la sociedad de entonces. Era un propósito de acción y revuelta, anhelo de rehacer el Perú. Los cambios que se produce en la institucionalidad literaria significan un alejamiento de los círculos del poder. Mientras que Ricardo Palma -luego, Luis Benjamín Cisneros-, en cierto modo, se complace socarrona y fácilmente con las cercanía y dádivas que desde el poder podían obtener, los del Círculo¹¹, simplemente se alejan de ese gracejo. Establecen una diferencia generacional: no aceptan ser "corifeos" de Palacio de Gobierno, tal como sucede con el Club Literario. Hay una distancia notable, al interior del propio Círculo, por cierto encuentra sus propios detractores, recuérdese el caso de Manuel Moncloa y Covarrubias, el cronista de la generación del año terrible, consideraba que, al ingresar en el campo de la política, el Círculo perdió sus riqueza poética y literaria, esto en *Los Bohemios de 1886* (1901):

Las sesiones del Círculo Literario tenían mucho de íntimas: salvo las formas de rito, la discusión se llevaba

11 Luis Alberto Sánchez dice que los rasgos fundamentales del Círculo son: "Todos o casi todos estos intelectuales, participan en la fundación y difusión del ideario del Partido Radical, o sea de la Unión Nacional. Sus rasgos negativos no pueden ser más nítidos: antiespañolismo, anti-academismo, anti-clericalismo, anti-centrismo, anti-civilismo (tomando el vocablo "civilismo": en su significado peruano: partido civil formado por los oligarcas), antimilitarismo, anti romanticismo, anticlasicismo; como rasgos afirmativos: peruanismo, literatura social y patriótica, librepensamiento, democracia popular, anarquismo, cientifismo, modernismo." (1989: III-1393).



siempre como una conversación entre un grupo de alegres y cultos camaradas. [...]

Los bohemios, pues, no querían presentarse ante tal público como los del romance francés, y era de ver los apuros que se pasaban para estar de punta en blanco; ocasión hubo en que un frac hizo varios viajes y un par de guantes blancos cubrió seis manos.

El Círculo fue una sociedad de trabajadores modestos: como era el local donde sesionaba, era el carácter que se imprimía a las sesiones; pero se trabajaba con ardor, con fe.

Márquez nos lo aconsejó en la sesión preparatoria:

"Hagamos una sociedad, dijo, de obreros literarios; que nuestro alumbrado en las sesiones sea una vela en una botella de champagne, de nuestras fiesta una copa de pisco; pero trabajemos con entusiasmo, porque trabajamos en pro de la patria".

Y González Prada, al cabo de un año decía "Después de los bárbaros que hirieron con la espada, vienen los hombres cultos que desean civilizar con la pluma".

"La nación debía regocijarse al ver que jóvenes predominan en la filas del Círculo Literario: una juventud que produce obras de arte es una Primavera que florece".

El Círculo, cuyo años de mayor apogeo fueron de 1886 a 1888, tuvo después local propio, pero perdió su carácter íntimo, ese carácter que le imprimía la ventana de reja de Felices, y luego, al nacer la sociedad política "Unión Nacional", desapareció por complejo. (Moncloa y Covarrubias 1901/1960: 114-115).

Este proceso tiene lugar en un periodo corto. La palabra de su principal mentor, Manuel González Prada adquiere la dimensión de la obra-signo, cada discurso es una clave de lectura progresiva que explica cómo ha sido dicha transformación. Ya en el "Discurso en el Entierro de Luis Márquez"(1888) se aprecia como la palabra se desapega en una suerte de paganismo, se percibe como irreligiosa, se vuelve laica y se organiza a través de una suerte de propósito de nudo gordiano del hombre en su relación con la sociedad: "horror de pensar i del oprobio de vivir" (González Prada 1888/1985: 74), de suerte que se convierte en "el último adiós al poeta, nada más" que eso. La partida de Márquez supuso la elección de Prada a la Presidencia del Círculo Literario, nos encontramos ante una variante que se oferta a la sociedad. Hasta entonces sus discursos se habían movido

en lo que bien podríamos llamar balances de la sociedad peruana, ahora se harán más evidentes sus tópicos sobre la cultura literaria, me refiero a sus textos en que recusa la imitación y servilismo literario (en particular, "Discurso en el Teatro Olimpo", 1888).

Con ocasión de asumir la presidencia del Círculo Literario Manuel Prada contrapone políticos a literatos, esto en el "Discurso en el Palacio de la Exposición"(1887). Los primeros representan "vergüenza i oprobio"; los segundos la promesa de luz, "los hombres cultos que desean civilizar con la pluma" (González Prada 1894/1985: 60ss.). Entre ambos se ofrece una distancia que señaliza las diferencias, pues el deseo de "civilización" se trueca en juventud, de la que se puede esperar "franca libertad en la emisión de las ideas i l'altives democrática en el estilo"(60-61). Pero altivez y ejercicio de libertad tiene que aspirar proximidad con lo que la ciencia ofrece: "La Ciencia tiene flores inmortales de donde pueden las abejas estraer miel de poesía"(61), de suerte que "El Arte ocupa la misma jerarquía que Relijión i Ciencia" aún cuando ésta las ha excedido en todo. Con lo que se redefine la imagen del artista. Ahora no "se reduce a un sér estraviado en el camino"; es un sujeto que se esfuerza por encarrilar su trabajo: estas ideas llevan a Don Manuel, maestro de la juventud en los 80, a la conclusión de que está a la cabeza de una "agrupación destinada a convertirse en el partido radical de nuestra literatura".

Intencionalidad que deviene en proclama en el "Discurso en el Teatro Olimpo". Enarbola una postura programática, "la pacífica sociedad de poetas i soñadores, tiende a convertirse en centro militante y propulsor". De suerte que ya en 1888 contrapone la aciaga imagen romántica para dar cuenta de un nuevo espíritu: la del radicalismo que en literatura supone práctica intelectual y social, que se traduce en tres estrategias:

fortalezas que permitan bregar, una tradición que se comparte y una imagen del país que facilite la actuación del escritor del XIX. Es el Círculo Literario el conglomerado que día a día cuenta con más adhesiones. El Círculo es una voz que contagia a "toda la juventud ilustrada del Perú" y cuya directriz está precisamente en no ser un grupo provincialista ni nacionalista, en su seno alberga jóvenes de las provincias y extranjeros. Este anti centrismo, lleva a declarar que:

Cuando llegue la hora oportuna, cuando resuene el clarín i nuestra guerrillas se desplieguen por las más humilde provincias de la república, el Perú contemplará una cruzada contra el espíritu decrepito de lo pasado, una guerra contra todo lo que implique retroceso en la Ciencia, en el Arte i en la Literatura. (González Prada 1894/1985: 65 ss).

Es decir, una apuesta que llega como una cruzada "contra el espíritu decrepito de lo pasado" y "contra todo lo que implique retroceso". Si contra el espíritu del pasado esta juventud se rebela, no puede cargar una herencia que significa atrapamiento, atraso y zaga; por eso, el escritor peruano, el joven literato, no puede esperar maestro y guía en un escritor local o hispano, dirá, de "Ningún escritor nacional ni español" se puede aprender. La literatura del 86 es una literatura de "transición, vacilación, balbuceo y luces crepusculares". No hay un gran poeta. Las producciones nacionales "se parecen a la grama salobre". No existe pues un literato que alcance la "altura de los escritores europeos". No se puede aprender mucho de quienes son, a la larga, un riachuelo, de quienes exhiben una literatura rancia; de suerte que, hay que beber de la misma fuente, del río de la literatura parisina. Para la estrategia del radicalismo no significa imitar, sino estudiar. Imitar equivale a servidumbre; estudiar, significa asimilar, negar, es decir, afirmar sentidos de autenticidad, que se puede traducir en "espíritu democrático y racionalista". No hay en el país las fuerzas necesarias para crear un partido "capaz de

oponer resistencias insuperables"¹², de manera que Manuel González Prada síntesis así su admonición y oferta a la generación de la guerra: (1894/1985: 70):

Sea cual fuere el programa del Círculo Literario, hai tres cosas que no podemos olvidar: *la honradez en el escritor, la verdad en el estilo i la verdad en las ideas*. Señores, recordémoslo siempre: sólo con la honradez en el escritor, sólo con la verdad en los escritores, haremos del Círculo Literario una institución útil, respetable, invencible. [Énfasis mío].

Son condiciones éticas que el literato tiene que asumir desde la propuesta radical. "No hay ni obras buenas o malas", "buena" quiere decir que expresa la "verdad", en forma clara y concisa. Estilo y lengua, son componentes de esta verdad, por eso hay que hablar desde una lengua que se aproxima a nuestras fuentes, sin arcaísmo, ni lastres del pasado. Es decir, el estilo "debe adaptarse a nuestro carácter i a nuestra época". De suerte que la palabra, saliendo de su desprestigio, tiene que "despertar" "como campanas de incendio en avanzadas horas de la noche". Es decir, una literatura que sea verdadera, incansablemente verdadera porque el emblema del Círculo Literario es: "Romparamos el pacto infame i tácito de hablar a media voz".

En términos prácticos, las opciones escriturales agitan diversos escenarios, el propio del González Prada que se mueve en diálogo con su modernidad, es decir, dentro de un cosmopolitismo que en nada tiene que despreciar: se convierte en el mejor prosista de la época, innovador y fundador de la poesía peruana. El núcleo que puede ser asignado al Círculo es variado, aunque los matices son claro en lo que respecta el tratamiento del indio, se expresarán todavía después de la formación del Partido Radical. Sin embargo, no se pone en duda la beligerancia y radicalidad que infunde Manuel

12 En este contexto, conviene anotar una percepción de Prada respecto al rol de mujer constatada su emergencia social e intelectual (Manuela Gorriti es animadora de las veladas literarias,

González Prada entre estos intelectuales. Adolfo Vienrich integrará al Círculo, será parte de la nueva bohemia literaria, reconocido como intelectual indigenista, de allí que se le califique como folclorista. La aventura interpelativa que encontramos en estas lecciones llevan a Vienrich a descubrir la otra república como posibilidad, de allí el esfuerzo por articular un relato que cuente la cultura andina. Sobre esta generación ha dicho Jorge Puccinelli(1951: 23):

Pertenece Vienrich a la generación de escritores que adviene a las letras del Perú bajo el signo del 79, en actitud admonitoria contra los males y lacras de la nación [...] Generaciones ensimismadas y ardorosas, analistas e intelectuales, autores e imprecativas hasta la blasfemia, la peruana del 79 y la española del Miguel de Unamuno fueron formidables reactivos de los espíritus abatidos por las culpas ajenas, y la literatura, adoptando principalmente la forma breve del ensayo, se convierte en un verdadero examen de conciencia colectiva.

3. MAGISTERIO INDIGENISTA

Los dos libros fundadores de Adolfo Vienrich tienen dedicatorias significativas y revelan las cercanía con el magisterio que ejercieron dos autores coetáneos. En **Tarmap Pachahuaray/ Azucenas Quechuas**, se lee: "Dedicado á Manuel González Prada por su antiespañolismo en el Perú." y en **Tarmapap Pachahuarainin/ Fábulas Quechuas** la siguiente: "A Abelardo M. Gamarra: Pide U. siempre algo criollo: he aquí más que algo, mui nacional, con médula de leones". Lo primero que revelan ambas dedicatorias es su vinculación con la intelectualidad radical, es decir, las posibles influencias que ambos autores pudieron ejercer en el autor del **Silabario Tarmaño**. Sin duda la presencia de Vienrich en el Círculo Literario primero, luego en la Unión Nacional, pone de manifiesto

Clorinda Mattos, dirige *El Perú Ilustrado*; etc.): en su balance, la situación de la mujer en el Perú XIX, "se asfixia en l'atrofia de la Edad Media"(González Prada 1894/1985:70).

la ascendencia del pensamiento gonzalezpradino, tal como ha sugerido el Dr. Jorge Puccinelli (Cf. 1951: 134 ss.). En el caso de Abelardo Gamarra baste recordar lo que escribe en su nota necrológica sobre Adolfo Vienrich, que reproduce la *Corona Fúnebre* (1908:30):

Cuando este periódico [*La Integridad*] lanzó la idea de formar nuestro folklor [sic] el primero que respondió a este llamamiento fue Vienrich, publicando su hermoso libro sobre la riqueza de la literatura quechua: es un monumento levantado a la grandeza intelectual de nuestros antepasados; i que ha debido demandar á su autor paciente recopilación de datos, con lo que testificó además su erudición poco común.

Sólo referiré aquí un tópico común a los tres: el sujeto de la cultura andino. Tanto González Prada como "El Tunante" tienen una preocupación explícita por la condición social de los indios en el Perú. La reflexión que hacen sobre los problemas del Perú los lleva inevitablemente a definir que el problema del indio no sólo es educativo, sino, principalmente, problema social. Y en la interpelación de Vienrich encontramos lo regional, lo andino y lo popular como elementos integradores de la situación socio-cultural de los indios del Perú. Enunciado desde la provincia, sus aproximaciones los realiza desde el centro de la cultura andina, en "diálogo" con los indígenas de las comunidades y los indios de las haciendas en los alrededores de Tarma; de allí su carácter popular, es decir, no sólo es una problema que se basa en la consulta a los textos de estudios sociales, sino en una lectura que interpela la realidad cotidiana de los indígenas del Perú: en ese sentido la comprensión de Vienrich es, si se desea, más compleja.

La importancia de Manuel González Prada y Abelardo Gamarra "El Tunante", radica en las reflexiones que en torno a la cuestión indígena hacen ambos dos

intelectuales y que impactan en la generación de la guerra. Tema nodal que ofertan ambos autores, luego de su evaluación de la guerra, es precisamente, el indio. El indio es una problemática que se configura en ambos autores con huellas que los acerca y los diferencia sólo en el ámbito de la escritura, en las formas que elaboran. Abelardo Gamarra construye la imagen del indio en un discurso narrativo de tono costumbrista; asoma en sus pinceladas la denuncia de todas las expresiones de la violencia social y la marginación racial de que es objeto la comunidad indígena. El de Manuel González Prada, nos presenta un discurso crítico que invita a la reflexión y evidencia la impronta del hombre del campo en la escena nacional. Cada texto es un abordaje progresivo, que comparten ambos: en estos se constata como urgencia el asunto de la educación y la denuncia sobre la situación del indio.

Las imágenes de "El Tunante" lo encontramos en sus pinceladas realistas de **Rasgos de Pluma**(1889), **Usos y costumbres de nuestra la tierra**(1889-1909) y **Cien Años de vida perdularia**(1921). En "El 28 de Julio en Pelagatos", ese país imaginado por Gamarra y que es el Perú que vivió, nos recuerda que la celebración patria nada tiene que ver con las mayorías del país, salvo con los señores de Lima y los principales de cada pueblo del interior del país. En este texto se resume de "nuestra libertad", mejor dicho, se transfiere espacios del poder; en él, los indios y cholos quedan al margen, o aparecen ocupando en último lugar de la escala social: son los que trabajan para que los principales celebren:

Algunos infelices arrieros, propios o peones, acurrucados cerca de la puerta del comedor, reciben en su millca pedazos de pan sobrados de la mesa y uno que otro hueso mal roído.

El patrón se presenta ante ellos un poco charamusco, y les dice con énfasis, 'vaya pues, indios, ya ganamos: los hemos fregado a los Zutanos: yo soy el Alcalde'.



-Así será, señor, contestan los pobres poniéndose de pie, arrojando el sombrero al suelo y limpiándose la boca con la manga.

"Desde mañana todos tienen que venir aquí, agrega el amo, vamos a techar la iglesia, reparar goteras de la cárcel, a mudar los palos del puente y para eso hay que traer madera, echillín, tejas, rastras de magueyes, carga de cortadera, y el que no traiga irá a la cárcel. Todo se ha de depositar en casa".

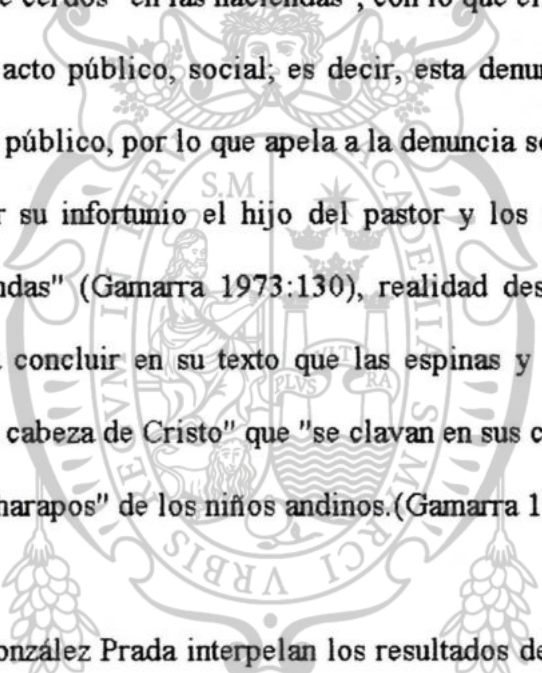
-Así será, señor, vuelven a repetir los pobres indios.(Gamarra 1973: 31).

Estos indios y cholos se ubican en la pobreza absoluta, cuyo indicador es la mendicidad:

"-Patroncito, no me da Ud. a lambar su vaso?". Texto que termina por revelar el mundo de los que celebran y comparten la triada embrutecedora del indio: gobernador, juez y cura: "Allí se almuerza y se soba el mote hasta el segundo día, mientras por las calles arrea el pobre su burrito y la mujer del pueblo hila el copo de lana."(Gamarra 1973:36). Más adelante, hallamos imágenes de las actividades de gamonales y principales, que convertidos en autoridades expresan todo su odio racial al hombre sencillo del campo, como se puede leer en "El Juez de Pelagatos: Juan Pichón":

¡Ay! del pobre indio que se atreve a tener un buen caballo o algún objeto de valor, ¡ay! del que no saluda con los ojos fijos en el suelo, las manos juntas y el sombrero bajo el brazo: ¡ay! de la pobre madre que tiene una hija buenamoza o de aquella que lo es: no hay forma de que se escape de la caricias del patrón: así andan entre la peonada y por los campos multitud de cholitos, que son la vera efigie del Señor, y que sin embargo visten harapos. (Gamarra 1973: 66-67).

Pero es en "Los cholitos" donde discurso narrativo y crítico se juntan para poner el dedo en la llaga social, delata esa situación a la que ha sido sometido el niño andino: "Para el niño indio, no ha llegado la misericordia del movimiento general en favor de las criaturas: nace con el signo de la desgracia y está destinado a ser esclavo" (Gamarra 1973:129). Su relato delata el trabajo doméstico a que es sometido, el "servicio de las



casas" a cambio de un plato de comida y de algo de ropa, en el contexto de "una dureza inquebrantable". Palo, látigo, coscorrónes, son golpes que reciben todos los días; pero no sólo en el plano de violencia física sino en el trato verbal, donde los improperios y los insultos están a la orden del día: "apodos denigrantes", "injurias soeces"; son "brutos", "ladrones", "hambrientos" y "haraganes". Dirá Abelardo Gamarra: "quieren sin que nadie les hubiera enseñado, [que] sepan hacer cuanto se les manda, se les trata con menosprecio y siempre con rudeza" (1973:130). Este es el escenario de las casas de principales en los pueblos de la sierra y la costa. Se agrava cuando se trata de niños pastores y cuidadores de cerdos "en las haciendas", con lo que el problema pasa del acto doméstico, privado, al acto público, social; es decir, esta denuncia se mueve desde el ámbito de lo privado al público, por lo que apela a la denuncia social: "Entre tan general miseria, se destaca por su infortunio el hijo del pastor y los infelices cuidadoras de chanchos en las haciendas" (Gamarra 1973:130), realidad desoladora y violenta que lleva a nuestro autor a concluir en su texto que las espinas y guijarros son "como la corona de espinas en la cabeza de Cristo" que "se clavan en sus carnes curtidas por el sol y apenas cubiertas con harapos" de los niños andinos. (Gamarra 1973: 130).

Los textos de González Prada interpelan los resultados de la guerra con Chile. El desastre nacional convida, en este caso, a repensar la imagen del Perú ante la sospecha de iniciativas excluyentes, por lo que afirma la posibilidad de articular las distintas marcas sociales de la república. Socialmente, la guerra es la evidencia de que el Perú es una hacienda: no hay una idea de patria ni nación como una percepción colectiva. Para Prada no sólo es síntoma de la crisis de conciencia, examina el estado social en que se encuentran nuestros indios. En sus discursos, hay un primer momento en que constata esta realidad y piensa el asunto en términos educativos; en la medida que complejiza su

pensamiento sobre el "pueblo indígena", este será comprendido como fenómeno social. Es eso lo que encontramos a partir de sus textos de 1888. Tanto en el "Discurso en el Politeama"(1888) como el "Propaganda y ataque"(1888) constata Prada la situación del indio como problema central del país. Aspecto que define al Perú como posibilidad de nación, así se puede leer el "Discurso en el Politeama", en esta alocución patriótica Prada habla sin cortapisas, en una progresión conceptual que adjetiva la dureza de la realidad y cuyo trama esta dada por contrastes fuertes. Llega a definir al Perú agonista así:

Con las muchedumbres libres aunque indisciplinadas de la Revolución, Francia marchó a la victoria; con los ejércitos de indios indisciplinados y sin libertad, el Perú irá siempre a la derrota. Si del indio hicimos un siervo ¿qué patria defenderá? Como el siervo de la Edad media, sólo combatirá por el señor feudal. (González Prada 1894/1985:88).

La condición de siervo y sin libertad, excluido de la sociedad, el indio al igual que otros segmentos sociales del Perú del XIX comparte el saldo de la guerra: "Indios de punas i serranías, mestizos de las costa, todos fuimos ignorantes i siervos; i no vencimos ni podíamos vencer"(1894/1985: 89). La ausencia de libertad, la condición de siervo, la ignorancia en que viven los indígenas son tópicos que permiten a nuestro autor sostener que el Perú no lo conforman, por entonces, los criollos que viven en los poblados de la Costa:

Hablo, señores, de la libertad para todos, i principalmente para los más desvalidos. No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos i extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico i los Andes; *la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminados en la banda oriental de la cordillera.* Trescientos años há que el indio rastrea en las capas inferiores de la civilización, siendo un híbrido con los vicios del bárbaro i sin las virtudes del europeo; enseñadle siquiera a leer i escribir, i veréis si en un cuarto de siglo se levanta o no a la dignidad del hombre. A

vosotros, maestros d'escuela, toca galvanizar una raza que se adormece bajo la tiranía del juez de paz, del gobernador i del cura, esta trinidad embrutecedora del indio. (González Prada 1894/1985:89; énfasis mío).



Propone una nación fundada en sus raíces andinas, de suerte que llama la atención sobre la república indígena, pero indios que necesitan salir de la ignorancia y la servidumbre. Conviene observar acá, más allá de la denuncia social un aspecto relevante y materia de discusión: la civilización del indio implica en esta perspectiva el aprendizaje de dos mecanismo de la modernización que impuso la guerra civilizadora del XIX. El indio tiene que emerger de "las capas inferiores de la civilización" y recuperar su dignidad de hombre; realizar una ilustración que trae la escuela (la escuela salva a capas inferiores). Aún en este contexto insiste en reconocer al indio como *sustratum* de la cultura nacional, aunque su condición social no ha variado entre la colonia y la república, ponen en cuestión la idea del progreso y saber para las mayorías del Perú:

Emancipamos al esclavo negro para sustituirlo con el esclavo amarillo, el chino. *El sustratum nacional o el Indio permanece como en tiempo de la dominación española: envuelto en la misma ignorancia i abatido por la misma servidumbre*, pues si no siente la vara del Corregidor, jime bajo la férula de l'autoridad o del hacendado: si no paga tributo en oro, da contribución en carne; si no muere en la mina, sucumbe en los campos de batalla. Hasta vamos haciendo el milagro de matar en él lo que rara vez muere en el hombre: la esperanza. La historia nacional se resume en pocas líneas: muchas reformas políticas en ciernes, adelantos sociales casi ninguno, es decir, estancamiento; porque la civilización de una sociedad no se mide por la riqueza de unos pocos i la ilustración de unos cuantos, sino por el bienestar común i el nivel intelectual de las masas. (González Prada 1894/1985:172; énfasis mío).

Esta imagen concluye con el ciclo de textos que cubre el período de la primera década del presente siglo. Me refiero, principalmente a "Nuestros indios" que como anota

Alfredo Gonzalez Prada fue escrito en 1904¹³. Desde esta óptica el indio resulta lo más significativo que tiene el país, por eso Manuel González Prada afirmará en 1904: "Al que diga: *la escuela, respóndasele: la escuela y el pan.*" (1908/1972: 189. Énfasis mío); de manera que su aproximación resulta integral, no es posible examinar ya por separado el problema social y cuestión educativa del indio, ambos son parte del un mismo problema, de una misma realidad: el Perú. De modo que el eje de esta problemática, para Don Manuel, fundamentalmente resulta económica:

La cuestión del indio, más que pedagógica, es económica, es social. ¿Cómo resolverla? No hace mucho un alemán concibió la idea de restaurar el Imperio de los Incas [...] Pero ¿cabe hoy semejante restauración? Al intentarla, al querer realizarla, no se obtendría más que el empequeñecido remedo de una grandeza pasada. La condición del indígena puede mejorar de dos maneras: o el corazón de los opresores se conduce al extremo de reconocer el derecho de los oprimidos, o el ánimo de los oprimidos adquiere la vitalidad suficiente para escarmentar a los opresores. (1908/1972: 189-190; énfasis mío).

Rechaza todo intento o apetito restaurador de un pasado inca ya remoto, a cambio demanda la rebelión de los indios. Así pues, el indio se ubica en la dimensión del Perú, Vienrich como miembro de la generación de la guerra asume la lección en esa trayectoria indigenista que él nos revelará en su obra.

13 Así lo anota Alfredo González Prada en la segunda edición de **Horas de Lucha** en la que incluye esta clave del pensamiento peruano. Dice: "Este artículo no formaba parte de la primera edición de **Horas de Lucha**. Lo hemos incluido en éste porque consideramos que las ideas expresadas en él armonizan en el espíritu de la obra." (1908/1972: 177).

La escritura como pretexto autobiográfico

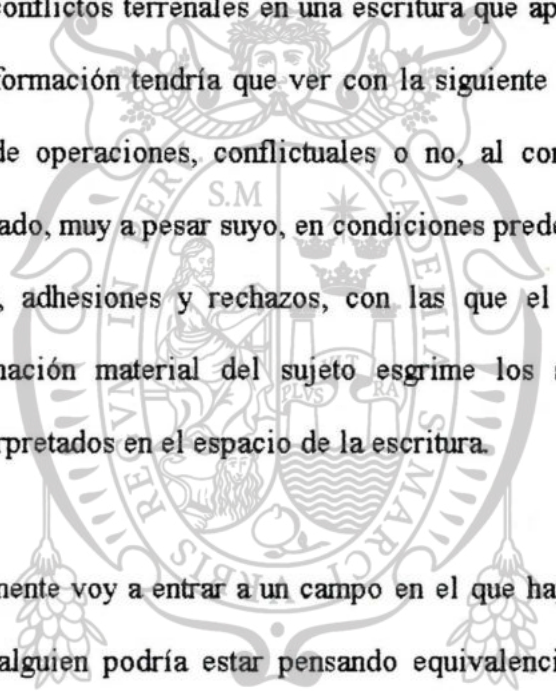
1. PRETEXTOS

La ausencia de una autobiografía de Adolfo Vienrich (1867-1908) que esgrima el autorretrato donde podamos mirar la autocomprensión del autor, tal cual se habría imaginado el escritor, es desde ya un primer escollo para la indagación autobiográfica en el espacio de la escritura. Dicha omisión tiene que ver con el sentido colectivo que adscriben las opciones políticas que emergen a fines del XIX con el radicalismo anarquista que salta a la escena nacional. En términos globales se traduce en compromiso social y actitud ética de quienes encabezan esta corriente ante la sociedad peruana. De modo que la ausencia de una imagen que haga expresa el "yo" en el ámbito de la escritura está compensada con las acciones del individuo convertido ahora en sujeto de la escritura que aspira decir desde una postura colectiva de la que se siente parte el autor.



La vida de Adolfo Vienrich podría estar sintetizada más o menos así: hijo de un comerciante alemán y de una señora principal de Tarma, inicia su tránsito escolar por los colegios mayores San Ramón, de su lugar natal y luego, ya en Lima, en el Colegio Guadalupe. La Universidad de San Marcos, donde estudia Ciencias, se revela como momento crucial en la historia de nuestro personaje: empieza la resolución de su conflicto de identidad al optar por el radicalismo y participar de la fundación de la Unión Nacional que encaminó don Manuel González Prada, y simultáneamente, su escritura inicial expresa conocimiento de la otra república de indios, así lo podemos observar en su tesis de Bachiller **El aliso peruano** (1888). A la muerte de su padre retorna a Tarma. Su vida transcurre entre la Farmacia "El Progreso", la acción pedagógica, la participación en varias lides electorales y la difusión de las ideas radicales en **La Aurora de Tarma**; la publicación de un conjunto de texto escolares, pero sobre todo un ciclo escritural encaminado a revelar el genio y cultura de los indios: **Tarmap Pachahuaray** (1905) y **Tamapap Pachahuarainin** (1906). Historia que culmina con el suicidio del autor en 1908.

A partir de esta apretada síntesis biográfica, planteo indagar el rol que cumple la vida del autor entendida como la resolución de las tensiones que se producen en la escena social en el que se desenvuelve y en las escisiones culturales para definir la personalidad de nuestro sujeto. Dicho de otro modo, y acá recupero una tesis básica de la perspectiva marxista, son las condiciones sociales las que determinan al sujeto; mejor, digámoslo, en la escritura de **La ideología alemana**: "No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia" (Marx-Engels 1968:55). Y por sujeto estoy entendiendo la definición de una individualidad en relación a una



tradición, conflictuada o no, desde la realidad real y ésta tiene que ver con su resolución en términos de adhesión o no. Lo que constituye la representación de una subjetividad que siendo individual establece así misma una subjetividad colectiva. Esta conformación está marcada por la historia de la realidad, visión de época o momentos límites y en las que individuos conflictuados por una situación concreta de pertenencia y no-pertenencia logran unificarse en esa conciencia, esto es en *sujetos*. En cuanto se trata de observar cómo la autobiografía, sin ser espejo, ni reflejo (para desentendernos de algunos vicios comunes de las corrientes ortodoxas), participa en la conformación del texto, mejor todavía armoniza sus conflictos terrenales en una escritura que aparece como "equilibrio inestable". Dicha conformación tendría que ver con la siguiente hipótesis: el individuo ejercita un conjunto de operaciones, conflictuales o no, al convertirse en sujeto. Al hacerlo se ve involucrado, muy a pesar suyo, en condiciones predeterminadas que evocan tradiciones y rituales, adhesiones y rechazos, con las que el individuo no siempre coincide. La conformación material del sujeto esgrime los signos que van a ser representados y reinterpretados en el espacio de la escritura.

Metodológicamente voy a entrar a un campo en el que hay que andar con mucho cuidado, por lo que alguien podría estar pensando equivalencias (equiparar realidad social con realidad escritural) que nuestra perspectiva marxista no reclama y para no caer en una suerte de traición a "La biografía oculta" de Adolfo Vienrich, habrá que recordar Alfonso Reyes (1952: 111):

En el campo de la investigación literaria, nada requiere un pulso más delicado y una experiencia mayor del método crítico que el averiguar la dosis de autobiografía que llega hasta las obras de un escritor. El tomar al pie de la letra cierta declaración en primera persona puede conducir a los peores extremos. El "yo" es mucha veces un mero recurso retórico. Los recuerdos de la propia vida, el transfundirse en la creación poética, se transfiguran en forma que es

difícil rastrearle la huella. En ocasiones, los testimonios más directos se esconden detrás de un párrafo que sólo contiene, en apariencia, ideas y conceptos abstractos. En ocasiones, lo que se ofrece como una vocación de hechos reales puede ser un mero efecto de inventiva literaria.



Andar con reservas y dudas dado que el propio espacio de la escritura las reproduce; del mismo modo, la evidencia de algunos signos en términos de contenidos dan cuenta de otros espacios de las respuestas cuya autobiografía que exploraré a continuación.



2. BIOGRAFÍA DE LA ESCISIÓN

La aplicación de la tesis marxista "son los hombres los que hacen la historia y la determinan" tiene que ver acá con el proceso y tradición en que el autor se instala ante el devenir de su propia historia (de individuo a sujeto):

Somos nosotros mismos quienes hacemos nuestra historia, pero la hacemos, en primer lugar, con arreglo a premisas y condiciones muy concretas. Entre ellas son las económicas las que deciden en última instancia. Pero también desempeñan su papel, aunque no son decisivas, las condiciones políticas, y hasta la tradición, que merodea como un duende en las cabezas de los hombres. (**Carta F. Engels a Joseph Bloch**, 21 set. 1890. Marx-Engels 1968: 72).

Esta historia está signada por la representación de un escenario de desencuentros cuyos resultados será la ausencia de una identidad común por adscribir. El nacimiento de Adolfo Vienrich, ocurrida el 12 de noviembre de 1867, tiene aquella aura de lo indefinido: un mestizo¹⁴ que no asume por completo el imaginario alemán ni la significación de casta del apellido De la Canal, produciéndose a la larga un vacío en la

definición de la pertenencia, como se quiere en el lenguaje marxista, la "adhesión" como forma de pertenencia que ocupa el enfrentamiento de la juventud. El descubrimiento del indio va a llenar ese vacío.

El mundo del padre, don Adolfo Vienrich Bünter (Berlín 1825 - Tarma 1897) estará representando la cultura de occidente, lo "universal" (desde la cual se puede ignorar y ejercitar negaciones) y, simultáneamente, la imagen del poder que de por sí da ubicarse en el comercio. La madre, doña Concepción de la Canal García (Tarma 1847 - 1934) por su inserción en el campo de los "principales" (mundo de espalda o rodeado, inevitablemente, del mundo indígena) y por su pertenencia al espacio de la provincia (el mundo del atraso próxima a los indios) resulta doblemente conflictual para el imaginario del joven Vienrich. Nacido en este clima de contradicciones, ante un mundo prácticamente escindido, para el autor, se vuelve obsesiva la pregunta sobre su identidad cultural, de modo que el espacio de la escritura puede mirarse como una tentativa de respuesta a sus interrogantes.

La máscara va a ser una forma de expresión de un colectivo que todavía no cobra vida, que se manifiesta en los seudónimos que utilizará como una suerte de distanciamiento entre lo que se escribe y desde dónde se escribe (o en respuesta a qué se escribe). Julio Noriega recuerda que en el caso de los escritores de literatura quechua el seudónimo constituye la máscara del sujeto productor cuya marca es la ambigüedad: "Es puente entre dos mundos encontrados"; por lo que el seudónimo le sirve "para legitimar su producción" y desde otra perspectiva, "para esconder su identidad individual" (Noriega 1993: 38). En Adolfo Vienrich se produce esta opción por los seudónimos: se

llama a sí mismo: *Unos parias, Pumacahua, Cahuide* con lo que "se convierte en voz colectiva" que "intenta" su inserción en el mundo indígena y simultáneamente aparece como referente, o como quiere Julio Noriega (1993: 39), es recibido por la cultura occidental "como indígena":

Con la adopción de un segundo nombre quechua el sujeto se desdobra, sin dejar de ser el mismo individuo mestizo, en otro de filiación indígena. Este otro realiza dos operaciones complejas con relación al mundo quechua: reingresa a la comunidad indígena y se apropia de la escritura. Al incorporarse a su pueblo se socializa, se convierte en voz colectiva, autorizada, legítima y representativa de ese pueblo. Este criterio de autenticidad y legitimidad también lo transmite al mundo occidental, que lo recibe como indígena. A su vez, al valerse del signo gráfico para su creación -creación del pueblo-, se apodera de un medio de expresión artística en nombre suyo y en el de la colectividad a la que pertenece.

Si bien en líneas generales esto opera así, hay que reparar que dicha tradición en la autobiografía de nuestro autor revela una opción que está encaminada a reconocerse, efectivamente, como "voz colectiva" e indígena, pero esta voz inclusiva recuerda, por los propios seudónimos utilizados, a otros segmentos sociales desde las prácticas radicales, anarquistas (artesanos y obreros), así por lo menos revela el seudónimo "Unos parias" (curiosamente indeterminado: no son "los" ni "el", remeda por el contrario a una colectividad que enuncia un texto). Tampoco puede olvidarse que el seudónimo se vincula a una edición que circula entre artesanos y obreros, me refiero a **Los Parias** (1904-1911). De otro, los seudónimos están operando como denotación de una opción que homogeniza las voces indígenas y contestarias al utilizar el seudónimo "Pumacahua" y "Cahuide". El caso de "Pumacahua" resulta sintomático, esboza el tránsito de un comportamiento en el que la lealtad a la corona es evidente (participar del ejército realista en el momento de la gesta tupacamarista) para luego redescubrir la etnia, y por lo

mismo, su participación en la insurrección independentista del Sur, y "Cahuiide", que como se recuerda, es el primer indígena imaginado que organiza una rebelión.

Esta biografía escindida tiene que ver con la situación dramática que ocurre en el ámbito del imaginario colectivo del país en plena Guerra del Pacífico. La idea de situación límite y país inviable, luego de la guerra, califica adecuadamente la urgencia de reconstrucción del Perú; su imagen, en el ámbito de la realidad, de la historia, supuso el balance de los roles cumplidos por blancos e indios, y entre éstos los sentidos de pertenencia, o mejor aún, la evidencia de un segmento social mayoritario. Manuel González Prada, como tengo ya dicho, sintetiza bien el problema en el "Discurso en el Politeama": "No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminada en la banda oriental de la cordillera." (González Prada 1985: 89). Esta lectura se va a traducir años más tarde en una propuesta ordenadora en el Programa de la Unión Nacional. (Esta historia también se va elaborando en función de un doble tránsito: de alumno que está en continua aprendizaje de sus maestros y de profesor que establece una viva relación con sus alumnos: estudiante primero en una escuela local, diremos en olor a provincia; su traslado al Colegio Guadalupe de Lima, suerte de desarraigo del mundo provinciano. Luego, docente en la capital y su posterior retorno a Tarma, que implica aprehensión de un mundo que plantea al autor creatividad e ingenio ante un conjunto de interrogantes. No existen materiales educativos, ni pedagogías adecuadas dado el atraso que significa la provincia; él mismo será parte de la resolución de esta problemática al elaborar varios libros de textos, entre los más significativos el **Silabario Tarmaño** (1904)). Es en la Universidad de San Marcos que Adolfo Vienrich se vincula a una intelectualidad de avanzada, en

mayo 1891 lo vamos a ver firmando el acta de fundación (Una temprana muestra es su investigación de tesis, para el cual elige un árbol de nuestra serranía: **El aliso peruano**, sustentada e inmediatamente publicada en 1888). Desde entonces, su vida tiene que ver con el ideario radical y anarquista; como tal participa como integrante del Comité de Tarma, será representante político, inaugura la Escuela de Oficios en 1905 y 1907, regenta el municipio local, precisamente los conflictos que le crean sus adversarios configuran uno de los móviles de su suicidio ocurrido el 27 de setiembre de 1908.

Contextualizado también por la preocupación socio - cultural que se produce en torno al indio desde distintas perspectivas (educación, legislación, etc.) a fines del XIX. Sobre todo el impacto de las opciones escriturales por el indio, al respecto cabe mencionar la importancia de la poesía indigenista que cultivan tanto Abelardo Gamarra y Manuel González Prada, ha de recordarse también la publicación de **Aves sin nido** de Clorinda Mattos de Turner. Abelardo Gamarra, en la década del 70' estará publicando sus poemas, escribe bajo la influencia de los sucesos de Huancané, despojo de tierras y exterminio de indios (1866-1877), denuncia el maltrato que viven los niños indígenas en "Los cholitos" e inicia una cruzada a favor de estos. Lo propio ocurre con Manuel González Prada durante 1871-1879 que parcialmente publica y que más tarde Luis Alberto Sánchez ha llamado **Baladas Peruanas**. No está demás recordar la reflexión indigenista desde el ya citado "Discurso en el Politeama (1888), a una definición social como en "La cuestión indígena"(1905) y "El problema indígena"(1906) que vieron luz en **Los parias**, mediando entre éstas la publicación póstuma de "Nuestros indios"(1904).

3. ESCRITURA: REPRESENTACIÓN AUTOBIOGRAFÍA



Como hombre de la ilustración escribe en castellano, pero como mestizo asume una vocación de búsqueda por armonizar su vida en una lengua eclosionada que intenta representar al indio a pesar de que éste no sea objetivamente el lector de su escritura, aunque, simultáneamente, su escritura implica ruptura con el sistema al no corresponder a la norma. El problema da para más, la armonía lograda en el nivel de la escritura va a ser siempre de ese "equilibrio inestable" del que nos hablaban los formalistas rusos. La propia lengua vernácula, a pesar de la diversidad y riqueza de la recopilaciones ejercitada por Adolfo Vienrich, se homogeniza en una escritura que remite al quechua señorial del Cuzco. En buena cuenta la escritura es un intento de armonizar la problemática del sujeto: básicamente, diremos, se armoniza en términos de bilingüismo, aunque podría extrapolar la tesis de que los lectores virtuales corresponden al circuito ácrata de **Los parias**.

La indeterminación desde el sujeto de la escritura en un "nosotros" que suplanta al "yo", o la casi total ausencia de la primera persona en la enunciación en todo el *Prólogo* es una característica de este proceso. La primera marca del discurso es elocuente respecto al comportamiento del sujeto de la escritura:

Causa profunda pena el desconocimiento i la ignorancia en que vivimos respecto de la literatura incaica, pues las pocas obras i fragmentos conservados no[s] bastan [par]a enseñarnos el pasado glorioso de esta noble raza quechua. Sin embargo estos fragmentos mutilados nos hablan de una grandeza incomparable i suplen a los monumentos destruidos i al silencio de los historiadores. Aunque muchos niegan la existencia de tales manifestaciones [...].(TPH: II).

Podríamos suponer que la enunciación interactúa desde un "yo" que se explicita en un "nosotros" tal como ocurre en las líneas citadas. No es solamente "Causa profunda pena", sino "[A mi me]...", la primera enunciación discursiva habla desde la perspectiva en la que el sujeto está determinando su propia forma de ser, está suponiendo el impacto de una situación en su vida por eso su extrañeza ante "el desconocimiento i la ignorancia". Más aún, tal singularidad no es patrimonio de un individuo, sino de una colectividad en la que más adelante se ubicará el autor para la enunciación total del texto; tal colectividad está representada acá por ese "nosotros". Esta suerte colectiva del sujeto de enunciación deja de ser implícito para expresar abiertamente "no[s] bastan [a nosotros par]a enseñarnos el pasado glorioso", que, casi inmediatamente se traduce en "el desconocimiento i la ignorancia en que vivimos". Luego se expresa en relación a la cultura indígena que estudia, ya no sólo como objeto que valora sino también como reconocimiento al sujeto que produce dicha cultura. Se escribe desde la primera persona plural, colectiva, en consecuencia, desde un imaginado sujeto plural cuya correspondencia social está en ese "nosotros" que descubriremos más tarde como los "verdaderos peruanos", que el autor sintetiza en el indio, fuente de una historia por realizar. Visto así, está representando, teóricamente, a estos mestizos que han roto con los "encastados"¹⁵. Explica, desde ya, el tipo de adhesiones que Vienrich comparte con la cultura de indios y que marcan sus propias simpatías. Esto aparece como reconocimiento de una cultura llamada "literatura incaica" y definida como pertenencia de la "noble raza quechua" cuya grandeza es "incomparable". Si bien la lectura está vinculada a lo que se hereda, es decir, al pasado de estos "peruanos", el tiempo fundacional se instala en el "ahora" que nos deja entreleer en su escritura y que postula la posibilidad de un texto o

15 Uso esta categoría en el sentido que contruye don Manuel en "Nuestro Indios": "El verdadero tirano de las masas, se vale de unos indios para esquilar y oprimir a los otros es el *encastado*, comprendiéndose en esa palabra tanto al cholo de la sierra o mestizo como al mulato i al zambo

varios textos que suministren o postulen identidad para los peruanos. (Cf. TPH: CXII).

El reconocimiento del indio implica inmediatamente la presencia del sujeto detractor (invasor-español) que sólo ha desbastado el espacio andino, a diferencia de lo que ocurre con el otro (invadido-indio) de que quien proyecta elementos constructivos. El sujeto detractor se manifiesta desde las primeras líneas del *Prólogo* como agente de censuras, mutilaciones y/o destrucciones, obra negando y excluyendo; en la escritura ("los historiadores")ejercitan el "silencio" o niegan "la existencia" de la cultura vernácula. Este silencio, esta negación, los estragos de estas operaciones corresponden en el pasado a españoles y frailes, en el presente a la nueva guerra civilizadora que se traduce en modernización y que el tarmefeo ironiza así: "Hoi.... ya no se juega [Huin hui...] por que dicen nos estamos civilizando (!!)"(TPH: XLVIII).

En efecto, el director de *La Aurora de Tarma* define su identidad desde una perspectiva que da consistencia a su actitud vital y es coherente con lo que piensa en tanto definición social del país. No en vano el "nosotros" desde el que habla Vienrich representa la pertenencia presupuestada por la máscara de los seudónimos. Y la hace extensiva a artesanos, obreros y mestizos descastados como él (en realidad, podría decirse, que esta hablando desde un lenguaje acrático). Como huella de la escritura plantea la armonización del conflicto individual en el conflicto social, resuelve su identidad en la imagen del indio como representación del Perú.

Una segunda forma de escritura en que puede advertirse la huella autobiográfica la encontramos en la recurrencia a un pasaje sobre el Inca Garcilaso de la Vega. El Inca para Adolfo Vienrich resulta paradigmático toda vez que le da las "herramientas"

de la costa [...] la población se divide en dos facciones mui desiguales por la cantidad; los encastados o dominadores y los indígenas o dominados." (González Prada 1908/1972: 134).

necesarias para resolver su propia problemática. No es ya el discurso social que adscribe como anarquista sino la metáfora ejemplificadora de la vida del Inca resuelta en la escritura. Hay una suerte de paralelismo que no se enuncia, pero que podría leerse en el texto que elabora y recoge Vienrich respecto a Garcilaso. Esta inclusión marcada por la simpatía, se inicia cuando alude a la suerte que corrieron los indios con la llegada de los españoles: "no debe extrañar la coacción ejercida para toda libertad; pues se dejaba sentir hasta para la publicaciones en lengua indígena a pesar de los clamores del mestizo Garcilazo" (TPH: XXII); el Inca aparece como el primer defensor de la lengua y él, al igual que Garcilaso, se está definiendo como mestizo:

A los hijos de español i de india, o de indio i de española, nos llaman *mestizos* por decir que somos mezclados de ambas naciones: fué impuesto por los primeros españoles, que tuvieron hijos en indias, i por ser nombre impuesto por nuestros padres i por su significación me lo llamo yo a boca llena i me honro con él. Aunque en Indias, si a uno de ellos le dicen, sois un mestizo, o es un mestizo, lo toman por menosprecio. (Garcilaso de la Vega 1609/1985: 416).

Para Vienrich la oferta del Inca tiene sentido toda vez que esta imagen prefigura una solución armoniosa a su conflicto de identidad. No sólo se resuelve en términos biológicos; lo hace también, en términos de escritura. El Inca resulta el primer defensor de la "raza", realiza la mejor defensa de la lengua andina; Garcilaso reconstruye ese imaginario indígena del que habla Vienrich. Reconoce en el texto del Inca Garcilaso "las grandezas del Perú", de suerte que resulta "el cuadro más rico en pormenores, más brillante, más animado" del Perú anterior a la Conquista y de lo que se ha perdido: "Ha sido y será siempre uno de los escritores más populares". El Inca Garcilaso se convierte en símbolo para nuestro autor. El autor de **Tarma Pachahuarainin** está tratando de hacer lo propio con su obra al ofrecer una imagen de la cultura y la historia de los indios en el Perú, y al hacerlo quiere también trazarlo con esa "sencillez de estilo" caro propósito

que está en el lugar del deseo y, en tanto propuesta, "comunica al lector la fé, que le inspira calurosamente" Vienrich va proponer que su discurso sea inevitablemente propaganda. Para fines del XIX no es sólo escritura sino prédica y acción de acuerdo al ideal radical; su escritura se traduce en la defensa de la lengua (dejar fijada la existencia de una lengua disponible para el arte literario, pero sobre todo dar muestras de la cultura oral que pervive al oprobio de la colonia; la de los indios, diremos para Vienrich).

El texto como escritura autobiográfica podría examinarse a través de sus adhesiones lingüísticas. Si bien hay un tópico común en la escritura que lo vincula al radicalismo anarquista de Manuel González Prada, este opera desde dos perspectiva: a nivel de la escritura, es decir, en la forma como se fija el texto y sobre lo que se piensa en relación al idioma. Desde la perspectiva del radicalismo, la reflexión sobre el idioma no resulta monolítica hay, diríamos, diferencias sobre los idiomas regionales y sobre la posibilidades de una lengua de transacción universal en tanto el francés, el alemán, el inglés y el español se condensan. Incluso el propio mentor del radicalismo anarquista, don Manuel González Prada oscila entre una propuesta que rechaza los idiomas regionales ("En el idioma s'encasilla el mesquino espíritu de nacionalidad. Cada pueblo admira en su lengua el *non plus ultra* de la perfección, i se imagina que los demás tartamudean una tosca jerga." (1894/1985: 262)). Desde la óptica de la una escritura en español americano podríamos decir que, primero, se la reconoce como impuesta y dominante, como una representación segmentada del poder en la vida social: los blanco hablan español, indios se restringen al quechua. Y segundo, se formula o reflexiona en torno a esta relación, su utilidad y alternancia social a través de las diversas apropiaciones que ejercitan los usuarios de esa lengua. El propósito de una escritura en español americano resulta una suerte oferta inevitable para el escritor: "Las lenguas

aborígenes de América nos han previsto de mil palabras nuevas y expresivas." (González Prada 1886: 43). El español americano, para efectos prácticos se resuelve también en la forma como se fija la escritura; por lo que encontramos un terreno coincidente en el que la lengua es el escenario de reproducción también de esa compleja identidad en conflicto. La escritura de Vienrich va a estar poblada y fijada como lengua hablada desde la perspectiva americanista: *g* por *j*, *ex* por *es*, y la *i* latina por la *y* griega, etc. El español americano, y su fijación escritural, participan como respuesta a la problemática de una evocación autobiográfica: la lengua dominante es, de por sí, espacio de exclusión. Siendo así, el español americano será un recurso de conciliación, por lo mismo, metafóricamente, representa la apropiación de dicho sistema por los mestizos. El español americano va a ser espacio de la apropiación de la cultura del otro, terreno sin conflictualidad para su expresión y comunicación, finalmente subversión en el mismo campo de las formas, lengua de mestizos. Sin embargo, la experiencia vienriana, reclama un tercer elemento el tratamiento de las lenguas nativas: para Adolfo Vienrich las lenguas vernáculas que explora suponen riqueza lingüística y las valora como elementos integrantes de la cultura nacional, más exactamente, el indio no es sólo una propuesta ideológica con consecuencias sociales, sino un sujeto desentrañable en su propia cultura:

esa lengua que describe la rapidez del vuelo de los pájaros, el canto de las aves, el murmullo del follaje, el fragor de una tormenta i hasta el rastro de la huella que deja en su tránsito el ser amado: de esa lengua cuyos acentos son de Job i en cuyos harauí sus poetas representan a las rocas quebrantándose por la pena, al pecho humanos deshaciéndose en lágrimas, i a la naturaleza entera conmoviéndose i simpatizando con las quejas i suspiros de un amante desdichado" (TPH: XL-XLI).

3. MITIFICACIÓN DEL INDIO



El discurso de Adolfo Vienrich comporta una mitificación reivindicativa del indio, precisamente porque la realidad social de la época lo expolia y mezquina. Ésta tiene que ver con una "racionalidad" que considera al otro desde una visión que no lo incluye, incluso, como "humano", porque le resulta siempre ex-ótico¹⁶. La expoliación y mezquindad de la que estoy hablando tienen que ver, pues, con otra operación que se produce en varios escritores de la época ante el hecho de la "inviabilidad" del Perú luego de la Guerra del Pacífico. Dicha operación se traduce en discurso solidario, se leen con la república del indio, desde donde elaboran y tentan la creación de un nuevo imaginario; de allí que reconocen a los indígenas como esenciales en la conformación de la nueva imagen de país, y desde el plano de las adhesiones ideológicas, podríamos decir que Vienrich es, desde ya, panfletario y suficientemente indigenista, por lo que aflora en él una escritura inevitablemente antihispánica.

Esta adhesión opera como sentido de pertenencia: reconoce un escenario donde se configura la suerte del país por lo que se compromete como colectivo¹⁷. La función del "nosotros" identifica a todo el texto como la forma enunciativa propositiva que construye un lenguaje que vamos a llamar de proclama e imprecación. Es este lenguaje el que inaugura un discurso sobre la cultura y civilización del indio peruano. Por esa razón el sentido de un "yo" tácito casi desaparece en el texto: "nosotros que hemos vivido cerca..." "I si creen que nuestro entusiasmo nos mueve..." (TPH: XLII); "entre nosotros

16 J. Sánchez Parga lo utiliza en el sentido de realidad "al extremo de lo distante y ajeno al observador" y "resulta ex-ótico al ser ex-traído o ex-cluido del contexto que lo hace significante." (1989: 58).

gran parte de las tradiciones i costumbres incáicas han desaparecido [...] donde quiera se investigue, se descubren las huellas del pasado" (TPH: XLIX); "veamos porque medios procuraban mantener vivo el recuerdo" (TPH: LI); "Como recuerdo de esos bailes nos quedan..." (TPH: LIV); etc. De manera que, el discurso vienriano se abre a una permanente invocación a sus lectores virtuales, para que su trabajo sea "luz" aunque "débil contribución que todos los verdaderos peruanos debemos a nuestros antepasados" (TPH: IV). La óptica de Adolfo Vienrich se vuelve una tentación permanente por el testimonio y la empatía con la cultura de la república del indio.

De otra parte, la huella escritural puede revelar la armonización lograda en el texto a través de la conversión de las potencialidades que ofrece la imagen de la choza:

Los años transcurren, pasan los siglos, pero el jenio nacional no muere: *se refugia en las chozas*. Adormecida la pujanza de la raza ya no hai grandiosos monumentos, ni soberbios caminos, ni acueductos; las filigranas de oro i plata la codicia las ha hecho desaparecer; los tejidos i los cántaros en el que el hilo i el barro rivalizan en finura i delicadeza de colorido i confección, ya no se ven; solo unas cuantas escenas de sus dramas que en el silencio de las punas representan; solo sus poemas, sus idilios i romances de amor el conquistador ya criollo, ya modificado por el medio, los conserva, asimilándoselos; pero *en la puerta de la choza está el abuelo que en las noches de luna, cuando velan, refiere las tradiciones de la raza, los cuentos i los apólogos que una exhuberante imaginación ha creado*, i allí, hasta en sus distracciones las máximas de la más pura moral se ofrecen al niño i al joven: ora bajo la forma de apólogos llenos de gracia, observación y donosura; ora en juegos como el chupanta - paqui, el huin -huin, la paca-paca i otro más. (TPH: XLII; énfasis mío).

17 Manuel Valladares Quijano (1993) recuerda que la construcción del sujeto, moderno y colectivo, está representado por la clase obrera, pero en países como América Latina esté se vincula a las fuerzas anti-oligarcas y anti-imperialista.

Esta llamada condensa la otra versión de la época: *el indio está representado en metáfora de la choza*. La choza no es el solar de la ciudad colonial, no es el espacio integrado a la civilización, a las normas del progreso; sin embargo, siendo pasado es simultáneamente presente y el presente se está imaginado acá como posibilidad. Y el indio se desestereotipa para incluirse, en esta versión de fines del XIX, como la "raza" marginada en la que descubre "máximas de la más pura moral". No es un sujeto a-histórico, cosificado; no es "raza inca" a secas, encara a este segmento social en el tiempo, con una historia; de cuya actualidad va referir en relación al mundo de la cultura y desde las diversas muestras que recoge (costumbres, saberes, juegos, poesía y relatos orales, esto es tradición oral y la propia lengua como fuente de un logro mayor de los indios). Dicha vigencia da soporte al imaginario de país en que resuelve su propia crisis nuestro autor:

porque los pueblos no creen en su destino sino sobre la fé de sus antepasados i no edifican su porvenir sinó con las piedras arrancadas á las tumbas de sus generaciones muertas. Vaya este párrafo como respuesta á aquellos que miran como utópico fundar el provenir nacional, sobre la base de la tradición incaica. (TPH: LXIV).

Imaginar el futuro significa acá un pie en la historia y otro en las posibilidades de futuro, dicha lectura sugiere que la historia se convierte en savia para generaciones venideras. La resolución del conflicto se armoniza en un doble escenario, colectivo e individual, en su opción por la república de indios. Y en relación a Adolfo Vienrich es la culminación de sus búsquedas en una adhesión que significa pertenencia, consciencia, por lo mismo actuación ante sujeto con historia, sujeto histórico al fin, a una colectividad que interpela desde su propia individualidad.



IMÁGENES
DE LA
LITERATURA PERUANA
(O DE LA LITERATURA ILUSTRADA) DE LA
SEGUNDA MITAD
DEL SIGLO XIX



¿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 trigüero perturban con su gorgoros el silencio de los bosques. Pero si Arona se ha afeitado 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?
Eugenio Larrabure y Unanue, 1872.

LA INSTITUCIONALIZACIÓN de la cultura literaria¹ no pudo evitar lo que en sus márgenes y alrededores bullía con tono menos solemne y con sazón lingüística distinta. Ocurría lo que en las ciudades, viejos solares o casonas, inevitablemente, exigidos por la lógica de producción tenían que relacionarse con la chacra, la choza o las punas que las proveían de alimentos o pan-llevar necesarios para la apacible vida de las modestas urbes de nuestro país. La referida institucionalización se observa en los distintos circuitos de la tertulia de las bohémias literarias feudatarias del romanticismo, de sus incursiones en un realismo aclimatado y las innovaciones poéticas que se vislumbran en Manuel González Prada. El hecho de que en este proceso se tendiera puentes para acoger manifestaciones de sabor popular, en particular del haraví, más allá de ser expresiones que se perciben inseridas por el romanticismo de estas generaciones, como forma

literaria obedece cuando menos a tres razonamientos: 1) La escritura del texto o discurso literario se produce en la lengua ilustrada, esto es en español, por lo que el apacible mundo de la bellas letras no se resiente; 2) La retórica dominante tolera las formas vernáculas en la medida que su aceptación por la academia se produce dentro los marcos de su propia ambigüedad (esto ocurre con el yaraví); y, 3) Esta literatura se divulga, principalmente, bajo el modelo impreso (libros, folletos y opúsculos; sobre todo creaciones y artículos en las principales revistas de las capitales de provincia, y de manera especial, en Lima). Siendo así, las primeras inserciones son ocasionales, no cuestionan la conciencia de la escritura, ni alteran los cánones dominantes, se revisten de todos los códigos de la literatura aceptada como tal: el mundo de la república literaria vive en una continua calma.

Los tres razonamientos acá enunciados pueden contemplarse en función de otros hechos socio-culturales. En principio ha de recordarse que, a más de medio siglo, el impacto de la gesta independentista se ha diluido. La Colonia es un período que comienza a nacionalizarse, se estudia y revalora como parte de nuestra historia (apropiación que tiene una doble carga: dependencia o autonomía; dependencia si ésta resulta expresión de una perspectiva hispana; autonomía, si el horizonte es la búsqueda de raíces en el espacio nativo); se actualiza en virtud de las ediciones de textos de la época², a los

1 Uso acá indistintamente nociones de la época "cultura literaria", "bellas letras", "república literaria", etc. para significar las distintas prácticas escriturales y sus entornos en la aparición de los discursos subalternos, como el que estoy examinando.

2 Marcos Jiménez de la Espada, publica en Madrid entre 1879 y 1892 textos coloniales en los que la voz indígena se hace evidente: **Tres relaciones de antigüedades peruanas** (1879) en la que incluye la **Relación de Antigüedades de este reyno del Perú** de Juan Santa Cruz Pachacuti, **De las costumbres antiguas de los naturales del Perú**, atribuida al Padre Blas Valera y **Origen, descendencia, política y gobierno de los Inkas**, del Licenciado Fernando de Santillán; **Suma y narración de los incas** (1880) de Juan de Betanzos; así mismo el texto de Las Casas **Los antiguas gentes del Perú** (1882) y de Fray Antonio **Una antigualla peruana**. Manuel Mendibure, por el lado peruano, publica el **Diccionario Histórico-Bibliográfico del Perú** de (1865-1885); Mariano Felipe Paz Soldán edita su **Diccionario**

ensayos críticos que por entonces se divulgan y sobre todo a la escritura romántica que lo resemantiza y reincorpora al imaginario social, especialmente, las **tradiciones** de don Ricardo Palma³. Así se puede apreciar en **El Ateneo de Lima** o en las publicaciones que se producen para entonces⁴.

En segundo lugar, los estragos de la Guerra del Pacífico inquietan y acentúan la crisis de paradigmas socialmente contruidos hasta entonces. Estos paradigmas se ven interpelados de singular manera por todo el ordenamiento socioeconómico y cultural del país, que coinciden con la situación límite que el Perú vive luego de la Guerra como país inviable. En el ámbito de las letras, cuestionadas las percepciones de la literatura nacional, nuestra intelectualidad comienza a construir imágenes más o menos totalizadoras, sin tener aún conciencia de la conflictividad que en ellas se producen, sobre todo, respecto a nuestras historias, y dentro de estas, aquellos signos que dan cuenta de la continuidad histórica y cultural del Perú. Se indaga otros procesos, se produce uno de los más importantes debates sobre un texto vernáculo reproducido por entonces, me refiero al **Apu Ollanta** y se tiene noticias, aunque no se relíeva de **La muerte de fin de Atahualpa**.

Geográfico Estadístico del Perú (1877) y Juan de Arona hace lo propio con su **Diccionario de Peruanismos** (1883).

- 3 Sobre este aspecto puede revisarse sugerente trabajo "Ajenidad y apropiación nacional de las letras coloniales/ Reflexiones sobre el caso peruano" de Antonio Cornejo Polar (Lima, Escuela de Post Grado-Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1992; separata).
- 4 **El Ateneo de Lima**, para sólo aludir a una de las revistas que circulan por entonces, publicará un conjunto de textos de procedencia colonial. Menciono algunos: Miguel de Feijoo de Sosa "Estudio sobre la población indígena y el comercio del Perú a fines del siglo XVIII" (1889), Pedro Pizarro "Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú" (1889), "Carta del Lic. Pedro de Gasca" (1903), etc.

En tercer lugar, está próxima la celebración de lo que para entonces se llamó IV Centenario del Descubrimiento de América⁵, que por exclusión o adhesión supone una serie de cuestionamientos al Perú real; sobre todo desde la presencia mayoritaria de los indios frente al país oficial (para entonces conformada por los criollos: un tercio de la población total) y que la república literaria la traduce como la emergencia indígena en la cultura y sociedad nacional y que escisiona la producción criolla.

Todos estos problemas preceden el conjunto de preocupaciones de lo que hemos llamado la generación de la guerra o la generación perdida. En relación a nuestro tema de investigación podemos percibir que son dos las dimensiones sobre los cuales se construye los supuestos: 1) El modelo o imaginario literario que se cuestiona y replantea en medio de la crisis; y, 2) Las prácticas escriturales que abonan y hacen explícita la presencia indígena vernácula en la literatura peruana. Nuestro trabajo plantea, pues, el desarrollo un discurso subordinado que concluye en el texto de Vienrich. Para ello, analizamos dos momentos, el primero referido a las imágenes de la literatura que surgieron con los escritores de fines de siglo y en segundo lugar, la inserción de la literatura de naturaleza andina en el discurso ilustrado.

5 Ver: Polémica acerca de algunos sucesos relativos/ al Descubrimiento de la América/ entre el señor D. E. Larrabure y Unánue,/ Presidente del "Ateneo de Lima" /y / el R.P. Cappa/ de la Compañía de Jesús.(Lima, Imp. de Torres Aguirre, 1888; 128 pp.). La polémica tuvo lugar hacia fines de 1885 en las páginas de *El Comercio* y *El País*. También el texto de Ricardo Palma "El Centenario de España" (Faconí 1991: 83- 104, 124) que escribiera desde Madrid entre setiembre y diciembre de 1892.

Supuestos de la Literatura de fines del Siglo XIX



1. EL MODELO 1874: LITERATURA NACIONAL

Bajo el influjo del romanticismo Luis Benjamín Cisneros llega a la conclusión de la inexistencia de una literatura popular y la ausencia de una visión de lo que es nuestra literatura nacional. Benjamín Cisneros precisa, en su Discurso Aniversario del Club Literario (1874:3), lo siguiente:

ni es mi ánimo probar una vez más que la literatura es el reflejo del carácter y de la civilización de cada país; son estas verdades que se encuentran casi al nivel de los lugares comunes. Baste recordar que en nuestro país no hay ni puede haber aun literatura popular y que la literatura, como arte, como sentimiento y como goce refinado del espíritu es aún un privilegio entre nosotros.

La literatura se identifica con la idea del progreso, como manifestación de "la civilización" y "reflejo del carácter" de una nación; aunque el diagnóstico recuerda una severa crítica a la naturaleza restrictiva de las letras peruanas. La literatura, por entonces, es producida y consumida por el mundo ilustrado, conformado por los grupos dominantes, criollos y minoritarios; de hecho, ésta no alcanza, todavía, a constituirse en "literatura popular". Con lo que se abre una reflexión en torno a la literatura del Perú que se traduce en el Reglamento del Club Literario de Lima, aprobado el 6 de noviembre de 1874:

Art.20. La Sección [de Literatura] se dividirá en seis grupos:

- 1o. Literatura Nacional anterior á 1820
- 2o. Literatura Nacional desde 1820
- 3o. Literatura de la América Latina
- 4o. Literatura Española
- 5o. Literatura de otros países de Europa, de Estados Unidos y Oriental
- 6o. Literatura Clásica.(Club Literario 1874: 8).

Lo primero que salta a la vista es el reconocimiento de la literatura como proceso histórico; el paradigma sociológico es la historia como continuidad y no como ruptura en los términos de Colonia/ Independencia. Estos cambios se expresan desde la situación de país dependiente y manifiestan, simultáneamente, su promesa de autonomía; de allí que el modelo distingue dos formas nacionales a ser estudiadas: la *Colonia* como parte de la historia literaria y en segundo lugar, la literatura nacida en el período presente o mejor aún, la literatura de la *Independencia*. Pero esta propuesta va más allá, la identifica como parte sustantiva, le da especificidad, la diferencia de proceso similares ("La Literatura de América Latina") y la distingue de la "Literatura Española", "de otro

países" y la "Literatura Clásica". Nos interesa detenernos en aquella que corresponde a nuestro núcleo de interés⁶.



El primer grupo destinado al estudio de la literatura nacional anterior a 1820 tiene como preocupación coleccionar:

con esmero y dar a conocer las obras y biografías de los escritores nacionales anteriores á 1820, (*comprendiendo lo que se conserva del tiempo de los incas*) á fin de preparar los elementos necesarios para escribir más tarde la historia de la Literatura Nacional. Con este objeto se formará por una comisión especial un índice cronológico de todos los escritores y poetas que mencionen los libros históricos, los anales y las tradiciones. (Club Literario 1874: 8; énfasis mío).

Esta noción de literatura se elabora sobre dos tópicos: obra y vida del autor. La obra como el muestrario escritural y la vida como el transcurrir social del escritor. Esta elaboración de pertenencias sugiere la idea de literatura nacional, que, por de pronto, hace explícita la necesidad de precisar quiénes y cuáles son las obras de "escritores nacionales", incluso "del tiempo de los incas". Coleccionar las obras de "escritores nacionales" supone acá una primera demarcación, se trata de aquellos escritores nacidos en el país, por lo que el sentido de apropiación queda restringido territorialmente a los escritores nacionales o que tienen o tuvieron un compromiso con el país. En el segundo caso, aún cuando resulta una inserción subordinada, se puede asumir que se hallan frente a lo que Enrique Ballón llama con propiedad disgloria cultural⁷. Se trata también de

6 Un síntoma de la requeicencia a tolerar los nuevos procesos y debates, es lo que se puede apreciarse en el conservadurismo de nuestra Universidad. Las cátedras de la Asignatura Literatura dictadas entre 1870-1874 en la Facultad de Letras es como sigue: Literatura Castellana, Literatura Latina, Literatura Griega, Francesa é Inglesa y Italiana y Alemana. Para 1873-1874 se incluye la cátedra de Literatura General. Es fácil suponer que la idea de Literatura Nacional aún no había copado el espacio del mundo académico, a diferencia de lo que ocurre en circuito cultural del momento.

7 Enrique Ballón Aguirre ha explicitado la tesis sobre disgloria y multiglosia cultural en la literatura peruana en un sustancioso ensayo titulado "Lenguas, literaturas y discursos: La

asumir y comprender en los mismos términos a la literatura "que se conserva del tiempo de los incas": "se conserva" y "las tradiciones" sugieren muestras que están más allá de los límites de la escritura, mejor aún, podemos sospechar de textos que en donde la voz asume autoridad frente al escrito. El límite de la propuesta no podía ser otra que la propia modalidad escritural; se abre un campo más amplio de significaciones a la categoría literatura, por eso, resulta trascendental el cambio de supuesto: la literatura nacional, para entonces, no sólo cubrirá aquella literatura escrita, sino también aquellas que se conservan del tiempo anterior a los españoles. Cuya intencionalidad corresponde al carácter independiente de la República, a pesar de los disturbios sociales y la interrupción continua de los regímenes democráticos. El Club Literario se pronuncia por una escritura a futuro de la Historia de la Literatura Nacional, para entonces "inexistente". Lectura que coincide con el diagnóstico que hace Eugenio Larrabure y Unánue: "La historia del Perú no [está] escrita todavía" de modo que se trata de organizar su "bibliografía" (1874:85), empeño en el que pondrá lo mejor de sí. El modelo del 74 incluye la literatura nacional como concepto abierto a todo el proceso de nuestra historia, aun cuando la expresión final corresponda a una tensión que es patente en los intelectuales de la época: reconocen como parte de ésta a la literatura escrita y producida por autores nacionales y a la "literatura inca" (aquello que en ese momento se conserva: reconocimiento acaso al **Apu Ollanta** que comienza a ser parte del debate).



multiglosia peruana" (1986:1-39). La categoría explora el carácter distorsivo de nuestra cultura en un grupo que no tiene homogeneidad cultural ni social.

2. LA CULTURA LITERARIA (El balance de Ricardo Palma)



Precisemos nuestras hipótesis: otro documento que abona a nuestra tesis por su carácter institucional y por ser un texto que representa el balance de la "cultura literaria" lo encontramos en el "Discurso de Orden/ en la Inauguración de la Academia Correspondiente de la Real Española" de don Ricardo Palma, alocución leída el 30 de Agosto de 1887 y consignada en el trabajo de Julio Díaz Falconí titulado **Tradiciones olvidadas de Palma. Primera edición andina de las tradiciones hechas por un moreno de Nazca** (1991: 69-74). El discurso tiene como motivo principal un recuento-balance de la cultura literaria hasta entonces vigente, de modo que podemos decir que se concibe una imagen nacional que valora nuestras letras. Para Palma "la literatura es la personificación de un siglo y de una sociedad" por lo que realiza la "reseña del desarrollo que las bellas letras han alcanzado en nuestra patria" desde los días de la Colonia hasta el advenimiento de la República.

Con la creación -dice Palma- de la Universidad de San Marcos "puede afirmarse que nació, en el Perú, el gusto por las bellas letras, a despecho del positivismo de los conquistadores", sin duda, contribuye también la imprenta en Lima; aunque "Escaso, por no llamarlo nulo, es el caudal literario que ofrece nuestra patria en el siglo XVI". En el XVII, en opinión del mentor de las tradiciones sólo hay "un poeta digno de merecer el laurel de los inmortales". Según esta lectura, la poesía de entonces es calificada de servil: imita esos "malos modelos" que "corrompieron el gusto, el estilo y el lenguaje, falseando los atavíos literarios, y hasta el idioma y la significación estricta de las palabras"(Palma 1887/1991:71); clara referencia al gongorismo, en desafortunada opinión. Para el tradicionalista merece el laurel de los inmortales don Juan de Valle y

Caviedes: "verdadero poeta por la inspiración y el arte, por lo intencionado del fondo y las bizarrías de la forma,[...]un humilde hijo de pueblo". Y sobre el último tercio de siglo XVIII, lamenta el atraso literario que "corrupieron el gusto" (otra vez anti-gongorista), aunque en su recuento se detiene sobre los textos producidos por mujeres y un grupo de escritores ajenos "al mal gusto que dominaba en literatura".

El autor de las **Tradiciones Peruanas** otorga especial significación a la Sociedad Amantes del País que alcanzó a publicar el **Mercurio Peruano** en 1791 y sobre quienes expresará "prepararon el campo para el advenimiento de la república democrática"; clima en que se produce una literatura, consecuente con la nueva orientación, "Revolucionarios en la idea política y social [...] proscribieron las extravagancias del culturismo, e inculcaron en la juventud el verdadero ideal de belleza y las doctrinas más apropiadas para mantener la galanura y corrección de la forma" por lo que Ricardo Palma distingue las figuras de Joaquín de Olmedo y Mariano Melgar como los dos "grandes poetas americanos que más genuinamente representan la influencia rentadora que, en nuestra literatura ejercieron los académicos peruanos de 1791".

Luego, Palma se exime de abordar 66 años de vida independiente: "Cuando se juzga a los contemporáneos se corre el peligro de no ser completamente imparcial, y el afecto o la pasión pueden, sin darse tal vez cuenta de ello el escritor, deslizarse por entre los puntos de la pluma" (1887/1991: 64)⁸. Establecido su balance sobre la literatura del Perú, evade realizar el examen crítico de su generación, de la literatura de su tiempo. Pasa, rápidamente a relatar las diversas actividades que dieran lugar a la Academia de la

8 Un año antes había escrito una extensa nota que resulta el recuento de su generación, me refiero a lo que llamó inicialmente "La bohemia de 1848 a 1860" que luego incluye en **Recuerdos de España** (1899) con el nombre de **La Bohemia de mi tiempo**. Manejo la edición aparecida en la colección "Biblioteca del Pensamiento Peruano"(1948).

Lengua en el Perú. La inclusión de diversos académicos fue sucesiva, creciendo en mayor número de miembros en la Academia Española y concluyó con el acuerdo del 24 de Noviembre 1870 para la formación de las correspondientes en América⁹. Entiende Ricardo Palma que la misión de la Academia es simultáneamente "deber literario y deber patriótico"; no considera que las Academias sean "esencialmente conservadoras", ajenas a la continua demanda de las leyes de renovación que es la ley del progreso. Aunque, para el autor de **Papeletas lexicográficas**, a España nos vincula tradiciones de familia, de educación religiosa y de idioma. Años más tarde, las funciones que le asigna la revierte en conservadora y retórica, por lo que la Academia tendría por misión "velar por la pureza del idioma y la cultura literaria" y:

estrechar los vínculos de afecto y solidaridad espiritual entre el viejo tronco latino y esta rama territorial lejana de la raza, en la que corre vigorosa la savia étnica y mental (1917/1991: 80).

Es evidente que el discurso de Ricardo Palma trabaja con un código dominante cuyo carácter es la exclusión de otros sistemas que no corresponden a la escritura o al modelo de lengua que evoca la Academia a pesar de que la tradición se estructura entre la marca del papel y la voz popular. En este proceso, lógicamente, reconoce como parte del sistema de nuestra literatura a la que se produce antes de la Independencia: "nacionaliza la colonia" y se advierte la incidencia de los precedentes republicanos, en particular del **Mercurio Peruano**. Pero en este diseño, Palma no logra abrir su esquema a otras producciones, por ejemplo, no existe alusión alguna en ambos discursos a los **Comentarios Reales** del Inca Garcilaso de la Vega y, en general, diremos a los cronistas

⁹ La instalación e inauguración de la Academia en el Perú tuvo lugar en Lima, el 30 de Agosto de 1887, bajo la dirección de don Ricardo Palma. Las correspondientes a la Española, se oficializaron tal como sigue, la Academia Colombiana, en Bogotá, el 10 de Mayo de 1871; la Ecuatoriana, en Quito, 15 de octubre de 1874; la Mexicana, en México, el 26 de junio de 1875; la Salvadoreña, en San Salvador, el 19 de Octubre de 1876; la Venezolana, Caracas, 26 de Julio

(En todo caso, estas relaciones tendrían una mayor correspondencia en la época con los discursos de la Historia¹⁰). Y en lo que atañe a nuestra propuesta, hay la convicción de que los códigos de ordenación manejado por el tradicionalista corresponde a los fijados por la escritura; evita referir o incluir en su apreciación todo aquello que esté familiarizado con las expresiones populares, menos aún si se trata del vernáculo andino. La literatura es ante todo escritura, lectura de "pequeño[s] grupo[s] literario[s] del Perú" (Palma 1948: 101).

2. EL PRONUNCIAMIENTO DE 1886 (Papel del escritor)

La ausencia de una literatura nacional (Cf. Cisneros 1874: 18)) coincide con la crisis socio-política, más exactamente con la incursión de la flota española al Callao y lo que se vive luego de la guerra del Pacífico. El amago social va a influir decididamente en los escritores de entonces generando una actitud ética respecto a su misión. Los intelectuales concentran sus opiniones en varios campos y abarcan las más diversas temáticas e hilan fino en torno a cómo hacer viable al país. Las imágenes de la historia coinciden con las ideas del progreso ante la postergación que vive el Perú de entonces. Si bien, en general, los escritores más lúcidos asumen su papel desde una perspectiva ética, esta no supone olvido del horizonte utópico, por eso la escritura ha de ser útil a los destinos del país, así lo revela el Pronunciamiento del **El Ateneo**, fechado el 30 de Enero de 1886:

de 1883; la Guatemalteca, Guatemala, 30 de Junio 1887. En el resto de países se instalan y oficializan entre 1927 y 1947.

10 Bajo la categoría Historia se incorporaban todas aquellos textos que dieron cuenta de la historia pasada. Las crónicas, en general, son consideradas fuentes para la historia, no necesariamente literatura. La literaturización de las crónicas es, en nuestra opinión, un fenómeno reciente; de allí surgen apreciaciones que sugieren tratar este tipo de texto como discurso, mas que como textos literarios.



ésta nueva publicación pretende ser útil y práctica, sirviendo no solo al literato, sino al estadista, al comerciante, al minero, al agricultor, etc. Lejos de circunscribirse al escaso movimiento intelectual del país, tratara de poner á su lectores al corriente de las obras notables que se escriban en las naciones extranjeras, particularmente las Repúblicas Americanas. La crítica literaria será uno de sus principales asuntos. Verá con elevación de miras los intereses generales y las cuestiones de actualidad; no se presenta como paladín de un partido, pero tampoco se muestra como un espectador, indiferente al destino de la Nación. Ser, como ciudadano, actor en el drama social; y ser, como escritor, un asistente mudo, no se concibe sino en el imbécil ó en el filósofo. *Todos y en todo nos debemos á la tierra en que hemos nacido; y, si la pluma y la palabra son una fuerza, hay necesidad de ejercerla en edificar lo bueno y demoler lo malo.* (1886: 3; énfasis mío).

Ricardo Rosell, humanista y romántico, postulará por entonces una "literatura positiva", práctica, "que si es verdadera será bella", definiéndola así: "literatura de ideas, no de palabras" (1886: 27) y en estilo agitador, don Manuel G. Prada reclamará una nueva ética y el retorno a la lengua de los americanos. Una literatura que retrate la profunda escisión y crisis de la vida peruana. "Verdad" y "realidad" se vuelven tópicos de una suerte de programa literario, para lo cual, el escritor, tiene una oferta envidiable:

Las lenguas aborígenes de América nos han previsto de mil palabras nuevas y expresivas

dirá Prada (1886: 42-43):

Que palabra y pluma sean lo que debe ser: lejos, adulación y mentira. La inteligencia, que es un poder estable, no tiene porque abdicar ante la fuerza bruta, que es una imposición violenta.

Verdad y vocación pacifista anclan en un modelo que proclama para sí la virtud de la lengua americana como enriquecedora de la literatura nacional y como expresión

del indio en el ámbito de la literatura ilustrada, y por lo mismo abierto a otras experiencias literarias.

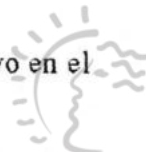


Más allá de advertir los límites de la literatura, o circunscribirla a un grupo selecto, se trata de esbozar los imaginarios colectivos que los escritores proponen como prospecto de país a reconstruir. De modo que la declaración de 1886 está testimoniando la utilidad práctica de la literatura para los diversos agentes de la sociedad peruana, opción modernizadora que empata sentido ético con necesidad de constituir una nación unificada; pero distancia también entre los propios escritores. La más evidente es la de Manuel González Prada contra Ricardo Palma, entre la posibilidad del desarrollo de un clima de libertad y el anhelante *ritornello* a la "madre patria", aunque se coincide que el Perú se levanta sobre la base del progreso y la paz tal como leemos en el "Pronunciamiento/ Ateneo de Lima del 30 de enero de 1886 (t.I, 4):

La tarea de las sociedades científicas y literarias es dulcificar las costumbres, sembrar la concordia en la familia humana, encarecer los progresos fecundos de la industria y de las artes sobre los triunfos á veces estériles de las armas, y hacer palpar á las naciones que el trabajo perseverante y la paz devuelven la riqueza malgastada en el ocio y los combates, pues lo que se pierde con el hierro convertido en espada se recupera, tarde ó temprano con el hierro convertido en el arado.

Esta opción en las letras parte, como se ha podido apreciar, finalmente, de admitir que la literatura no es popular y que esta debe contribuir al progreso y la paz (la guerra, no olvidemos, es símbolo de la esterilidad, de pérdida, de atraso), de manera que las orientaciones que la literatura de entonces asume virtualmente se sintetizan en: a) La escritura no es indiferente al drama social; b) Los escritores deben al público luz y verdad; c) En este sentido, la literatura luego de la guerra, y desde estas perspectivas,

habrá de ser útil; y, c) La vuelta a la lengua americana, significa reconocer lo nativo en el ámbito de la literatura ilustrada.



4. ESCRIBIR EN PERUANO

Esta pléyade de poetas y escritores se ubican entre la conmoción de la guerra y la incertidumbre de la idea del progreso. Todos los trabajos poéticos tienen ese 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 Larraburre y Unánue (1878: IX-X), crítico de la época, no deja de expresar tal sentimiento al preguntarse:

¿Cómo luchar empero contra la filosofía moderna y todas la transformaciones que ella opera? ¿Cómo evitar el ser envuelto por esa corriente llena de luz y 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?

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 referida 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.) al examinar las propuesta de Ricardo Palma con la de José Toribio Polo y las

propias palabras de Manuel G. 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 vernacular 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 al 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 á 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 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 tí *que no tienes estilo*, precisamente porque lo tendrás muy propio y muy tuyo. (Juan de Arona 1872: IX).

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 la literatura del país, sobre todo, con la que se produce en la metrópoli. Una literatura sumida en ese "grave pecado", implica -describe muy bien Juan de Arona- que "te llamarán chabacano, desaliñado, muy incorrecto", que "no tienes estilo propio"; precisamente, porque esto es justifica "escribir en peruano"; mejor aún, significa

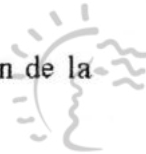
la adquisición formal de un estilo propio, de una literatura diferente. Aunque, como quiere el propio Paz Soldán, todo se reduzca a escribir "en peruano, en criollo", en realidad un escribir en criollo y que luego, a pesar de su esfuerzo lingüístico, va a significar una anfibología permanente respecto al mundo indígena, precisamente, porque en su escritura utiliza la costa como símbolo de lo peruano.

Larraburre 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 el 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 trigüero perturban con su gorgeos 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).

El tópico de la lengua literaria resquebraja el estatuto de la literatura ilustrada al aceptar en ella giros vernáculos; aunque desde una visión urbana-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: definido por el "escribir en peruano", por acercarse a una literatura distinta a la "española". Cuatro años más tarde, Eugenio Larraburre y Unánue critica las imitaciones serviles a mérito de un retorno a la

españolía¹¹ 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 del 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 mas 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* -del americanismo, sin hacer caso á los que tienen el raro empeño de que sigamos siendo tributarios de Castilla la vieja ó de Andalucía. (Larraburre 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 una 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 llamaré más adelante ambigüedad. La poesía va 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 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 que de estos escritores son de ascendencia mesocrática, también hay en ellos el expreso propósito de romper con una práctica que permanecía impertérrita a nuestra realidad.

11 La noción la utiliza el escritor Humberto Mata, según el decir de José Varallanos (1989:124): "practican la explotación literaria del indio y de sus temas, y a quien pretenden redimirlo líricamente presentándolo bajo un 'exotismo decorativo' [...] con la 'asistencia métrica de los modelos de España y Francia'".



5. 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 de Lima** y para **El Circulo Literario**? La incertidumbre política y el anhelo de fundar una literatura nacional preside 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 Circulo Literario** a **La Bohemia de Lima**. Dicha situación es adecuadamente sopesada por James Higgins (1983: 6):

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 un 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.

El cuestionamiento a **La Bohemia de Lima**, las rupturas con la generación anterior estará centrada 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 y que lo explicita 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*

gala 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 Prada, no existe una literatura representativa, ni autor que concite el interés del radicalismo; se distancia de los románticos por considerarlos imitadores tardíos; Palma en la versión de González Prada, representa esa literatura que hace "gala del arcaísmo"¹² con lo que se define las dos tendencias predominante de la literatura peruana de la segunda mitad XIX.

Adicionalmente, el tipo de legado en la que se insertan, impacta en la imagen que se expresan en las prácticas poéticas de entonces. En efecto, la modernización que asumen los escritores de entonces alcanza algunas rupturas y desencuentros entre hispanistas y anti-hispanistas. La tentativa romántica y radicalista 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 la *ambigüedad* categoría 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 complejidad y riqueza"(1983: 17). Tal categoría 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 la descubrimos formalmente dependientes- 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" es 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 español¹³).

6. PERÚ, PATRIA DEL ALMA (Entre el Perú y España)

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, por un lado, en textos que hablan de la idea de nación; en otros se intenta recoger muestras propias al tema andino o tiene 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: 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

12 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.

13 Llamo la atención sobre un tópico literario importante: la conciencia artística: ¿hasta qué punto los escritores del *Círculo Literario* dieron, en efecto, igual razón a las cuestiones estéticas que a las sociales? Todo parece indicar que, salvo el caso de Manuel González Prada, esta

itinerario de vida y en la producción de diversos poetas de entonces, en particular los poetas de **La Bohemia de Lima**, como lo llamó Ricardo Palma, una secuencia que concluye con una suerte de reconciliación con la metrópoli (Ricardo González Vigil llama "ambigüedad").

La figura del poeta romántico Luis Benjamín Cisneros (1837-1904), coronado como tal el 23 de agosto de 1897, permite aproximarnos a dicho proceso. Su producción inicial, seguramente la más interesante, **El Pabellón Nacional** (1856) pieza teatral, coincide por su éxito y recurrencia en el medio letrado con otro texto que se opone a sus propósitos, me refiero a su elegía **A la Muerte del Rey Don Alfonso XII** (1886)¹⁴. Tal como declara el propio poeta en su nota de 1894 **El Pabellón Nacional**:

Este prematuro trabajo 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 plagado 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:

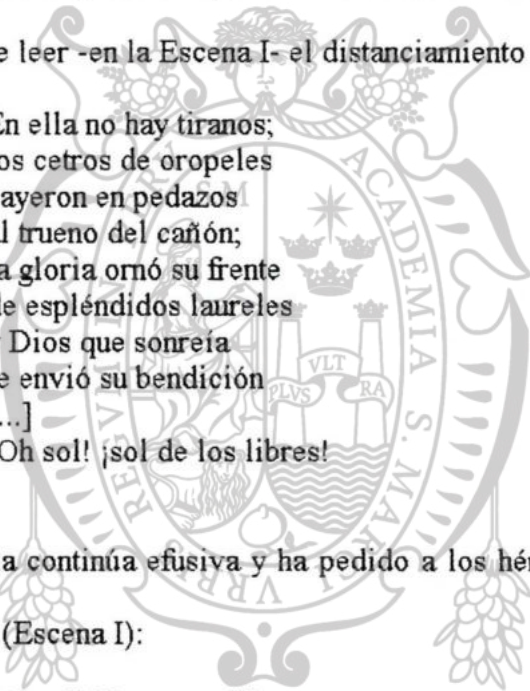
He suprimido también todo lo que por ser expresión de las pasiones políticas del momento, podía desvirtuar la pureza del carácter patriótico del **Pabellón Nacional**, que no es sino la glorificación de las esperanzas que hizo concebir nuestra independencia de España y el grito espontáneo de horror y pena de un adolescente ante el espectáculo sangriento de las guerras civiles de su país. L.B.C.
Lima - 1894. (Cisneros 1977: 45-46).

"conciencia" no enebó 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.

14 Antonio Cornejo Polar ha visto un "hispanismo desbocado" en los textos de Luis Benjamín Cisneros al hacer coincidir el éxito de **El Pabellón Nacional** con la elegía **A la muerte del Rey Don Alfonso XII** (Elegía/ Premiada en los Juegos Florales de La Habana); aunque 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).



En un mismo autor podemos observar un proceso en el que se abandona la beligerancia, se retracta y se esfuerza en justificar al texto como un escrito de juventud. El interés que suscita dicha alegoría teatral está basado en la leyenda y profusa difusión de la misma, a pesar de que no se volvió a editar sino después de la muerte del autor. En **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 -en 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 palabra de La Gloria continúa efusiva y ha pedido a los héroes de la Independencia que levanten su mirada (Escena I):

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

El estatuto laudatorio se ve interrumpida por La Paz, que llega azarosa a dar cuenta de la situación de guerra y caos que vive el Perú. El siguiente parlamento, Escena III, exhibe sin desaliño para el mundo de los héroes lo 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:

¿Y de qué pueblo huyes tú,
que así su historia ha enlutado?

La Paz:

De pueblo más desgraciado.

Sucre:

¿Qué pueblo es ese?

La Paz: (*Con hondo abatimiento y dolor*)

05. ¡El Perú!

Bolívar:

¿Y quién de sangre, inhumano,
mancha ese suelo precioso?

La Mar:

Será acaso un ambicioso

Bolívar:

O 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 1977: 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 intercedida por la comprensión de lo que ocurre a partir de la incursión española a las costas peruanas; pero luego de la Guerra con Chile, adviene un momento en que parece producirse la reconciliación, de suerte que la nota de 1894 se puede leer como una declaración en la que el poeta se retracta¹⁵.

Esta poesía patriótica la encontramos en otras figuras del romanticismo con ese "candor pueril" que había anunciado Ricardo Palma y que exhibe en *Armonías* (1865), escribirá en un poema:

¡Patria! ¡Patria!

15 El 14 de Agosto de 1879 se firma el tratado de paz y concordia con España; con lo que desde el oficialismo todo rencor queda en el olvido.



- 10 me arrebató peregrino
y para siempre quizás...
si desmaya
en otra playa
- 15 mi postrero pensamiento
tú serás.

Aunque aquí hay que referir que se trata de un poema de circunstancia producto del destierro que le es impuesto al más tarde tradicionalista. La figura del distanciamiento lo encontraremos también en el mejor representante del romanticismo poético, me refiero a Constantino Carrasco, del que más adelante trataré en extenso, y como he indicado, tiene como contexto los sucesos de 1864 con la toma de las islas de Chíncha por los españoles:

Vea pronto el bandido de los mares
Cual sabe sus derechos defender
Un pueblo libre que en combates ciento
Aprendió con mil héroes á vencer
(*Al Perú*. Carrasco 1878: 62)

Versión patriótica internalizada, metida en el alma, de allí que es posible leer entre la poesía romántica textos como el que anoto, *A mi patria*:

En un mismo lugar conservo unido
Mi dulce Patria con mi amarga vida
(Carrasco 1878: 62)

que nos recuerda el dolor de los románticos. Del propio Luis Benjamín Cisneros en *Al Perú*, poema que "sorprende en el extranjero" al escritor:

25. Vive la Europa en el orgullo vano
de sus destinos, egoísta vida;
nación perdida en un confin 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 escarnecerse ó calumniarte.
(Cisneros 19??: 133)



Esta misma Europa es la que comparte España en el espacio del poema:

y hasta tu madre, hasta la madre España
hoy te repudia como á estirpe extraña
(Cisneros 19??: 136);

años más tarde, imagina en *Canto de Paz*:

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

Su ambigüedad se trastoca en el hispanismo, donde el "carácter patriótico" inevitablemente se opaca. No transcende 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 observarlo 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. (En Díaz Falconí 1991: 80).

Según lo cual no hay más ámbito de disputa, puesto que la diferencia se resuelve 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 produce en medio de la ambigüedad que hemos indicado en el apartado anterior. Manuel

González Prada en "La poesía", ensayo publicado hacia 1902, crítica y descarta, acre y certeramente cualquier intento de poesía patriótica porque este tipo de poesía es conservadora, sin aliento:

Si la poesía popular refleja los sentimiento de la muchedumbre, la nacional o patriótica suele abogar por los intereses de un partido, de una facción o de un hombre

o porque al fin y al cabo:

La canciones nacionales y odas patriótica de los bardos sudamericanos se reducen por lo general a un ejercicio de retórica, sobran tenores, no hay escalda. (González Prada 1985: 341).



Tentativas de la otra literatura (Discursos y prácticas)



1. *Antigüedades Peruanas*, ANTECEDENTE TEMPRANO

Año clave para el pensamiento peruano resulta 1851. Un libro singular aparece en Viena, Austria, con el título de *Antigüedades peruanas* firmado por Mariano Eduardo de Rivero y Ustariz y Juan Diego de Tschudi¹⁶, que en el concierto latinoamericano obedece a la construcción de los imaginarios nacionales como visiones unificadas e integradoras a pesar de la fragmentación que viven nuestros países por entonces. El libro de Rivero-Tschudi pone en agenda la ausencia de una literatura nacional; sin embargo, al abordar

16 La edición de 1851 traía un Atlas de Perú. No hemos podido revisarlo, el ejemplar que posee la Biblioteca Nacional no cuenta con dicho trabajo. Existe una reedición 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: 71).

dicho tópico propone discutirla desde la arqueología, tomando como suya la postura de Casimir Perrier según la cual: "Los monumentos antiguos son como la historia, y como ellos inviolables". Desde la perspectiva historiográfica y antropológica, conceden importancia a la información que para mediados del XIX se maneja y valora, y se aproximan al estado cultural y social vivido en el Perú antiguo a partir de los resultados de sus exploraciones entre 1848-1850.

Interesa detenernos en especial en el discurso que aporta a la configuración de la nueva imagen de la literatura que leemos en el capítulo destinado a "La lengua quichua" (Cap. III). La lengua como canal de comunicación resulta la primera argumentación: confirman que la lengua quechua es armoniosa y llena de posibilidades. Los "pueblos civilizados" llaman bárbaros a los pueblos cuya lenguas carecen de literatura y "caracteres originales" para su fijación; desde este aserto sugiere Rivero y Tschudi un horizonte que cuestiona el modelo eurocentrista que desplaza la cultura de los pueblos porque sobrepone como modelo el Europeo:

la apatía orgullosa de los Europeos ha sido causa de que el orbe científico y literario quede privado de muchos tesoros que hubieran resultado del estudio de esos manantiales destruidos hoy día, mas cuyos productos, emitidos en otros siglos, apenas el polvo cubre. (Rivero-Tschudi 1851: 86).

La postura eurocentrista choca acá con el modelo de literatura basado en la tecnología de la escritura; Rivero - Tschudi proponen una lectura a partir de la formas vernáculas de fijación del conocimiento: sostienen el hallazgo de formas "imperfecta[s de] representación gráfica" o "corporificación defectuosa de la palabra" tales como observa en los jeroglíficos de México y quipus del Perú. "Considerando este sistema defectuoso de escritura, no debe causar sorpresa que la lengua quichua carezca de literatura antigua, á lo menos intelegible para nosotros" (1851: 106). De modo que

resulta reiterativa, la insistencia sobre la ausencia de literatura basada en la escritura: el sistema defectuoso de "escritura" no permitió una literatura antigua; tampoco produjo "una literatura nacional con caracteres europeos" por lo que "este campo yace estéril". Esta última afirmación lleva a los autores de **Antigüedades Peruanas** a lanzar una convocatoria que coincide, en principio, con el mundo ilustrado que asimismo se reconoce parte de la entonces nación peruana:

Ojalá que algún Peruano erudito verdaderamente patriota se dedicase al estudio de la lengua quichua, y procurase echar los fundamentos de una literatura en idioma tan precioso y singular de que blasonar debieran y no avergonzarse los hijos de la antigua monarquía de los Incas. (Rivero-Tschudi 1851: 101).

Aún cuando hacen explícito los límites de la experiencia doctrinaria, fue la Iglesia la que para sus fines tuvo que conocer la naturaleza de los idiomas vernáculos y la fijó en el modelo occidental: las doctrinas cristianas fueron las primeras que se tradujeron al quechua, aunque "estas pruebas de la lengua son sólo fragmentos poco aptos a dar una idea exacta de la construcción gramatical, ó de las bellezas" (1851: 112). No existe el propósito de que esta literatura sea desarrollada por el segmento indígena. Son los curas letrados y humanistas que valorando el sentido de la cultura antigua produjeron los primeros esbozos de lo que llamaremos literatura quechua.

El prestigio de la palabra escrita es asunto dominante al que Eduardo de Rivero y Diego Tschudi no renuncian. Se valora no tanto el espíritu que se traduce al texto sino la lengua en que se escribe, su propia fijación. Pero el dominio de la palabra escrita se ve interpelada por las muestras que aún se continúan transmitiendo en el Perú de mediados del XIX, por lo que la "existencia" de una literatura vernácula, finalmente, la exploran desde su sentido tradicional en la literatura de América Latina. El principio operativo es

que la poesía no necesita fijarse, se trasmite oralmente. El "estado actual" de dicha literatura está referida a los "restos del pasado" y de las que se conservan muy poco. La poesía fue "la más antigua forma de la literatura" (no requiere registro, se dice), así ha ocurrido en las "naciones cultas":

En todas las naciones cultas, fué la poesia la mas antigua forma de la literatura, y antes que tuviesen caracteres para fijar sus anales y producciones, conservaban en versos, y por tradicion los hechos de sus antepasados y la expansión de sus sentimientos. En todas las lenguas indias, aun en las más bárbaras, se hallan vestigios de esta literatura, y es cosa digna de llamar la atención, que los cantos de guerra y triunfales son las mas antiguas producciones poéticas de las naciones americanas. De la antigua poesia peruana han llegado pocos restos á nuestro conocimiento, aunque entre los Indios se conservan canciones muy hermosas de los tiempos pasados y muy dignas de formar una colección para imprimirse. (Rivero-Tschudi 1851: 113).

En América "se hallan vestigios" y pocos restos de la "antigua poesía", aunque los indios "conservan canciones muy hermosas". Para precisar sus propuestas presentan un esquema de la poesía en el tiempo de los Incas cuya fuente coincide con la lectura que hacen del Inca Garcilaso¹⁷ y la incorporan en la muestra que incluye **Antigüedades Peruanas**; del mismo modo, recoge parte de la polémica que en torno al yaraví se procesa en el **Mercurio Peruano**. Este esquema incluye canciones de guerra/ heroicas (amautas), canciones elegíacas (haravis) y la existencia también de una poesía dramática (**Ollanta**).

En la perspectiva de Eduardo de Rivero y Diego Tschudi, la unidad de la lengua admite variante dialectales: "La lengua quichua tiene varios dialectos muy señalados" (Idem: 118). El horizonte de Rivero y Tschudi, en nuestra indagación, resulta importante

por la valoración y explicitud de tres núcleos de reflexión que estarán en presente en el debate, me refiero a la visión crítica respecto al modelo europeo, la valoración de la lengua aún sin escritura y la posibilidad de una literatura que se trasmite tradicionalmente (aunque ambos hayan realizado una convocatoria a fundar, desde la perspectiva ilustrada, una literatura en quechua).

2. DE LA POESÍA INCA A LOS CANTOS POPULARES (Las indagaciones de Acisclo Villarán)

Perteneciente a la generación de poetas románticos, Acisclo Villarán, a diferencia de sus colegas, trabajará un proyecto de tesis en la Universidad de San Marcos bajo el título de **La poesía en el Imperio de los Incas** que será sustentada en la Facultad de Letras (1873), luego la veremos reproducida en **El Correo del Perú**¹⁷. Pero antes de pasar a examinar el texto de Villarán, recordemos rápidamente que un sector de poetas románticos se aproximan a formas vernáculas como el yaraví; formalizan textos que aluden al pasado inca o asumen, en general, la temática andina. Esta tendencia se manifiesta como parte de los rasgos subordinados del romanticismo y explica, de otro lado, algunos aspectos de la producción de un modelo literario de fuente vernácula, aunque en el ámbito de la cultura ilustrada y criolla. En conjunto, están referidas a una poética formal y temáticamente coincidente por su inspiración vernácula y explotada por un núcleo de escritores que repiensa el país bajo el signo de aquella mayoría nacional que conformaban los "andes occidentales". Estos escritores románticos ejercitan una

17 Ver: Libro Segundo, Capítulo XXVII: "La poesía de los Incas Amautas, que son Filósofos y Haravicus que son poetas" del Inca Garcilaso de la Vega, **Comentarios Reales de los Incas** (1609/1985).

18 "La poesía en el Imperio de los Incas/ Ensayo histórico. Dedicado en muestra de gratitud al eminente literato D. Eduardo Asquerino" en **El Correo del Perú** (Lima, enero - abril 1874).

lectura del país andino como síntoma de una época; tales realizaciones la crítica todavía no ha examinado en su vínculo con la formación de las nuevas imágenes de la literatura peruana que dan lugar al modelo alternativo o la tentativa de la otra literatura, que estamos sugiriendo.

Si bien la colección es incompleta¹⁹ podemos realizar algunas apreciaciones preliminares. De un lado, la presentación de una muestra presupone la existencia histórica y actuante de una rica tradición poética, así por lo menos se entrelee en los diversos textos que presenta Villarán:

No andáis que son míos
Estos trabajos
Son de abejas, que sabías
Los endulzaron
(*El Panal*, Trad. Fr. Diego Torres Rubio).

O este otro fragmento, traducido por Constantino Carrasco:

Qué cortos son los momentos
Que me resta de mirarte!
Qué terrible mis tormentos
Cuando imagino dejarte.

De otro lado, existe una preocupación por las fuentes, se hace evidente que estos textos provienen de las canteras andinas. Por eso Acisclo Villarán insistirá en que sus versiones han sido recogidas "de boca de los indígenas" y asume como criterio de selección, que el texto constituya "el más popular entre los indios"; han sido recogidos "de buena fuente" y en la lengua "quichua". Sin embargo, estos textos serán luego presentados en el idioma de

Debo a los colegas Miguel Angel Rodríguez Rea y Alejandro Valenzuela la información que me permitió acceder a dicho texto. A ellos mi gratitud.

19 De *lesa cultura* debe calificarse el hecho de que los Archivos de nuestra Universidad no cuenten con las fuentes originales de sus mejores hijos. En mayo de 1993 hice una consulta en el Archivo Central sobre las tesis de Acisclo Villarán y Adolfo Vienrich, allí se nos respondió que estas tesis han desaparecido y no figuran en los catálogos de la Universidad a pesar de ser trabajos académicos para optar el grado de Bachiller.

los criollos, el español, en la que se respetan reglas de versificación y armonía, desde cánones que se adecuan a la retórica española (octosílabos, redondillas, etc.).

De hecho, lo más importante es el reconocimiento de una literatura de fuente oral, indígena y tradicional, examinada a lo largo de la historia y en sus expresiones de la época, "actuales" diría nuestro autor. Esta tendencia afina pues, la existencia de una literatura vernácula claramente establecida; en segundo lugar, supone la vinculación de esta literatura en relación a textos que por entonces estaban circulando en el país y en tercer lugar, si bien la procedencia es quechua, ésta se limita a la entrega de un híbrido en español (una lectura posible sería que la literatura ilustrada la incluye desde el canon de la lengua dominante). El aporte de Acisclo Villarán está precisamente, en que propone un acercamiento a la literatura, subalterna, vernácula y suministra elementos que configuran imágenes de la otra literatura.

3. *Gramática Quechua* DE ANCHORENA

Luego de la tesis de Acisclo Villarán tiene importancia mayor el singular trabajo que tras años de indagaciones y pesquisas a lo largo del país realizara Dionisio Anchorera. Se trata de la **Gramática Quechua** publicada bajo los auspicios del gobierno de Manuel Prado y por recomendación de Leonardo Villar y José Sebastián Barranca en 1874, es tal vez el más representativo de los textos²⁰. La ausencia de "unidad de lenguaje", constata la **Gramática**, resulta dramática para la incorporación de vastos sectores nacionales que se encuentra en el atraso, a pesar de constituir las dos terceras partes del territorio nacional

y que "más contribuyen al sostenimiento del Estado" (Anchorena 1874: V). La visión de Anchorena, podemos postularla como feudataria de la guerra civilizadora que en nombre del "poder y el progreso" propone que los indígenas del Perú "se hallan en la abyección é ignorancia, sin conocer el estímulo del sentimiento del deber, ni la aspiración del progreso" (1874: 4). Se trata de una postura civilizadora en la que indios y blancos se igualan, a condición de que los interlocutores sean estos últimos. En realidad, desde la cultura del blanco se busca acabar con el "desprecio" y "odio" existente entre blancos e indios. Este milagro sería el resultado del conocimiento del quechua que "extirpará en los blancos ese desprecio y en los indígenas ese odio". Tal planteamiento apuesta a la consolidación de la "república de criollos" al excluir a los indios: el blanco abandonará "el principio absurdo, de que al indio se le debe tratar cruelmente" y el indio "pospondrá su odio al blanco y no verá ya en él un opresor sino un conciudadano á quien debe amar" (Idem: VI).

La guerra civilizadora tal como lo establece Anchorena pasa por solucionar el problema de la "unidad del lenguaje", por ello propone el conocimiento del quechua como un mecanismo de incorporación: se trata de la lengua que hablan las dos terceras partes del país. No sólo lo habla de la mayoría, en torno a ella hay una continua valoración histórica, además de su riqueza idiomática y del hecho de que en quechua se producen numerosas "composiciones poéticas". Anchorena propone que en el idioma se puede conocer la "índole y genio del pueblo". Si esto es así, hay la obligación de estudiar la cultura indígena "cuyo venturoso porvenir estamos obligados a procurar" (1874: V). Valoración idiomática que la encuentra desde los inicios de la fractura cultural producida con la llegada de los españoles, señalando los diversos estudios que bajo el

deslumbramiento del idioma, desde una opción humanitaria, realizaron curas como Diego de Holguín, Fray Domingo de Santo Tomás, Diego Torres Rubio, entre otros. Desde esta percepción Dionisio Anchorena analiza y sostiene su **Gramática quechua**, aunque lo hace desde los modelos hispanos, que, al fin y al cabo, resultan, en tanto prospecto, uno de los referentes dominantes de fines del XIX.

Para efectos de nuestra investigación, nos interesa detenernos en la sección que dedica a la poesía. En principio, la valoración es histórica y pragmática. Reconoce al quechua como lengua literaria, como idioma en el que se puede producir una literatura vernácula donde las prácticas poéticas y expresivas son privilegios del lenguaje, dirá Anchorera (1874: 141):

Hay en esta lengua numerosas composiciones poéticas de todos los géneros indicados tanto del tiempo del imperio como del coloniaje y de la república, ellas suministran los datos más positivos de la índole del quechua y del pueblo que lo habla.

No basta constatar la existencia coetánea de "numerosas composiciones poéticas", sino también la aseveración de que "La poesía fue conocida y cultivada en el Perú" y cuya producción, para entonces confirma el autor, ya como registro histórico, ya como práctica vigente. Con lo que, queda establecido, el quechua adquiere estatus de lengua literaria. Para complejizar la idea, la **Gramática Quechua**, recuerda que en el pasado inca, la poesía era alentada en la "escuela" y frente a la ausencia de escritura tal como conoce Occidente, se tenía un sistema que califica de "insuficiente": los quipus; dicha ausencia es subsanada por la forma privilegiada de su transmisión; sigue, a continuación al Inca Garcilaso de la Vega en lo que a formas de la poesía quechua se refiere. Recordemos al respecto lo que escribe Garcilaso de la Vega:



De la poesía alcanzaron otra poca, porque supieron hazer versos cortos y largos, con medida de sílabas: en ellos ponían sus cantares amorosos con tonadas diferentes, como se ha dicho. También componían en verso las hazañas de sus Reyes y de otros famosos Incas y curacas principales, y los enseñavan a sus descendientes por tradición, para que se acordassen de los buenos hechos de sus passados y los imitassen. Los versos eran pocos, porque la memoria los guardasse, empero muy comprendiosos, con cifras. No usaron de consonante en los versos; todos eran sueltos. [...]. Los versos amorosos hazían cortos, por que fuessen más fáciles de tañer en la flauta. Holgara poner también la tonada en punto de canto de órgano, para que se viera lo uno y lo otro, mas la impertinencia me escusa del trabajo. (Garcilaso de la Vega 1609/1985: 87).

En los tiempo antiguos "se hizo cada vez más necesaria la poesía" la misma que "ensalzaba á la Divinidad, se referían a la grandeza y virtudes de los monarcas, las hazañas de los héroes y los sucesos de la vida pública y doméstica, así como se cantaban todas las manifestaciones de las emociones del alma". Anchorera establece, siguiendo al Inca Garcilaso, las siguientes formas poéticas: el harahui o yarahui, el huaynu o huañu, el haylli, el huacaylli y huaylli, la huallia, el ayataqui y huaccataqui, el huacay y aranhuay, como las principales, aunque hace alusión a otras formas sin mencionarlas ni reseñar sus contenidos. Así mismo, dará cuenta de un fenómeno que estaba operando por entonces; la confluencia mestiza en el yaraví: "Hay también otras de las clases de yarahui, llamadas mestizos o amestizados porque se componen de versos quechuas combinados con españoles" (Cf. Anchorera 1874: 118-131). Con lo que se aproxima a las discusiones aparecidas en el **Mercurio Peruano**; en su **Gramática** Anchorena parece repetir a Sicramio, desde un modelo hispano se intenta incorporar al mundo indígena.



La repentina revelación, y su impacto en las letras nacionales, del drama quechua **Apu Ollanta** en 1818 abriría una polémica que, en líneas generales, acusa la naturaleza andina o hispana del drama, y en cuyos márgenes están también los de originalidad (si los indios del Perú podían crear un texto como éste) o si se trata de un autor, claro está, culto (si éste era, a su vez era criollo o mestizo). Precisaré, pues, el marco temporal en que los hechos ocurren, luego examinaré el impacto que tuvo en la generación perdida.

Inicialmente se atribuye la autoría del drama al Dr. Antonio de Valdez, cura de Sicuani, este dato fue dado a conocido dos años después de su muerte ocurrida en 1816, por boca de su sobrino don Narciso Cuentas quien revela el drama. Uno de los textos de mayor impacto en el debate corresponde a don José Palacios Valdez, quien escribirá y pondrá en circulación su "Tradición de la rebelión de Ollantay, y acto heroico de fidelidad de Rumiñahui, ambos generales del tiempo de los Incas" publicado en 1835 en el **Museo Erudito**, No.5-9, del Cuzco. Esta información coincide con el cierre del ciclo colonial y el inicio de la República aunque su trascendencia sólo recobrará vida pasados los 70. Debe precisarse que como tema de interés nacional concuerda con la evolución del pensamiento literario recién en el último cuarto de siglo.

Parcialmente **Apu Ollanta** lo encontramos inserto en **Antigüedades Peruanas** de Rivero y Tschudi en 1851, selección antológica que alienta una vocación afirmativa de la literatura nacional. Tanto el **Museo Erudito** y **Antigüedades Peruanas** van a gravitar en la controversia ollantino que tiene lugar en el exterior, entre peruanistas. Polémica que se establece entre Markham y Masparó, en Europa, o la que sostuvieron Vicente F. López y

el General Mitre en Argentina²¹ y muy posteriormente, será tema de discusión, sobre todo a partir de las publicaciones peruanas de J.S. Barranca y C. Carrasco. Es posible manejar como hipótesis que el debate sobre el drama quechua **Apu Ollanta** está influenciada por la Propuesta de 1874, sobre "Literatura Nacional anterior a 1820", del Club Literario de Lima, pero también por la ausencia de una traducción manejable en el circuito erudito. El interés por el drama, en nuestro medio se reinicia con la versión en español realizada por José Sebastián Barranca bajo el título de **Ollanta/ La severidad de un padre y la clemencia de un rey** (1868). Como he indicado, inicialmente, aparecen fragmentos del drama en **Antigüedades Peruanas** (1851), la versión completa la publica Tschudi dos años después, luego lo traslada al alemán en **Die Kechua-Sprache** (Tomo II) en 1875. Clemen R. Markham presenta su edición inglesa en 1871. A esta entrega, le sigue la de Constantino Carrasco **Ollantay/ Drama quichua en tres actos y en verso** cuya lectura se realiza, por primera vez, el 23 de junio 1875 en el Club Literario de Lima. Con las versiones de Barranca y Carrasco se actualiza el tema e inicia lo que podemos denominar la apropiación de lo indígena en el espacio de la cultura ilustrada dominante. E. W. Middendorf pondrá en circulación para el público alemán su **Ollanta** en 1890²².

21 Un recuento inicial de la polémica ya lo encontramos en el texto de Eugenio Larrabure. Para un acercamiento filológico, véase "Estudiso Ollantinos/ Clasificación de Fuentes", trabajo de Teodoro Meneses (**Sphinx** II Epoca, No. 14, Lima 1961:80-100). La mejor síntesis sobre el **Apu Ollanta** la debemos a Augusto Tamayo Vargas en su **Literatura Peruana** (1992: t. I, 67-81).

22 He aquí el listado de las publicaciones José Diego de Tschudi/ **Ollanta** (Viena, 1853, 1875); José Sebastián Barranca/ **Ollanta. La severidad de un padre y la clemencia de un rey** (Lima, 1868); Clemen R. Markham/ **Ollanta. An ancient Inca Drama** (London, Truner & Co., 1871); Constantino Carrasco **Ollantay/ Drama quichua en tres actos y en verso** (1875); E. W. Middendorf **Ollanta** (Leipzig, Brockhaus, 1890). Se puede consultar, también, el texto de Teodoro Meneses/ **Teatro Quechua Colonial** (Lima, EDUBANCO, 1983).



Detengámonos en la versión del poeta romántico Constantino Carrasco (1841-1877). Su *Ollanta* lo dedica a Sebastián Barranta a quien reconoce como el "Primer Traductor del Drama"; es una edición prolija de notas y de apuntes que aclaran al lector situaciones o aspectos que resultan intransferibles al español. El autor ha dividido *Ollanta* en actos, el primer acto contiene doce escenas, el segundo once y el tercero ocho. La lectura que diera en el Club Literario inmediatamente trascendió y fue acogida en *El Correo del Perú* entre setiembre - diciembre de 1875²³. Su traducción está fechada "Agosto 1875" no habían pasado siete años de la entrega de Barranta. Es necesario decir acá que la versión de Carrasco no ha sido incorporada en los estudios ollantinos, ni se le ha considerado como una edición anotada: digamos, pues, que el *Ollanta* de Constantino Carrasco alimenta una postura progresiva respecto al mundo cerrado de la aristocracia, para intentar una comprensión historiográfica de los "quichuas", fue entonces, el reconocimiento valiente de uno de los más finos traductores de esta pieza quechua.

Larraburre: la defensa del *Apu Ollanta*:

Del conjunto de textos que por esos años aparecen en la escena nacional está el de Eugenio Larraburre y Unánue "Ollanta/ Literatura Incásica" que en realidad sirve como propósito para afirmar la existencia de un modelo de literatura diferente al escrito en español. El ensayo aparece en *El Ateneo de Lima* a mediados de 1886 como parte de la

23 "Ollanta/ Drama quichua en tres actos y en verso / puesto en verso castellano" en *El Correo del Perú* (Lima, setiembre -diciembre 1875). Tres años después aparece en *Trabajos poéticos* (1878).

sección "Bibliografía"²⁴. Conviene volver a recordar que Eugenio Larrabure sostenía que era impostergable organizar la bibliografía nacional, sobre todo tratándose de la "literatura inca". Su ensayo analiza la naturaleza del drama e incide en que la originalidad del **Apu Ollanta**, Larrabure y Unánue (1886: 363) se basa en:

- 1ro. Muchos de los cantos que contiene se repetían durante el período colonial y se repiten ahora mismo entre los indios del interior;
- 2do. Su estilo corresponde al siglo XV, ó á principios del XVI, esto es á la aproximación de los españoles. El drama conserva voces y frases anticuadas, cuyo verdadero sentido sólo se puede conocer consultando lo vocabularios escritos en la época;
- 3ro. Los personajes son esencialmente indígenas; lo propio se observa en las costumbres y en el espíritu dominante en toda la obra;
- 4to. Salvo algunos detalles de forma, no se hallan en el drama analogías estrechas con las representaciones dramáticas de España de principios del siglo XVI, ni mucho menos alusiones al Cristianismo.

Con lo que da por cancelado el debate con el General Bartolomé Mitre quien juzga que el drama "no se apoya en ningún documento auténtico, ni se funda en ninguna inducción ó deducción racional", salvo la existencia del testimonio de "un historiador de dudoso crédito" (se refiere al Inca Garcilaso). En su examen Eugenio Larrabure cuestiona - opinión adelantada en los debates ollantinos de nuestro siglo- la paternidad de Padre Valdez y recuerda la existencia de tres códigos. La autoría no puede sustentarse en el hecho de que se haya encontrado "el primer manuscrito quechua de **Ollantay** entre los papeles del cura, después de su muerte en 1816"; ni en la circunstancia de que el drama se encontrara en su biblioteca "prueba en manera alguna que su dueño fuera su autor". La paternidad se ve asimismo cuestionada por la existencia, por entonces, de dos nuevas copias (Convento de Santo Domingo y la del cura Justiniani): "el desacuerdo debe

24 Ver: Eugenio Larrabure y Unanue: "Ollantay/ Literatura incásica" en *El Ateneo de Lima* (Junio

provenir de la ignorancia del idioma quechua en los copistas, ó de la misma variedad inevitable con que se refiere el pueblo toda tradición"(Larraburre y Unánue 1886: 368).

Ubicando, en consecuencia, al **Apu Ollanta** como parte de la tradición indígena:

El drama **Ollantay**, cuya forma es en parte del tiempo de la conquista constituye un monumento en el sentido de conservar algunos de esos cantares quechuas y de ofrecernos antigua y curiosa muestra de aquella literatura: los sucesos que relata ofrecen interesantes puntos de contacto con las noticias de los escritores primitivos y, por lo tanto, fueron indudablemente tomados de los mismo labios del pueblo, si bien sufrieron algunas modificaciones en el acto de la trascripción. (Larraburre y Unánue 1886: 118).

De este modo, "Ollanta/ Literatura incaica" participa en la elaboración del nuevo modelo literario que, en medio de la crisis de post guerra, incluye textos subordinados que interpelan el sentido de lo que se entendía por literatura nacional. La tentativa de la otra literatura se manifiesta como una preocupación por las formas y prácticas vernáculas y la valoración de obra-signos de la literatura quechua y construye su lugar, su espacio en el mundo ilustrado; empero, tiene su mejor realización escritural en el discurso indigenista. Esta tentativa por articular un discurso que afirme la otra literatura concluye en un trabajo de inicios de este siglo, me refiero al ensayo globalizador de Adolfo Vienrich, **Tarmap Pacha-Huaray/ Azucenas Quechuas** (1905) curiosamente firmado bajo el seudónimo significativo de "Por Unos Parias".

La inserción poética del indio en la literatura peruana del XIX

1. MOMENTO LITERARIO

El interés que suscita la inserción de la temática andina -y del indio- y resulta un episodio importante en el ámbito de la literatura ilustrada y tiene como corolario el ciclo romántico, y en general, lo que vamos a llamar el primer indigenismo que anima la generación de la guerra. En términos sociales, la producción literaria de la segunda mitad del XIX oscila entre un tipo de literatura heredera de una revolución que en términos de lenguaje traduce la idea de patria y cuya producción está impactada por el resquebrajamiento de la imagen del Perú independiente, sobre todo por la incursión española a la costa peruana. Y por una literatura que se ve interpelada por la anomia social²⁵ que produce la guerra del 79-82 y pone que descubierto la incapacidad de los

²⁵ La noción de anomia social es reciente. Con esta categoría se quiere significar a sociedades que entran en una franca crisis y en la que el orden está más próximo al caos. Todos los

criollos para responder adecuada y oportunamente a una situación límite que vive el Perú. En términos literarios, como ya hemos observado aparece la literatura quechua como una curiosidad académica que crea una situación que desarmoniza el apacible mundo ilustrado; aunque en lengua de los blancos, se van a conocer textos que circulan como parte del cancionero popular.

Las muestras explícitas o la progresiva incorporación del quechua como lengua literaria suponen resquebrajamiento en la cultura ilustrada. Este período coincide con lo que podríamos denominar el escorreo del romanticismo y la insurgencia de una postura que, sin desearlo, cuestiona el estatuto de la literatura ilustrada. Las imágenes que de la literatura se tienen, por entonces, no son del todo homogéneas; hay más bien una suerte de polaridad que lleva a explorar el tema del indio en la literatura ilustrada. La poesía romántica y la del radicalismo son evidentes en sus propósitos: sus textos aluden a la situación del indio que aparece bajo la idea de lo nacional. Lo propio ocurre con el relato indianista del primer indigenismo, sobre todo en *Aves sin nido*. De manera complementaria, también en este momento se puede examinar la creciente presencia de la mujer como protagonista y animadora literaria (Manuela Gorriti o Clorinda Mattos de Turner, etc.). Dicho de otro modo, es un ciclo en el que la idea de literatura nacional pugna por su posibilidad de realización.

El recuento de la inserción del quechua en la literatura, se puede evidenciar en respuestas que se esgrimen en torno a una posible tradición poética. Así lo hace ya en 1844 José Manuel Valdés y Palacio en su **Bosquejo sobre el estado político y literario del Perú en sus tres grandes épocas**; José María de Córdova y Urrutia *Las tres épocas*

estamentos sociales no encuentran salidas posible a la gravedad de la crisis social y hay una persistente ausencia de una imagen de país.

del Perú(1844) y, por cierto, José Toribio Polo **El Parnaso Peruano/ Repertorio de Poesías Nacionales Antiguas y Modernas** (1862) que en líneas generales reconocen a la literatura vernácula como parte de la historia al mundo prehispánico y por lo mismo hay entre ellos la promesa inclusión en sus antologías y proyectos literarios; aunque, finalmente, no logran incorporar textos poéticos quechuas en sus estudios y compilaciones. Es en las prácticas poéticas en donde mejor se define la inserción del indio en la cultura literaria de dominio criollo. El indio y su mundo impactan en la creación poética y se realiza en un movimiento positivo. No es una percepción exclusivamente decorativa y bucólica, todo lo contrario, la imagen del vencido comulga con la situación de la república de indios.

2. CONSTANTINO CARRASCO: LA VENA NATIVA DE LOS ROMÁNTICOS

Con el poeta romántico Constantino Carrasco (1841-1877) asistimos al primer momento en que la poesía peruana de la segunda mitad XIX incluye al mundo andino. Dejamos de estar ante imágenes básicamente urbano-costeñas, mejor aún ante una literatura, en estricto, criolla para asistir a la presencia del indio en la poesía romántica. Sin bien el espacio de la enunciación es la ciudad, en Carrasco, no se trata sólo de inclusión lingüística; es además dominio de la forma vernácula yaraví y que, por cierto, marca una parte significativa de su producción poética. Tengo la sospecha que la incorporación del indio en la poética de Constantino Carrasco se puede explicar por dos vías: de un lado, las lecturas andinas, me refiero, a los **Comentarios Reales de los Incas** y a su indagación ollantina; y de otro, a su estancia en provincia, a raíz de sus dolencias, particularmente en Tarma. Lecturas y estancias explicarían la creación de un poesía que

disonaba por su originalidad en el espacio de la literatura ilustrada. Se aproxima o traduce, por primera vez, nuevos actores, nuevas circunstancias. La poesía se vuelve indiana toda vez que la canción se torna en pretexto para hablar del mundo. No hay todavía la revelación de la miseria ni la conciencia del otro, aparece la *conciencia del entorno*, no del sujeto.

Toda la poesía de Constantino Carrasco fue reunida por Eugenio Larraburre y Unánue en **Trabajos poéticos** (1878) y de quien ha dejado el siguiente cuadro:

Constantino Carrasco, encerrado en una habitación humilde y rodeado de obras y de proyectos poéticos, es en Lima un verdadero contraste á fines del siglo XIX. Mientrás se habla en el Perú de empresas gigantescas y se opera un movimiento de progreso material, que amenaza por absorber casi por completo las fuerzas de la nación, él, poeta de treinta años, prefiere la pobreza y sosiego. (Larraburre y Unánue 1878: III).

El romanticismo de Constantino Carrasco es vida y obra. Pero, ¿qué hace especial a la poesía de Carrasco? El mérito de su poesía, si seguimos al crítico del XIX, radica en la originalidad:

Mas si debemos citar los mejores trozos de las poesías de Carrasco, es un deber de justicia rendirle un tributo de elogio por haber comprendido, siquiera alguna vez y ligeramente, la necesidad de dar un sello de originalidad á nuestra literatura, que es preciso redimir de los imitadores serviles é impertinentes (Larraburre y Unánue 1878: XIII).

La autenticidad del poeta sin duda tiene que ver con sus aproximaciones a temas vernáculos, sobre todo con la prolija experiencia de la versión a la lengua de los blancos, y en verso, del **Apu Ollanta** y que lo convierte, a Carrasco, en uno de los principales traductores de las canciones y yaravies que en "lengua de indios" se decían por entonces (se pueden leer estos trabajos en diferentes publicaciones periódicas de Lima, llámense **La Revista de Lima**, **El Perú Ilustrado** o **El Correo del Perú**).



Trabajos poéticos reúne todo la producción de Constantino Carrasco. La sección que nos permite hablar de esta poesía indiana es la serie de poemas que Eugenio Larraburre agrupa bajo el nombre de **Cantos Nacionales** (Segunda Sección). Todos estos textos fueron escritos en el tramo que va de 1864 a 1875. En general la lengua indiana no es incorporada como parte de la lengua literaria, en tanto inclusión, esta pasa por el tamiz de la explicación, se acude a las llamadas a pie de páginas para fijar el sentido que adquiere una lexia quechua. *Pachacámac*, *Himno al Sol* y *Oración de los Incas a Pachacámac* serían cantos refundidos, en los que se percibe ecos y reminiscencias de su lectura garcilasiana; cantan a la vida y se estructuran en el yaraví de inspiración mestiza. El tono elegíaco se descubre cuando canta a la divinidad en *Pachacámac*, que fecha "(1865)" (Carrasco 1878:71-72):

Su sombra es luz que ofusca á la del día,
Su silencio es un himno de armonía,
y *Pachacamac* su sagrado nombre.

El árbol de la quina, *A un amancaes* y *El álamo* ("¡Ay! Si a los pies de este álamo frondoso/ dó tantas veces contemplé a mi bella/ aún pudiera esta vez estar con ella// Yo sería el mortal más venturoso", fechado 29 de octubre 1876) constituyen cantos que recrean la flora nacional bajo el signo de un tremendismo romántico donde el poeta sabe, con certeza meridiana, la suerte de su destino y los efluvios de alivio que le ofrece la naturaleza. Puede cantar, en *El Árbol de la Quina*, desde su postración casi final:

¡Oh prodigio! mis males
se disipan veloces
y en cambio puros, inefables goces
el contorbado corazón dilatan;

continúa con el tópico de la idea de nación:

Tú, el árbol frondoso de la peruana
tierra maravilla,
que hasta en tus flores llevas

los matices
con que radiosa brilla
la nacional bandera;



para concluir en una imagen no menos sorpresiva:

¡y entre tus bellas flores
tejen su leve nido
colibríes y arpados ruiséñores"
Setiembre 1875.

Los tres poemas restantes tienen ese sabor declaradamente romántico por lo que se escribe y la forma yaraví a la que acude para la escritura poética. *Canto a Ayacucho* es una refundición poética. En *El joven que yo quiero* (1866) la amante llora la despedida e invoca y conmueve a cada elemento de la naturaleza a fin de mimetizarse en ésta y es que el amor todo lo puede (Carrasco 1878:80-81):

Pero si en la tempestad
Socorro pide mi amigo,
En árbol que le dé abrigo
Trocaré yo mi beldad.

Yaraví(1866) (Carrasco 1878: 82-83) es producción propia, decepción amorosa y la traición de amor configuran el tema; el amante tiene que dejar su tierra por un engaño:

Qué cortos son los momentos
Que restan de mirarte!
Qué terrible mis tormentos
Cuando imagino dejarte!

El objeto amado se transforma, inevitablemente, en pérfida y traidora:

Engañado me tuviste,
Pérfida, ingrata mujer;
Mis pasos entretuviste
Para hacerme hoy padecer.

Y concluye:

Me aconsejan ausentarme
Mientras me mata el dolor;
Pretenden aconsejarme
ves que no saben de amor.

Pero es *En la puerta de su choza* donde el indianismo romántico se trasunta en evidente, el poeta habla de un modelo que ya no es fijado en sus cualidades genéricas sino en rasgos casi étnicos. Al fin, el tono romántico tiene es don de la originalidad, pues descubre el entorno que merodea y le permite aproximarse a la amada; formalmente el poema acude al tono popular del yaraví.

En la puerta de su choza

A tu semblante la rosa
No ha prestado su arrebol,
Pero eres dulce y hermosa,
Que es tu raza la del Sol.

5. De ébano son tus cabellos.
Tu mirada angelical,
De marfil los dientes bellos
Y los labios de coral.

- 10 Candor apacible y santo
Derrama tu pensamiento,
Solo dulzura y encanto
vierte tu armónico acento.

- 15 Y si en tus ojos se ven
Brillar júbilo y pasión,
Reina la paz del edén
En tu puro corazón.

- 20 El mío triste encontró
Desde el día en que te ví.
Ay! no te abandonaré,
Pues quiero morir por tí.

Escucha mi voz, paloma,
Abre un instante la puerta,
Que aun el alba no asoma
Y la pampa está desierta.

1867.

La belleza de la pretendida (amada) evoca la diferencia. Este tópico, se inicia con la doble caracterización: el primor de la joven no es la del rubor de las rosas, estereotipo del romanticismo; por el contrario, es la hermosura de la raza del sol, graficada en el cromatismo que sugiere rosa y arrebol (cobrizo). El objeto amado, en la descripción, es de hechura romántica - criollo que desentona el "ébano" del cabello, con el "marfil" de

los dientes y "coral" de los labios. Armonía, encanto y candor son sus mayores atributos. Estas cualidades físicas hacen de la amada un objeto imaginado, una mujer casi libresca. Por lo que, desde la perspectiva romántica, establece un equilibrio donde lo físico (ojos, corazón) se proyectan en "júbilo y pasión" y "paz del edén". Esta conciencia de lo diferente, formalmente se realiza en el modo yaraví; de allí la insistencia en la cuarteta octasílaba en la que, por cierto, todavía no se disocia ritmo de rima. La rima corresponde al modo ABAB y cuyo movimiento rítmico combina, tres cuartetas graves, seguidas de dos agudas y cierra una grave (acaso un remedo de la armonía y pureza que anotan los versos). La tradición de yaraví enhebra cada verso, de modo que recurre a la imagen de la paloma para concluir. El deslumbramiento del poeta, tópico romántico, se expresa en amor dolido e imposible: la tristeza cubre todo el ser del poeta (convertido en el amante); promete no abandonarla, expresa su deseo de "morir" por ella. Dicho acercamiento finaliza en esa suerte de fuga, donde el romance se realiza en la voz del poeta que invita a la amada a un posible el himeneo, propio del tema vernáculo: "Que aun el alba no asoma / Y la pampa está desierta." (v.23-24). El poeta reconoce a una mujer diferente: "Que es tu raza la del Sol", la amada imaginada por el autor difiere en pensamiento y palabra, sin embargo hay "solo dulzura". Opone a la belleza de la "raza del Sol" la involuntaria declaración del dolor que en su presencia siente: típica propuesta de la forma yaraví. Es esto lo que hace distintiva a la poesía de Constantino Carrasco: al hacerlo, la memoria poética contempla a lo dioses, a su fauna y se retiene en un tópico que coincide con el romanticismo desde la forma vernácula e intenta descubrir al otro, a la otra.



Para 1871 ya Manuel G. Prada suscitaba interés en los diversos círculos literarios de América Latina y el Perú, exactamente por su inclusión en el **Parnaso Peruano** (1871) de José Domingo Córtez²⁶. Su figura, como poeta comienza a crecer pero su espíritu escéptico lo conduce a su fundo de Mala, al sur de Lima, en donde se dedica a realizar experimentos agrarios; dicha estadía le permite una primera aproximación a yanaconas e indios de la zona. La experiencia de Mala parece ser el detonante de la creación de un ciclo de poemas que como conjunto aparecen publicados en 1935 bajo el título de **Baladas Peruanas**²⁷. Escribe Luis Alberto Sánchez: "Al contacto de campesinos y tierras ásperas empezó a componer baladas indígenas sobre temas nativos" (196?: 68) escritos al parecer, entre 1871 y 1879; en **Baladas Peruanas** se han reunido 45 poemas, seis de los cuales son recogidos como "inconclusos en el original"; varios de los cuales se publicaron como anónimos.

Con **Baladas Peruanas** estamos ante una poesía que define la inclusión del indio. El descubrimiento del mundo indígena está marcado por una historia tensa, de conflictos, donde la presencia del sujeto andino es el centro de una sublevante escritura. Historia que coincide con el impacto de la lectura de los **Comentarios Reales de los Incas** y la impugnatoria a todo lo hispano. Las dos repúblicas es lo que denuncia el poeta y queda establecida en la *Canción de la India* (v. 25-28):

26 Ver: José Domingo Córtez: **Parnaso Peruano** (Valparaíso, Imp. Albión de Cox y Taylor, 1871; 814 pp.).

27 Publicada por primera vez en Santiago de Chile (1935), bajo los auspicios de la Ed. Ercilla. Luis Alberto Sánchez prepara la edición que recoge los manuscritos de Manuel G. Prada. **Baladas peruanas**, después se editó en Biblioteca Universitaria (1966) que dirigió el Francisco Carrillo y luego, por la Lib. Bendejú (1969). La más reciente publicación de **Baladas Peruanas** está inserida, conforme a la edición de 1935, en **Obras** de Manuel

¡Ay, pobre del indio
Sin leyes ni amparo,
Muriendo en las garras
De inicuos tiranos!



Pero si hay que definir los rasgos esenciales de **Baladas Peruanas** diré que por primera vez hallamos una poesía que se mueve entre lo que dice y la forma como lo dice. De un lado, es historia lacerante o mejor aún, apropiación de la memoria andina; de modo que ésta se mueve entre el desbordamiento de pasiones y la belicocidad de los conflictos, comienza en el momento del caos y concluye en la ilusión de orden que "redime" a América (*Los Tres*)²⁸. De otro, es esa tentativa equilibrada que más tarde podremos leeremos en "La poesía", las canciones indigenistas de **Baladas**, precisamente, "armoniza[n] el ritmo de la palabra con el ritmo silencioso de la idea" (González Prada 1985: 342); traduce la denuncia de lo injusto, descrédito de lo hispano, continuas repulsas a los blancos y, simultáneamente, es la armonía rítmica al interior del verso que magistralmente fluye en cada balada. Los poemas representan un mundo indígena escindido (no hay retorno al incario) y el mundo del invasor iniciada con el "conquistador", trocado luego en "Blanco".

La república de indios es anterior a la llegada del conquistador. Las baladas no representa un mundo esquemático, más bien hay la intención de comprender las tensiones sociales y aprehender el mundo mítico que explica los saberes y orígenes de las cosas. En conjunto, comprende tres secuencias. La primera de ellas tiene como referente poético la construcción de un territorio que sale del caos para culminar con el mito de los héroes

González Prada, Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez (Lima, Ed. COPE, 1988, tomo III, vol. 5; pp. 387-468).

28 Desde otra perspectiva, es lícito en términos de conquistas formales proponer la dicotomía Prada/ Palma. Mientras que Ricardo Palma consigue la "nacionalización" de la colonia y formalmente da lugar a la tradición, llamados por algunos "género menor"; Prada hace lo propio con la historia precolombina y se encarga de exhibir una historia llena de disconformidades, formalmente conquista nuevos ritmos para la poesía peruana del XIX.

triunfantes de la *Fundación del Cuzco*. De allí que Prada se mueve entre la dialéctica de la historia, anterior a los incas, que podemos denominar "mundo del caos", de dioses fundadores y héroes, al que llamaré "mundo de la civilización". Del mundo del caos -los indígenas han olvidado a sus dioses- la escritura poética revelará en *Kon* a un dios furioso por la desmemoria, por lo que invierte todos los faustos de la naturaleza para el hombre andino:

- "Lluvia, detente en los cielos;
Ríos id por otros álveos;
Rocas, bajad de las cumbres;
Arena, invade los campos;"

los dioses sancionan:

[....]
Y es la costa un gran cadáver
Con la arena por sudario.
G. Prada 1988: 9.

Corresponde a este momento los poemas *Kon*, *Tiahuanaco*, *Origen del Rímac*, *Origen de los Incas* y *Fundación del Cuzco*.

Una segunda secuencia habla de los orígenes de las plantas, ríos, cosas, etc., la lectura garcilaciana a hecho impacto en los versos de Prada; dirá en *Origen del Oro* balada en que los Mancos reconocen al Sol como su dios (v. 21-24):

Llora el Sol en larga vena,
Y tierras, lagos y arroyos
Beben con sed insaciable,
Que sus lágrimas son oro.

Incluyo en ésta sección los poemas *Zupay*, *La tempestad*, *Los amancaes*, *Los cactus*, *El floripondio*, *Los médanos* *Origen del oro*, *Las manchas de la Luna*, *El maíz* e *Invencción de la quena*.

La tercera secuencia poetiza los infortunios, contradicciones y desencantos del imperio. Prevalece la admiración al estrategia militar, como ocurre en *El Puente de Apurímac* (v.45-48):

Mayta - Cápac, tuyos somos
Nada, nada se te opone.
Quien humilla y doma el Río,
¿Qué no hiciera con los hombres?"

La magnanimidad de la autoridad se ve apresada por un amor que todo lo puede, como sucede en *El Acueducto de Supe* (v.45-48):

Despierta Saclla, contempla
Realizado lo imposible:
Invadido por las aguas
El seco eriazo... Y sonríe.

y los excesos en que incurre el Inca o Cacique para descubrirnos desde un realismo posible las iniquidades del incario. El sufrimiento de indios, Prada lo traduce poéticamente en *Huatanay*, río quechua construido en trabajos "sin cesar", "Sin descanso ni paz" (v.13-16):

- "¡Huatanay! claman todos;
Y las aguas se van
Diciendo tristemente:
-"¡Huatanay, Huatanay!"

En la piedra cansada se repetirán estas imágenes (v. 17-20):

"-¡Al trabajo, perezosos!"
- Grita el Curaca implacable;
Mas la piedra, fatigada,
Dice: - "¡Basta!" y llora sangre.

Incluimos en esta secuencia *Huatanay*, *El Lloro-Muerto*, *La aparición del Coraquenque*, *El Pájaro Ciego*, *La Confesión del Inca*, *El Puente de Apurímac*, *La Piedra Cansada*, *La Derrota de Huanco-Huallo*, *El Acueducto de Supe* y *La Esmeralda de Sciri*.



El mundo de los blancos se hilvana en tres secuencias tensionadas por la percepción indigenista del acto poético. La primera de ellas, entre presagios malagüeros que recuerdan la conquista, sin que esto signifique en estrategia poética, incas sin capacidad de respuesta, por el contrario las baladas enfatizan valor y heroicidad ante el enemigo, esto es, propone una representación de los vencidos, no existe el derrotado.

Escribirá en *La cena de Atahualpa*:

25. Refrena el Inca la rabia,
Y devora el hondo vaso,
Y, murmura en sí, volviendo
Afable rostro a Pizarro:

30. "Licor más puro y sabroso
Beberé muy pronto acaso:
La sangre vil de extranjeros
En copa de tu cráneo".

Hilo poético que continua en la representación de ambición e intolerancia de los españoles; y concluye con textos que poetizan sobre la guerra civil. Las baladas *La llegada de Pizarro*, *La Cena de Atahualpa*, *La sombra de Huáscar*, *Caridad de Valverde*, *Presagio de Carbajal*, *La Bofetada del Obispo*, *Gonzalo Pizarro*.

En este esquema, la segunda secuencia habla de la ambición hispana y la maldición indígena. El español se torna en blanco, está caracterizado por su incapacidad para amar y el culto a la avaricia; escribirá en *La india* (v.49-52):

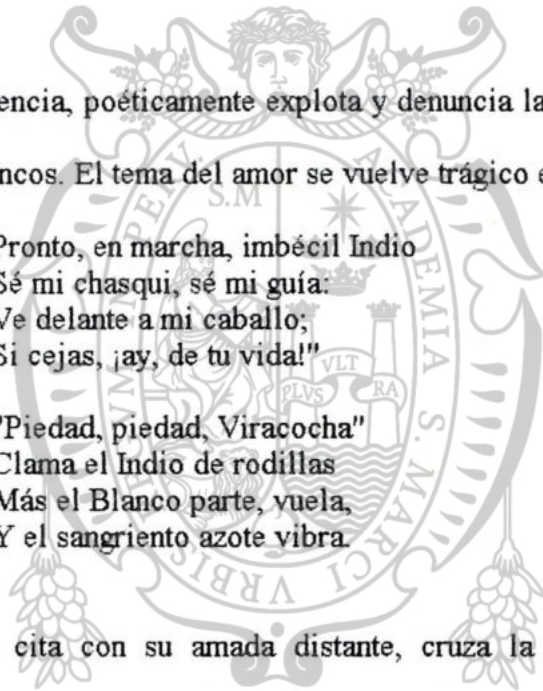
- "Insensato, dí ¿qué hiciste?"
- "Ver la entrada, ¡voto a bríos!"
- "Pierdes mi amor, oh perjuero".
"Quiero el oro, no tu amor."

Un viejo cacique da muerte a su descendencia ante la evidencia de los sufrimientos del indigena y que más tarde será la marca que condensa la situación de nuestros indios, en el *Cacique Filicida* se traduce así (v. 18-20):

¿Qué te queda, qué te aguarda?
La servidumbre, el trabajo,
La mina oscura y helada...

y concluye con el poema *Túpac Amaru* donde la visión andina desafía los presagios. De esta secuencia son las baladas pradiana *La India*, *La Cadena de Huáscar*, *El Cacique Filicida*, *Las Flechas del Inca*, *La Hija del Curaca*, *El Árbol Maldito* y *Túpac-Amaru*.

La tercera secuencia, poéticamente explota y denuncia la condición de los indios en la República de Blancos. El tema del amor se vuelve trágico en la balada *El chasqui*:

- 
10. Pronto, en marcha, imbécil Indio
Sé mi chasqui, sé mi guía:
Ve delante a mi caballo;
Si cejas, ¡ay, de tu vida!"
- "Piedad, piedad, Viracocha"
Clama el Indio de rodillas
15. Más el Blanco parte, vuela,
Y el sangriento azote vibra.

El Blanco desea una cita con su amada distante, cruza la llanura costera, avanza insolente, no escucha, no se conmueve, ante los pedidos del indio, insensible, el poeta hace coincidir esta doble escena: el idilio del Blanco y el trágico final del Indio:

- En la sombra estalla un beso
Y en el campo un ay expira,
Que delante del caballo
- 80 Exhala el chasqui la vida.

Incluyo en esta tercera secuencia a *El Chasqui*, *El Mitayo*, *El Caminante*, *Cura* y *Corregidor*, *Canción de la India* y *Los Tres*.



Para concluir, me voy a detener en *El mitayo*. Dice en **Don Manuel**(196?: 118)

Luis Alberto Sánchez:

No le amedrentaban el silencio ni el rencor; se refugiaba en revistas efímeras, las únicas que le daban auspicio para publicar sus artículos demoledores. Las revistas serias preferían sus versos a sus ideas. Entonces pensó burlar esa limitación, lanzando algunas de su baladas indígenas, de aquellas que compuso en Mala. Ya había escrito el artículo "Nuestro beduinos". Ahora -era marzo de 890- había que atacar a los gamonales. Los poetas terratenientes sufrieron serio disgusto, cuando su periódico favorito, el de Bacigalupi, dio a la stampa un poema tendencioso de Don Manuel.

Más exacto, sin embargo, resulta decir que el apacible mundo de **El Perú Ilustrado**, "periódico literario en cual colaboraban la flor y nata de la literatura continental" después, se ve alterado por la inclusión de *El Mitayo*²⁹, que a continuación reproduzco en su totalidad. No sigo acá a Luis Alberto Sánchez, tomo como referencia la que Prada hizo en vida en **El Perú Ilustrado** para restituir la construcción enfática del texto. Al hacer recupero el énfasis total y gráfico que adquiere en dicha edición el concepto "Blanco", lo propio en relación a las construcción de los diálogos, Manuel G. Prada no usó de las comillas en dicha publicación y preciso el v. 14, dado que Sánchez introduce una variación, sustituye "Cuando" por "Díme", en la edición del 800 se lee: "¿Cuándo, cuándo volverás?", que ciertamente hace más dramático el tono. Veamos el texto según la edición príncipe:

29 Ver: Manuel G. Prada, "El Mitayo" en **El Perú Ilustrado** No. 150. Lima, 27 de marzo de 1890.



- Hijo, parto: la mañana
Reverbera en el volcán;
Dame el báculo de chonta,
Las sandalias de jaguar.

5. - Padre, tienes las sandalias,
Tienes el báculo ya;
Mas ¿por qué me ves y lloras?
¿A qué regiones te vas?

10. - La injusta ley de los Blancos
Me arrebató del hogar:
Voy al trabajo y al hambre,
Voy á la mina fatal

15. - Tú que partes hoy en día,
¿Cuándo, cuándo volverás?
- Cuando el llama de las punas
Ame al desierto arenal.

20. - ¿Cuándo el llama de las punas
Las arenas amará?
- Cuando el tigre de los bosques
Beba en las aguas del mar
- ¿Cuándo el tigre de los bosques
En los mares beberá?
- Cuando del huevo de un cóndor
Nazca la sierpe mortal.

25. - ¿Cuándo del huevo de un cóndor
Una sierpe nacerá?
- Cuando el pecho de los Blancos
Se conmueva de piedad.

30. - ¿Cuándo el pecho de los Blancos
Piadoso y tierno será?
- Hijo, el pecho de los Blancos
No se conmueve jamás.

Manuel G. Prada.

El poema es idea y ritmo, está compuesta por 8 cuartetas, estrofa predominante de las baladas. El verso dominante es el octosílabo cuya estructura reproduce un ritmo perfecto, de dos tiempos /óo/:

- "Hí - jo, - pár - to:- lá - ma - ñá - na
 ó o / ó o / ó o / ó o

Ré - ver - bé - ra en - él - vol - cán;
 ó o / ó o / ó o / ó o



Es decir la estrofa rítmica de la cuarteta adquiere perfección por el ritmo que se reitera a lo largo del poema (1ra., 3ra., 5ta. y 7ma. sílaba). Este ritmo se incrementa por el tono enfático e interrogativo en que se desenvuelve el poema: "cuando" desde su posición de adverbio de tiempo, entre proposición y afirmación; o como quiere Sánchez, prefiere "el octasílabo asonante, con lo cual se amortigua la sonoridad castellana y se rompe la majestad inherente al verso español" (1988:395).

La voz del poeta no se revela sino en la postura de los sujetos que intervienen en el texto: simula la despedida de un indígena que partirá a un destino incierto, la "mina fatal", la mita. Desde el inicio el poeta copa el espacio simbólico del discurso con elementos andinos: "amanecer" y "volcán", el día acompaña la circunstancia de un posible desorden, de una posible subversión; "chonta" y "jaguar", el báculo fuerte y las sandalias resistentes para el fiero destino que acaso espera al indio. El hijo insistirá, en sus ansias angustiosas de saber; pese a esa fortaleza, presentada en los primeros versos, el indio está triste frente a su padre. Le revelará el destino injusto impuesto por los Blancos: he allí la revelación del indigenismo de Prada:

- La injusta ley de los *Blancos*
 10. Me arrebató del hogar:
 Voy al trabajo y al hambre,
 Voy a la mina fatal.

A partir de esta estrofa el texto se mueve entre una suerte de retorno andino que va a concluir en la oposición mayor Indio/ Blanco. El mundo del Indio se elabora a partir de la posibilidad del retorno, en la pregunta del hijo y la respuesta del indígena, sólo se

hace posible en el imaginario andino a través de la secuencia que Prada sugiere como unidad simbólica en la relación espacial sierra-costa y bosque-mar (el llama respecto a "puna"/ "desierto arenal" y el tigre en razón de "bosque"/ "agua del mar"), que invoca a los dioses tutelares (llama, tigre y cóndor) en una correspondencia de origen (cóndor "huevo"/ "sierpe mortal") para dar nacimiento simbólico al *amaru*. Sin embargo, este sincretismo no es posible metafóricamente; hay una significación que no opera a favor del indio. Las tres primeras lo hacen ("amar", "beber", "nacer") pero no ocurre esto en "commover"; en el texto no es posible que se tramonte a favor de los indios (naturaleza y condición, corresponde al mundo de criollos, al blanco). Imposibilidad de que el mundo del indio pueda alterar el mundo criollo; del Blanco:

31 No se commueve jamás.

Prada vuelve al tópico de República de Blancos, que discontinúa la esperanza del indios y publicado en *El Perú Ilustrado* sería poética disidente, aunque incorporada de manera definida en el mundo letrado.

4. CARLOS GERMÁN AMÉZAGA: POESÍA SOCIAL

Carlos Germán Amézaga (1862-1906) es uno de los poetas que con seguridad hace de la predica del Círculo Literario una postura poética. Publica el poemario *Cactus* (1891); *Los niños* (1890) y la leyenda histórica *La invasión* (1888), premiada por el Ateneo de Lima. Así mismo, escribe varios textos dramáticos entre los que se puede contar: *Casamiento y mortaja*, *Sofía Perowkaia* (1899) y *Juez del Crimen* (1900), los mismos que no alcanza niveles importantes de significación. Miembro fundador del Círculo

Literario, su poesía acusa ecos doctrinales del radicalismo, por eso su producción literaria estará a caballo entre la estampa costumbrista y el cuadro realista que vindica la situación de los desposeídos. Pero su poesía no es sólo imbricación social también insiste en la ruptura formal: uso del pareado alejandrino, anunció de lo que más tarde, o ya por entonces, estará usando la escuela modernista.

En **La Pachamanca**, publicado en el número 114 de la revista **Actualidades** (Lima, junio de 1905), el poeta se ubica en la encrucijada del tópico romántico y la crítica social. La escena bucólica con que se inicia el poema pronto se resquebrajará; la naturaleza agreste ("refugio de pastores/ semeja") enfrenta, de inmediato, el realismo descarnado que pone en evidencia la imagen "casa hacienda" ("todo un pueblo esclavo mantiene a su servicio"; v.8) y el "vetusto campanario" (que no llama a misa: "sino a otro sacrificio más prosaico, más duro, / a los peones que dejan rancho humeante y obscuro"; v.17-18). El tratamiento poético da cuenta de un indigenismo que habla desde la "casa hacienda": el visitante -extraño a la hacienda- revela una situación de realidad que afecta su estado de ánimo como conciencia de un mundo dividido, de tal forma que la región andina aparece como "señorial" y denuncia el "señorío de don Servando Arrieta". Contrasta usos y costumbres de la sierranía feudal a partir de su condición de "forastero"³⁰ en que se sitúa el poeta y revelada por su procedencia costeña. De alguna manera se trata del forastero que altera el orden, "indiecillo triste", dirá de los indígenas que lo asisten; esta imagen también la tiene, en el texto, el dueño de la hacienda:

40. "¡Silencio!", exclama al pronto, con voz tonante, Arrieta.
"Sepan ustedes que hablan a un limeño poeta
que se asusta del vino y es posible que corra,
como que se ha criado con agua y mazamorra."

30 Abelardo Sánchez León ha trabajado la "metáfora del forastero": "el forastero es un agente de descomposición y de cambio [...] Los forasteros, tal como alude la definición, están sin ser; por lo tanto, entran en conflicto o en alianzas con quienes si están y son, aunque no necesariamente del mismo modo." (1980: 80)



La conciencia del otro, es acá evidente, el "extraño" va descubriendo para el lector esa situación de realidad en que la "triada maldita" del indio se revela. El forastero, está definido "como hijo de la costa, hombre de otro mundo" (v.26), "un limeño poeta/ [...]/ que se ha criado con agua y mazamorra"(v.42,44). Es evidente que la estrategia poética crea un universo donde la floresta, la pachamanca, la visita, sugieren una escena bucólica en movimiento, el cuadro realista va a elaborarse entre la arbitrariedad estética y la punzante denuncia.

Desde el tópico romántico el poeta destaca la belleza de la "amada" en medio de un realismo que acusa el contraste de la hermosura de ésta en relación a su nombre: Sinforosa ("y la injuria del nombre pronto le he perdonado/ porque es la Sinforosa toda una real belleza"; v. 56-57); contrasta la hermosura con la imagen del padre ("¿Este mulo cobrizo de Arrieta -me pregunto- / autor puede ser de cierto de mágico transunto?... / Misterios de la sangre, india, mestiza o blanca..."; v. 69-71); sin embargo, la intensidad del poema se va creando al enfrentar el tópico romántico del encuentro de la pareja y lo que ocurre "socialmente" en el mismo instante:

140. Ya pensarán algunos que pronto me he olvidado
de nuestra Sinforosa... ¡Ah, no! la tengo al lado
sobre el césped mullido, entre la rueda hambroña
que de la pachamanca, la excelsitud pregoná
no sin chuscas miradas hacia el lugar bendito
145. en que hablando perdemos, ella y yo, el apetito.

La escena bucólica desplaza la intimidad ya que la "conciencia" del poeta se ve interpelada:

140. Perdona hija de Arrieta, que tu melancolía
siendo como es tan grande, es todavía
ante la que consume entre calma
al siervo que te dice "¡ de mi alma!"

Siendo así, podemos imaginar a Germán Amézaga reconstruyendo poéticamente las dos repúblicas desde la perspectiva del forastero: por un lado están los blancos (el terrateniente Arrieta y su entorno -cura, juez y notables- que detentan el poder y celebran, sin interrupción la fiesta de Sinforosa). Por otro, el signo que denuncia la situación del indio desde un realismo que construye imágenes de la república de indios, aunque no debe obviarse que el poeta es partícipe notable de la fiesta de Sinforosa.

La conciencia poética indigenista hace patente la trilogía embrutecedora del indio: gobernador, cura y juez. El cura, "beodo" consumado, no escatima; bebe sólo "aguardiente" y "prefiere la ancha manga, a una conciencia estrecha." (v.126). El juez "de plácida existencia" y gobernadores que participan de la comilona, refuerzan el círculo del poder:

- "¡Tanto que te he rogado traigas la comadrita!"
130. De nadie allí se escucha la más leve.
¿A qué, en la serranía, un no se atreve?
Arrieta es el prohombre de Chinche, ya lo he
dicho,
el brazo poderoso que mueve a capricho,
a todo un juez, dos curas, cinco gobernadores
135. y más de tres mil indios de alrededores.

El tono didáctico confluye en el poema para hacer evolucionar el cumpleaños de Sinforosa a un modesto pretexto, a ocupar un segundo plano, para celebrar la candidatura de Arrieta ("Sólo por patriotismo entro de nuevo en danza./ Quince años la provincia hace que represento/ y el pueblo soberano, creo que está contento!"; v.173-173)³¹. El evento político se convierte en sustantivo, y desde la perspectiva del terrateniente evidencia la prédica radical como inadecuada e intolerable ("¿Quién me disputa el

31 Abelardo Gamarra ha descrito con realismo descarnado y con humor cimarrón, como funcionan las candidaturas provinciales, los envíos y el comportamiento con respecto a la Iglesia. Véase: *Cien años de vida perdularia* (1963), de manera especial, "La mamacha", "Los diputados

puesto? ¡el barrigón Mendiola!// rico de su Gertrudis, de su mujer, la chola!// ¡Un tonto que está en pugna con todos los partidos,/ que a nuestros grandes hombres les llama corrompidos/ y que el retrato enseña como cosa sagrada, / de un tremendo herejote, de un tal González Prada!"; v.182-187).

El mundo de los peones indígenas es representado con un realismo lacerante; abandonan el "rancho humeante y obscuro" ante la exigencia laboral; son "indiecitos tristes" los que acompañan al poeta y con los cuales simpatiza, de suerte que considera más importante la melancolía de los indios que "consume entre siniestra calma/ al siervo que te dice "¡Patroncita de mi alma!" (v. 162-163) que a la propia "amada" y de aquella que han cultivado y sirve la mesas:

155. Aquí como allá, hay siervos y señores hay malos;
y hay también ignorancia, frío miseria y palos...
¿Desde aquí yo contemplo semidesnudos
que en apretada fila ven desde mudos,
al patrón y a su gente que viandas comen
cuando ellos sólo papas tienen para su abdomen?...

Y que concluye en suerte de programa político, retardatario, que Arrieta deja entrever al preguntarse (v.196-199):

"¿Quién de escuelas allí habla?... Esas son invenciones
que apartan a los indios de obligaciones.
Muchachos a la escuela... ¡Mire usted qué locura!
¿Quién de nuestra borregas cuidará en las alturas?"

Hay también en el poema de Carlos Germán Amézaga esa tentativa poética de "La verdad ya veremos sin fábulas mezquinas"; aunque, por momentos, no alcanza el equilibrio de un

fiambres" y "El regreso"; y, En la ciudad de Pelagatos(1973), en particular, "La Barriga de un diputado" y "Don Tagarote".

lenguaje poético uniforme: su poesía se mueve entre un prosaismo, por momentos coloquial, que no siempre acierta en su lengua poética.





LAS MARCAS

DE LA OTRA LITERATURA

(propuestas de lectura)





Hace tiempo que los enemigos de nuestra raza vienen predicando nuestro exterminio por creérsenos incapaces para apreciar las ventajas de la civilización.

Vamos á probar á esos ignorantes que así hablan, que somos hombres dignos de cultura, que hemos producido una literatura propia i que hemos sabido vencer en tiempos de nuestros antepasados, llevando las águilas imperiales hasta donde el sol no hace sombra.

*Unaipitam mana ali, nunaguna ushiata
rigapapamanchic mana imatas yachacuita
atipajtanui.*

*Rigachishun ar chai upagunata, chainui
rimagta, ali nuna yachacugpajganjanchic-ta,
imanuipa rimacunananchicta, natag taitanchi
gagbin, imanuipa ancata pusharanjanchicta,
anchai caruman, mana inti lantoj marcagama.*

Aurora/ Pacha huarai

Tarma, 10. de Enero de 1904

LA OBRA DE don Adolfo Vienrich testimonia una vocación colectiva que afirma la cultura indígena y demuestra que el indio ni es incapaz, ni es un ser venido a menos; por el contrario, en su haber tiene aportes a la historia de la cual los peruanos del XIX y de comienzos del XX, tendrían que acogerla como fuente de inspiración de la nación peruana. Obsesiva y continua, puesto que la argumentación vienrichiana propone una lectura disidente -y sublevante- al presentar como sujetos protagónicos a los indios. Según esta lógica lo indígena resulta medular para la sociedad peruana. Sin embargo, y antes de entrar a explicar como funciona este discurso de la disidencia recordaremos algunas características que marcan el momento de producción del texto: En primer lugar la cuestión social discurre como denuncia y práctica anticlerical centrada en la apología del indio y tiene como marco de fondo el magisterio de Manuel González Prada y la

influencia de Abelardo Gamarra "El Tunante". En segundo lugar la celebración de IV Centenario del Descubrimiento de América, como por entonces se le denominaba, se festeja bajo un clima de reconciliación fraterna del Perú con España, su antecedente inmediato fue el Tratado de 1879 y la formación de las Correspondientes a la Academia de la Lengua. Aunque, simultáneamente, se produce la intolerancia de los criollos respecto a la tradición sobre la cual se imaginaba la nación peruana (el fragmento criollo conservador explícita y copa el espacio de las instituciones culturales: **El Ateneo de Lima** comienza a exhibir un pensamiento conservador y deja de tener la importancia que le cupo los primeros años (1886-1894)). En tercer lugar, se ha producido lo que Antonio Cornejo Polar llama la "nacionalización de la herencia la colonial" (1986: Cap.II); una relectura facilitada por la publicación y reedición de los textos coloniales, los mismos que se difunden como peruanos. También lo es la singularidad de las **Tradiciones Peruanas**, cuya primera serie ya se había publicado (1883). Y en cuarto lugar, el discurso andino interpela a la literatura ilustrada de la época, se ofrece como acto silencioso en la poesía de vocación indigenista (Véase nuestro capítulo anterior) y manifiesta como protagonista al indio, como personaje que consolida lo que más tarde llamaremos narrativa indigenista¹.

La disidencia vienriana tiene como referente el mundo indígena, desde allí fundamenta una tradición que otorga significación y redescubre el *elan* del pueblo, de la nación peruana. Esto ha de ser el telón de fondo. Escenario, por demás, poblado de contradicciones: se niega, se extrema, pero casi nunca se afirma desde la óptica de los criollos. Vienrich se obstina en medio de esas contradicciones, aclara que la tradición en

1 Tomás O. Escajadillo ha escrito las mejores páginas en torno al indigenismo: **La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones** (1971, su tesis doctoral) y **La narrativa indigenista peruana** (1995).

que debe fundarse nuestra cultura es la indígena, lo constituye un acto vindicatorio que postula una ética frente a la historia. He allí su propósito. Es claro que el director de **La Aurora de Tarma** afirma lo nacional en lo andino, pero ésta no es una opinión súbita, corresponde por el contrario a un proceso de encuentros y desencuentros. Hay intentos desordenados, ocasionales, casi imprecisos que dejan su marca en el rumbo de la literatura nacional (o lo que se comienza a pensar como tal): ya el **Mercurio Peruano** ha recogido en sus páginas algunos yaravíes; la Imprenta del Estado edita por entonces la **Gramática Quechua** de Anchorena y aunque en lengua criolla **El Correo del Perú** publica algunos poemas quechuas.

Estos antecedentes no hacen sino precisar el contexto en que Adolfo Vienrich ha de comunicar sus trabajos. La sistematicidad y orientación positivista le permiten afirmar lo nacional en el indio desde un discurso que aparece en el mundo ilustrado como disidente. Esa es su principal contribución. La operación de análisis que deseamos compartir tiene que ver con la determinación de los temas presentes en los textos críticos que Adolfo Vienrich inserta en su libro. Los ejes que propone el texto suponen la revaloración del indio en plena República Aristocrática como fundacional para el porvenir de la nación peruana en formación. Esta valoración traza sus líneas en medio de la discusión sobre "civilización" y "barbarie"; establece como parámetro general que la cultura andina es la savia de nuestra historia. No una cultura incompetente, inhabilitada; demuestra idoneidad y capacidades del pueblo indígena para producir una cultura, a la que la humanidad debe mucho, y demuestra que su lengua -el quechua- es lengua literaria. Aunque dicha cultura aparezca como fragmentada y en escasas obras, sobrevive en el hombre del campo, en la choza. Si esto es así, plantea -podemos denominarla metodología etnográfica- lo que sería la tentativa de la cultura andina y su actualidad:

discute la huella indígena y la contrapone a la lógica de exterminio del blanco. Y sobre esta se articula el texto. Para esto, el autor, acude a diversas fuentes, entre estas, lo que llama "historiadores primitivos", los documentos eclesiásticos, las muestras orales, descripciones e interpretaciones que a ellas se han dado, tanto así como una detenida mirada sobre el papel de la lengua en la cultura quechua.

La guerra de la conquista resquebrajó los modelos andinos de resolución de conflicto sobre todo al actuar desde una lógica que no implicaba la incorporación de los vencidos, sino su anulación y exterminio. En términos culturales, esto significó que la cultura de los vencedores despreciara e imprecara la cultura del vencido. Que la lógica predominante fuera la del guerrero y no la del pionero, pero de un guerrero incapaz, que comprendía la riqueza sólo como oro-tierra y no como objeto imaginario, por lo mismo, cultural. Esto es lo que indaga el libro de Adolfo Vienrich a fin de contraponer, a pesar del vituperio, el significado de la cultura andina. El *Prólogo* emerge en el contexto que se debate sobre la nación peruana, un momento que da cabida a inquietudes y preguntas nodales a fin de reconstruir, mejor aún, reelaborar, la imagen del Perú. Si el Perú es un país conformado por la República de los Blancos y la República de los Indios. Si esto es así, cabe la pregunta ¿Qué pasado común define al Perú? ¿Cuáles son los signos, las marcas, los registros comprendidos como pasado común y que pueden, ciertamente ser compartidos por una comunidad imaginada como nación? ¿Cómo son éstas y qué significado tienen?, o mejor aún, ¿puede reconocerse en la República de Indios, dominada, marginal, una historia que como país se pueda compartir? ¿Puede, la cultura indígena, representar el pasado de los peruanos? ¿Qué hemos heredado? ¿Cuál es el "estado actual" de la cultura indígena? ¿Qué mecanismos y medios han operado para

subsista? ¿Cómo ha sido esa resistencia? ¿Cómo es la cultura de los indios y qué significado tiene en ese contexto?



Tales preguntas suponen desentrañar la falsedad e inexactitud de la tesis hispanista según la cual los incas han degenerado en una raza incapaz y que ocupan el nivel más bajo de la sociedad peruana. Los indios constituyen el atraso, están incapacitados para el progreso; socialmente sin posibilidades de elaboración y creación de una cultura propia. Sebastián Lorente el maestro de juventudes, no deja de ser parte de aquel tono. En sus

Pensamientos sobre el Perú descalifica al indígena peruano:

yacen en la ignorancia, son cobardes, indolentes, incapaces de reconocer los beneficios, sin entrañas, holgazanes, rateros, sin respeto por la verdad, y sin ningún sentimiento elevado, vegetan en la miseria y en las preocupaciones, viven en la embriaguez y duermen en la lascivia. (Lorente 1855: 117).

imagen que en su **Historia de la civilización peruana** (1879:58) se complejiza, sin abandonar la perspectiva la de 1855, aunque razona desde el significado de la conquista:

Con la opresión secular llega a deteriorarse el cuerpo junto con las dotes del espíritu: la fisonomía de ciertos indígenas ofrece el aire de las razas decrepitas, hay ausencia total de lozanía, falta de frescura, que anima las razas llenas de juventud y provenir.

Mercedes Cabello de Carbonera parece seguir a Luis Carranza para quien el indio no es artista en el sentido europeo: "su tristeza existe independiente del medio" y cuya explicación sería de orden moral. Cabello de Carbonera reitera aquel propósito - digamos se apresura- al no encontrar vestigio alguno del sentimiento poético y al no alcanza el progreso:

En el indio semi-civilizado no quedan ya ni vestigios de esa poesía, inherente á todas las razas de carácter

melancólico, apático y contemplativo como es el de la raza indígena del Perú. [...]



El espectador que ve esa muchedumbre de indios, a cuya fisonomía no alcanza á descubrir ni un solo destello de espíritu religioso, ni aun siquiera de su natural y dulce carácter, no puede dejar de hacerse esta dolorosa y triste pregunta: - ¿Cuál es el progreso que, en el orden moral, religioso ó civil ha alcanzado esta raza, con las innovaciones aportadas por sus conquistadores? ... (Cabello de Carbonera 1887:185).

Sinesio Franco (1890), va un poco más allá, explica el problema como social, aunque limitado a la esfera de una reforma moral y pedagógica, señala: "el cura, el letrado y terrateniente" son la "rémora de la civilización del indio" (eco de *Aves sin nido* y del *Discurso en el Politeama*), de allí que se trata de fomentar la ilustración de los indios a través de una labor pedagógica desarrollada por los municipios². Educación supone acá incorporación del indio a la civilización. En esta guerra civilizadora³, nuestro autor hablará desde las riberas de los vencidos; se ubica en el debate de civilización/barbarie: los indios no representan la "barbarie". La "civilización" representada por el segmento hispano resulta cuestionada si se toma en cuenta las detracciones hechas en contra la cultura vernácula. En realidad lo que se debatía suponía un pasado histórico sobre el cual asentar el porvenir del Perú, que en la versión que representa Vienrich, está vinculado a la historia de las mayorías del país, mayorías que en el Perú de fines del XIX e inicios del XX lo representan los indios (resumida en la imagen de la civilización

2 Dice Severo Franco en su *Nota de recensión en Bolivia*: "Todas las clases sociales debían coadyuvar á la ilustración de los indios, pero en lugar de ser así, parece que hay un egoísmo refinado para el clérigo, por que sus provenios se menguarían; para el afinancado por que sus graneros no se llenarían, para el letrado por que ya no sería su cornodín el indio; para las autoridades por que ya no tendrían esclavos.//El Municipio que debía ser el pedagogo nato de la ignorancia, sólo se ocupa de la política y hay empirico que, usurpando el profundo cálculo del estadista y la ciencia financiera, se han puesto a crear impuestos, como cuando se hace una lista para un aptapi en Poto-poto."(1890: 71).

3 La noción de "guerra civilizadora" ha sido sugerida por Martín Lihenard en su *La voz y la huella* (1990: 115 ss.).

inca como expresión del progreso y en la potencialidades del indio). Y el pasado histórico es fuente donde se miran las generaciones del futuro.



Literatura
y cuestión social
(Criollos e indios)

1. LA REPRESENTACIÓN DE LA DISIDENCIA
(El objeto libro)

Hay toda una simbología en la presentación del objeto libro. La estructura misma aparece, desde la práctica cultural andina, como la tentativa del habla y no de la escritura. De modo que la disidencia estará operando desde la connotación del habla que soporta la escritura; al hacerlo el discurso aparece como una empresa que pugna por hacerse un lugar en la historia de occidente, desde esta opción se construye una suerte de homología, según la cual, la literatura quechua tiene similitud con la tradición de occidente y al mismo tiempo, presenta una tensión entre la lengua de los criollos y la lengua de los indios. Esta oposición básica es la primera fricción que se da en el escenario de la escritura del texto: el título del libro así lo denuncia. **Tarmap Pacha - Huaray/ Azucenas quechuas** constituye la imagen de la escisión social, doblemente sublevadamente, al hablar desde lo indígena, pero al hacerlo -dado que no siempre aparece

como legible para la República de Blancos- se ve requerido de hurgar en la lengua de los criollos. El discurso quechua -y la tradición oral- queda subordinado, no porque no tenga estatus de lengua literaria sino porque la pragmática de la escritura crecientemente exige el uso de la lengua de prestigio. Exigencia que denota a su vez incapacidad del mundo ilustrado para manejar los códigos del habla, para referir la aventura e historia de la voz andina; situación que, por otro lado, explica también el estilo de la escritura de Vienrich. Dicho de otro modo, hay un territorio en disputa sobre el éxito de la escritura y el habla. El problema de competencia lingüística transgrede el orden social si observamos que la lengua dominante, a pesar de su tradición escritural se convierte en medio o instrumento que interpela a los criollos, desde su propio dominio lingüístico, a partir de la evidencia de la cultura indígena: propone una lectura desde la situación de los indios respecto a su lengua, ante la presencia de otro sistema que aparece como el instrumento de intercambio: el español.

El título del libro se propone como indicio contextualizador: **Tarmap Pacha Huaray** relaciona tierra (espacio de la enunciación) con formas habladas (canciones y relatos) simbolizan las tradiciones de la tierra (léase, de Tarma). Sin embargo, conviene anotar acá la significación de la época: en 1904 el propio Vienrich al publicar su revista "en dialécto tarmeño" propone la siguiente equivalencia semántica: "Aurora" equivalente a "Pacha huarai"⁴. En realidad una traducción literal puede construirse así: "Tarma-p Pacha Huara-y" en donde la "p" de "Tamap" está señalando la presencia de un sufijo noniminal flexivo genitivo, por lo que puede traducirse como "de Tarma"; "Pacha" se

4 El hallazgo de **Aurora/ Pacha Huarai** se hizo bajo los auspicios del Instituto de Investigaciones Humanística de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Proyecto: **La trama de los discursos orales en Adolfo Vienrich** a mi cargo). **Aurora/ Pacha Huarai**, como publicación periódica sólo vio a luz dos números en 1904, nos recuerda su naturaleza sublevante. Para la provincia, es un objeto de colectivización a través de la lectura oral, lo que permitirá recuperar -aunque parcialmente- los rasgos de la oralidad del texto.

equipara al sustantivo tierra pero tiene una alta carga simbólica para el mundo indígena y campesino, es la fuente de las cosas, el complemento del hombre (el sujeto no existe sin la tierra); la "y" de "Huaray" proporciona dos dimensiones significativas, como sufijo funciona como imperativo ("¡Amanece!") también como infinitivo ("amanecer"). La construcción frasal tiene acá una correspondencia afectiva⁵, de suerte que la traducción poética se corresponde con la del autor (**Aurora de Tarma**), que podemos todavía sugerirla como el "amanecer de la tierra de Tarma" o más precisamente, como las "luz que se irradia desde el lugar de Tarma" o más precisamente como los "comienzos" desde el lugar de la enunciación. Lectura que se complementa con el segundo título que resulta una fijación aclaratoria del autor: **Azucenas Quechuas**. Al relacionar ambos términos aparecen desprovista para la lengua de los blancos de la tensión inicial que se prefigura en ella; por separado podríamos contraponer *azucenas/ quechuas* sobre la base de la ascendencia hispana del primer lexema. Empero, el segundo, al calificar la despoja de ese contenido discriminatorio y aparece describiendo un genérico de belleza correspondiente al mundo indígena: florecitas del mundo quechua pero enunciada y explicitadas desde un castellano apropiado por los radicales. Las azucenas son parte de la ornamentación en la danza indígena de Las Incas; idea reforzada por el uso del **quishuar** "que se le llama 'Azucena'"⁶, y que elabora dos situaciones significativas, de un lado su pertenencia a una lengua, a la lengua proscrita, marginal, el quechua; de otro, a las flores, la imagen de las azucenas en la época tiene una fuerte carga significativa para mundo quechua, cuando menos así parece revelarnos su presencia en Las Incas: "En la

5 Luego se precisa el espacio de la enunciación, deja de ser **Pacha huarai** para convertirse en **Tarmap Pacha Huaray** que abre una tradición simbólica en lo que fuera el vocero que regentó y dirigió Adolfo Vienrich entre 1903-1908: **La aurora de Tarma**.

6 Ver: CHAHUA BLANCO, Ernesto. **Estampas costumbristas de Tarma**. Tarma, abril 1993 (Revista Nº 16).

mano llevan las pallas un pañuelo, i otras unas azucenas especie de tulipanes o gladiolus"
(TPH: LIX).

Desde el tópico de la autoría la obra de Adolfo Vienrich nos propone una lectura que fundamenta la otra literatura. Escribe desde una autoría que cae en el silencio de la individualidad para expresarse como voz colectiva: *Por Unos Parias*, *Pumacahua* y *Cahuiide*. La opción por dichos seudónimos explica, nuevamente las tensiones que se producen desde el sujeto de la enunciación. La enunciación tiene como trasfondo una historia que está en conflicto con el mundo hispano en la Conquista y la Colonia: *Cahuiide* representa en la tradición popular el bastión inca que defiende su territorio y su cultura; *Pumacahua*, es el precedente mestizo que ha enfrentado a su casta y a los españoles⁷; están representando huellas, marcas, desde la república de indios (El signo de ambas figuras del imaginario nacional es la derrota). Pero esta lectura, se ve precedida *Por Unos Parias* que connota su condición moderna, vale decir, no a la individualidad del sujeto sino al sujeto como hacedor colectivo, en el caso peruano estamos hablando de la formación de un movimiento social: obreros y artesanos, y está elaborando un código de lectura donde lo étnico se diluye y se ofrece, como enfrentamiento desde su condición social; perspectiva desde los pobres del Perú⁸. Digamos algo más: la adhesión al pensamiento anarquista de la época pone de manifiesto vínculos intertextuales con diversos discursos de entonces, particularmente con los de

7 Hay que anotar que el cacique Pumacahua fue inicialmente fidelista, luego se convirtió en rebelde y contribuyó a la revuelta emancipadora del Perú (1814-1815).

8 Remito al lector al importante trabajo de Manuel Valladares sobre el **Sujeto colectivo en la modernización**. (Lima, Escuela de Post Grado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana, 1993).

Manuel González Prada y Abelardo Gamarra⁹; y uno de los periódicos anarquista cuyo nombre es, precisamente, **Los Parias** (1904-1911). Pero además, metafóricamente, presupone al realizador de la enunciación, qué tipo sujeto autoral y, en consecuencia, qué tradición involucra su huella escritural. Se enuncia desde un sector subordinado que quiere revelar su voz, así por lo menos lo hace o nos lo quiere hacer entender. Se enuncia desde un espacio marginal, la provincia; o si quiere, mejor aún, se emite desde un punto en el que el sujeto se representa como colectivo. La enunciación se produce desde una conciencia de lo étnico en lo social; privilegia culturalmente su naturaleza autóctona sin obviar su condición social.

Los epígrafes ofrecen una lectura complementaria desde el artefacto libro; usualmente contextualizan y otorgan al discurso una lectura que permite ubicar al texto dentro de una tradición que suelen explicitar y de la que suponemos el autor es feudatario. En los textos encontramos estos dos epígrafes:

Dedicado
á Manuel González Prada
por su anti-españolismo
en el Perú.

A Abelardo M. Gamarra
Pide U. siempre algo criollo:
he aquí más que algo, mui na-
cional, con médula de leones.
Pumacahua i Cahuide.

Siendo dedicatorias, ambos revelan el tono del texto y se complementan: de un lado, el "anti-hispanismo" es la postura desde la que se habla y enhebra el hilo discursivo del texto; y, de otro, ofrece una visión del mundo que se afina en la "médula" de lo nacional, es decir, en aquello que es sustantivo para la cultura de la nación en construcción.

9 La familiaridad de Vienrich con ambos autores, se puede advertir en el manejo de un discurso y actitud común respecto al problema del indio, familiaridad también en la utilización del

Vienrich ejecuta una lectura que no concilia indios y españoles; exactamente porque la experiencia histórica da cuenta del exterminio de la riqueza del mundo indígena. En primer lugar, la significación de los autores a quienes dedica su texto: Manuel González Prada y Abelardo M. Gamarra, ambas personalidades ejemplares, en sus escritos han ido revelando la historia del país, esa historia de escisiones y privaciones para las mayorías y para el indio (Cf. Capítulo II donde he tratado la imagen del indio en ambos autores). Lo segundo tiene que ver con la postura desde la que se ha de hablar y que impone el tono general al discurso. Se habla de algo "mui nacional" como "médula de leones" que gráfica, en buena cuenta la savia andina desde la que se intenta historiar la cultura hablada del Perú, es decir, el saber indígena, desde los indios. La alusión a lo "criollo" tiene acá una doble dimensión: lo criollo desde la perspectiva de Abelardo Gamarra implicaba el recuento global de la vida de los peruanos y su cercanía a la cultura de costeffia: "aquí, quiero decir, aquí en el Perú, es decir allá en Pelagatos" (Gamarra 1973: 46). No hay que olvidar que él es fundador de la marinera peruana. Al mismo tiempo, persiste un matiz que no sobrepone lo criollo a lo indígena, si nos atenemos a la dicotomía criollo/ serrano: "más que algo", explicita ese propósito que llevado al lugar de las intenciones es la "médula" de lo "mui nacional" (pluralidad, además, en "leones" que instala en el texto una vocación sublevante). Estas coincidencias colocan la promesa de hablar desde "un anti-españolismo" que define al texto como defensa del indio, y como un texto propiamente indigenista. Se trata, pues, en tercer lugar, de lo que se desea afirmar y construir como parte de la práctica cultural y del imaginario nacional: al hacerlo, la posibilidad de discernir un contexto histórico que de cuenta de un objeto literario marginal, dicho en una lengua que no tiene la consistencia imaginada en la escritura, vale decir, la tentativa de la otra literatura.



Desde luego, hay otra manera de ingresar al texto. Se trata del espacio de la enunciación. El libro no se ha editado en la capital, en la bohemia de Lima, se ha producido en las tipografías de Tarma, un pueblo del interior, donde la división entre blancos e indios era lacerante. Esta apropiación desde una localidad serrana, y del interior, desde la provincia y no desde la metrópoli, le da un tono que coincide con nuestra lectura del radicalismo que emerge en la dación del texto. Producida en la provincia, es anti-urbano y descentralista. El sujeto de enunciación, si bien se trata de un intelectual formado en Lima, ha puesto su pluma ante un virtual colectivo, que se identifica con lo andino desde una perspectiva moderna y desde otro ámbito ha puesto de manifiesto que quiere revelar el mundo indio, aunque en una lengua que resulta contestaria para los blancos. De modo que, al hacerlo, esboza su identidad indígena que se traduce en pugna y debate contra lo hispano. El texto desmitifica, aún en su lenguaje panfletario, la tentativa hispanista y resueltamente afianza un discurso desde los indios a partir de las diversas muestras culturales que pone a disposición a lo largo del texto. Pero, ¿Cómo es el discurso antihispano? ¿Cómo se elabora, se concretiza y sustenta en el texto? ¿Cómo se producen esas pugnas y contra quiénes se va a lanzar Vienrich?

2. ESPAÑOLES E INDIOS EN VIENRICH

A lo largo del *Prólogo* asoma una obsesiva y punzante escritura en torno a lo hispano; por momentos el lenguaje se convierte en panfletario y la diatriba es hiriente. No existe la frase telegráfica, más bien las frases se caracterizan por la enunciación acumulativa. Cronología y fuentes se prestan para afirmar un discurso donde los indios son

vindicados. Los españoles son irrecusablemente los responsables de que los indígenas del Perú se encuentren en ese "estado actual"(deprimente, pobre) denuncia **Tarma Pacha-Huaray**. Por eso el discurso, en general, afirma las bondades de la cultura andina y los compara (tema que analizaré luego) con otros sistemas. *El tema mayor, de fondo, es la defensa del indio. Los indios no constituyen una raza inferior.* No sólo como episódica social, sino cultural. Para lograr este tópico Adolfo Vienrich se pregunta quiénes fueron los españoles que llegaron al Perú, cuáles fueron sus intenciones, qué han realizado en estas tierras y por extensión, puede percibirse una pregunta sobre la herencia hispana de la época. Aunque, debe decirse que el papel de los españoles no se reduce a la soldadesca o los conquistadores, este deja de ser expresión individual para indagar en la institucionalidad hispana, por lo que revisa las alianzas que se desarrollan entre "blancos". Dicho propósito permite hacer evidente el proyecto colonial que comparten españoles e Iglesia, por lo que examina el papel de ésta y el impacto de sus alianzas para dibujar la situación en que mantuvieron a los incas y luego a los indios¹⁰.

El campo de la categoría raza permite aclarar algunos aspectos del debate en nuestro estudio. En ella se resumen social y étnicamente las fobias de los blancos y criollos hacia, principalmente, los indios. De modo que es una manifestación no sólo cultural sino socioeconómica. Para ello Vienrich cuestiona las aproximaciones "subjetivas", en estricto sociales y/o morales, etc. e intenta construir un texto que de coherencia a sus afirmaciones dentro de un discurso integrador y global. La imagen del indio en nuestro autor se mueve entre una referencia al pasado histórico y su condición actual: inca/indio. Esta se construye como lexema que califican en positivo o relativizan

10 Indistintamente, para su análisis, Adolfo Vienrich usa incas, indios o indígenas. Nosotros haremos lo propio. Tales nociones mantendremos en esta versión; aunque más preciso sería usar la palabra indio en el sentido cultural que hoy día le damos al término.

su situación actual. Las nociones de *raza*, *indio*, *pueblo*, son las que cubren el espacio semántico de la noción de indio: "indio", "raza india", "gran pueblo", "inca", "raza pensadora"; "kishuas" o "kechuas"; "pobres", "humildes", raza "degenerada" "deprimida" o su calificación histórica de "mártir". De suerte tal, que el discurso vienriano puede decir que se trata de la "noble raza quechua" que "era infinitamente más adelantados" que el español. Los blancos, criollos, desde la antropología física concluyen que el indio es un sujeto inferior. Así nos lo hace saber Luis Carranza (1887: 201 - 202) en sus "Apuntes... condiciones físicas e intelectuales del indio":

Craneológicamente, es de esas razas en que los lóbulos anteriores del encéfalo, no han alcanzado aún la plenitud de su desarrollo; de manera que el hueso frontal del indio está en cierto grado de depresión comparado con las dimensiones de sus parietales, predominando en su cráneo, por esta causa, el diámetro transversal superior al occipito frontal.

¿Deberá atribuirse a esas circunstancias, la poca aptitud que el indio muestra para el arte?

No podría contestar afirmativamente sin un estudio detenido de las influencias orgánicas, en el desarrollo de las facultades estéticas del espíritu. Pero es un hecho observado que el indio no es artista, en el sentido europeo de la palabra.

En fin, propuestas como estas abandonan la cuestión social y privilegian la estructura biológica, a partir de la cual se revisan diferencias que justifican la "incapacidad" indiana, e incluso, se preguntaban si como individuos los indios pueden producir arte. Es contra este tipo de imagen -o similares- que Adolfo Vienrich esboza respuestas que afirman, aseveran, que el indio tiene capacidad creativa, que no desprecia los encantos de la civilización.



Vienrich tipifica a los españoles desde un lenguaje "resentido", por momentos panfletario: son "aventureros ignorantes, ávidos de oro y riqueza", o simplemente "mendigos avaros sin escrúpulos ni conciencia". En la imagen del español acentúa significaciones que no aportan posibilidades de encuentro o de capacidad de interdicción: son "aventureros", "prejuiciosos", "tiranos" "bárbaros"; hechos a la "codicia" y "fanatismo". Representan todos los "vicios" y la "miseria" castiza, la "hez del pueblo español". Los vincula, asimismo, a los "kara", "raza blanca" que oprime, despoja y domina a los indios; y a quienes han "reducido a la esclavitud" (TPH: XL). No es la fe lo que los mueve; son los bienes terrenales, inmediatos, lo que preocupa al conquistador y a su descendencia. No es de ninguna manera el pionero, los hombres que llegan al Perú son aventureros perjuiciosos y rapaces. Como recuerda José Carlos Mariátegui "Los conquistadores eran de una estirpe heroica; los colonizadores, no. Se sentían señores, no se sentían *pioneers*." (1928/1988:61). De modo que su discurso contestatario se elabora a la par de la visión de los vencidos, tal como lo describe Vienrich en su *Prólogo*:

Hombres sin educación, llenos de vicios, sin moral, sin otra religión que la de sus intereses i la de sus creencias terroristas nacidas de la ignorancia i superstición que esta infunde; hombres de la hez del pueblo español, que estenuados por la miseria se lanzaban a jugar la vida por un puñado de oro. (TPH: XXXIX.).

Los "españoles", para usar una acepción del habla, no constituían un segmento social capaz de emprender la empresa conquistadora desde la lógica del pionero. De hecho resulta exagerado suponer que los conquistadores constituyen "la hez del pueblo español". Hay que poner en paréntesis esta lapidaria detracción para atender el tono generacional que explica el anti-españolismo que deja traducir la Generación de la Guerra del Pacífico. Desde esta perspectiva, se pone en cuestión el balance histórico: no puede compartir ni

evidenciar el tono de "caballero" triunfante con que Francisco de Jérez había pintado a los españoles¹¹:

Aventurando sus vidas
han hecho lo no pensado.
hallar lo nunca hallado,
ganar tierras no sabidas,
enriquecer vuestro estado,
ganando tantas partidas
de gentes antes no oídas
y, también, como se ha visto,
hacer convertir a Cristo
tantas ánimas perdidas

Lo que está en la médula, cara imagen al propio Vienrich, no es tanto las calificaciones que manejan los españoles de los indios; sino como traducían el mundo que habían "descubierto y conquistado", para éstos la empresa conquistadora fue trofeo de guerra y destrucción, obviando cualquier posibilidad de acercamiento al otro, salvo aquellas que podían resultar útil a la acción evangélica. Para los invasores, esa conciencia no tiene la piedad exótica, ni el asombro ante el otro, al contrario, se trata de un negocio, de un botín a conquistar. "La debilidad del imperio español residió precisamente en su carácter y estructura de empresa militar y eclesiástica más que, política y económica." (Mariátegui 1928/1988:14). Para los españoles se trataba de "bárbaros", "gentes antes no oída" y "ánimas perdidas". Recuérdese, como se puede leer en "Oración que el Padre Fray Vicente de Valverde hizo al Inca Atahualpa"¹² que se conquista en nombre del Rey y del Papa; asisten una razón laica y una razón divina:

Por lo cual el gran Emperador Carlos Quinto eligió por su lugarteniente y embajador a Don Francisco Pizarro (que está aquí) para que también estos reinos de Vuestra Alteza reciban el mismo beneficio, y para asentar confederación y alianza de perpetua amistad entre Su Majestad y Vuestra

11 Véase "Dirige el Autor sus metros al Emperador Rey Nuestro Señor" en *Nuestro Romancero* del S.J. Rubén Vargas Ugarte (Lima, Clásicos Peruanos, 1951); décima VII; pp. 3-4.

12 Véase: "Oración que el Padre Fray Vicente de Velarde hizo al Inca Atahualpa" en *Historia General del Perú (Segunda Parte de Los Comentarios Reales)*, del Inca Garcilaso de la Vega (Libro Primero: Cap. XXII).



Alteza, de manera que Vuestra Alteza y todo su Reino le sea tributario; esto es, que, pagando tributo al Emperador, seas su súbdito y de todo punto le entregues el Reino y renuncies la administración y gobierno dél, así como lo han hecho otros Reyes y señores. Esto es lo primero. Lo segundo es que, hecha esta paz y amistad, y habiéndote sujetado de grado o por fuerza, has de dar verdadera obediencia al Papa, Sumo Pontífice, y recebir y creer la fe de Jesucristo, Nuestro Dios, y menospreciar y echar de ti totalmente la abominable superstición de los ídolos, que el mismo hecho te dirá cuán santa es nuestra ley cuán falsa la tuya, y que la inventó el Diablo. Todo lo cual, ¡oh Rey!, si me crees, debes otorgar de buena gana, porque a ti y a todos los tuyos conviene muy mucho. Y si lo negares, sábette que serás apremiado con guerra a fuego y a sangre, y todos tus ídolos serán derribados por tierra, y te contriñiremos con la espada a que dejando tu falsa religión, que quieras que no quieras, recibas nuestra fe católica y pagues tributo a nuestro Emperador, entregándole el Reino. (Garcilaso 1617/1972: 76).

Depojo, exclusión, renuncia, son elementos que está imponiendo el conquistador. Renuencia a su territorio y abandono de su fe. No existe incorporación. Lo hay en ese discurso es la amenaza imaginado por el Inca en relación a lo que se llamó requerimiento.

Vienrich, construye la cuestión desde este horizonte. Expresa y resume la versión hispana precisando que para ésta, los indios no eran parte de la "especie humana", de suerte que se los emparentaba al reino animal. Nuestro autor se ubica dentro de una tradición antihispánica con reminiscencias lascasianas:

Miraban a esos infelices como si fuesen de otra especie que la humana; los consideraban con el carácter no de hombres, lejos de eso era con el de animales que pertenecían a otra familia, según ellos, de la creada por Dios para reinar en el mundo. (TPH: XL).

Si esto es, en esencia, la comprensión que maneja el español del sujeto indio, qué podía esperarse respecto a su cultura; sino el arrasamiento de todos los vestigios de la cultura

avasallada, razona Vienrich. Esta visión de los indios como "bárbaros", no supone correspondencia ni respeto hacia el otro: "¿Qué podíamos esperar de unos aventureros ignorantes, ávidos de oro y riqueza, sino la destrucción de toda la literatura del país conquistado?" (TPH:IV). Los "pocos curiosos", todos ellos insertos en esa misma visión del mundo, "llenos de prejuicios", "tendían mas bien a borrar, á desaparecer toda huella donde los antecesores hubieran depositado sus tradiciones, sus creencias i gloriosos recuerdos"(TPH: IV-V). De allí que las posibilidades de encuentro, fueron nulas. La empresa de la conquista no fue una posibilidad de diálogo, por el contrario se instaló la violencia y el desencuentro cultural; la subordinación e imposición de una cultura; aún así subordinada, avasallada, derrotada militar y económicamente, nos llegan ecos y signos de sus expresiones.

4. SECTARIOS Y DOGMÁTICOS

No se explica el papel de la razón laica sin el de la razón divina. La empresa de la conquista se basa en dos hechos: en la ampliación de las riquezas de los Reyes de España para sostener su predominio político y económico; y en la conversión de los infieles a la fe, que la dirigió la Iglesia. El Inca Garcilaso de la Vega, recogiendo de los papeles del Padre Blas Velera, nos recuerda el requerimiento:

Por tanto, el Papa Romano Pontífice que hoy vive en la tierra, entendiendo que todas las gentes y naciones destos reinos, dejando a un Dios verdadero, hacedor de todos ellos, adoran torpísimamente los ídolos y semejanzas del demonio, queriendo traerlas al verdadero conocimiento de Dios, concedió la conquista destas partes a Carlos Quinto, Emperador de los Romanos, Rey poderosísimo de las Españas y monarca de toda la tierra, para que, habiendo sujetado estas gentes y a sus Reyes y señores, y habiendo echado de entre ellos los rebeldes y pertinaces, reine él

solo y rija y gobierne estas naciones, y las traiga al conocimiento de Dios y a la obediencia de la Iglesia. (Garcilaso 1617/1972: 75).



La razón divina estará presente en todos los actos de la aventura hispana, ésta explica, en las crónicas primitivas, el éxito de la toma de Cajamarca y la derrota del Inca, tal como lo hace saber el Anónimo Sevillano: "Y en verdad no fue por nuestra fuerças, que eramos pocos: sino por la gracia de Dios que es mucha" (1534/1967: 87)¹³. La incapacidad para comprender la cultura indígena -comentada atrás- no es exclusiva de la soldadesca, lo es también de la propia Iglesia. De modo que la razón divina sostenía la razón laica. Lo acompaña, increpa Vienrich desde esa percepción de los vencidos:

Aunados pues el conquistador i el fraile español, el primero cuidaba de que se borrara completamente el recuerdo de los incas i el sectario, por que desapareciera toda huella de idolatría, como los himnos al Sol i otras concepciones de elevado panteísmo. (TPH: XL).

La Iglesia pasa de las diversas campañas de evangelización a las guerras civilizadoras de la "extirpación de idolatrías"; se decretan y ejecutan "persecuciones", tentativas impregnadas de fanatismo y dogmática¹⁴.

El recuento histórico que hace Vienrich a propósito de las ordenanzas, visitaciones y censuras dan una clara imagen del papel que jugó la Iglesia respecto a la riqueza cultural del país. Las campañas contra las "idolatrías", por un lado, en las que arzobispos como "Fraí Gerónimo de Loaiza, por los años de 1571 i don Bartolomé de Guerrero por los años de 1610 'emplearan su zelo, autoridad i luces en extinguir la idolatría'" (TPH: VIII), se expresa materialmente en saqueo y destrucción de todo

13 La Conquista del Perú (1534) de Cristóbal de Mena en Las Relaciones Primitivas de la Conquista del Perú de Raúl Porras Barrenechea (1967: 87).

testimonio y vestigio de la religión andina; por extensión, a toda su cultura. Pero, por otro lado, se fue recortando la libertad de ejercer y difundir la lengua dominio general del Perú de entonces, el quechua. Y ejerció, como se podrá apreciar una censura permanente a todo lo que eran sus manifestaciones andinas, aunque fueron estos los primeros en comprender que la fe no podía estar desligado del utilitarismo de la lengua vernácula. De modo que el Primer Concilio Limence (1552) establece que la catequización de los indios se realice en la lengua de los vencidos aunque se sanciona, en el Tercer Concilio (1581-1582), una de las variantes lingüísticas como la lengua canónica por excelencia: el Quechua del Cuzco y se asume el Aimara del sur; el resto de dialectos serán consideradas lenguas bastardas; así se da origen a las primeras Doctrinas y lexicones. Otro tanto ocurrirá en el caso de la lengua natural de los indios¹⁴, la Cátedra de Quechua en la Universidad de San Marcos creada por Célula Real de Felipe II en 1576 y su puesta en práctica por exigencia del Virrey Toledo. Cátedra que se dicta bajo el nombre de **Lenguas indígenas**, se verá atenuada por las reacciones de algunos sectores de la iglesia que ven en la castellanización un proyecto ordenador e uniformador. Luego de la revolución de Túpac Amaru, en 1783, la Cátedra de Quechua es clausurada y se la prescribe de su uso cotidiano, prohibiéndose su uso en los espacios oficiales.

Lo cierto es que se impuso como dominante un tipo de práctica e ideología que niega el pasado sancionándolo en todos sus términos, tal como ahora nos lo deja notar el

14 No es exclusiva entre los indios; lo es también entre todo aquello que represente o se tenga la sospecha de sensualidad, así ocurrió en el teatro sacramental en XVI y XVIII.

15 Es ya clásico el trabajo de Alfredo Torero, *El Quechua y la Historia Social Andina* (19674). Sobre esta temática resulta interesantes indagaciones de Manuel J. Baquerizo "Fisonomía del Quechua actual en el Perú" (1980:1-5, 35); el Rodolfo Cerrón Palomino, "Multilingüismo y política idiomática en el Perú" (1987:17-44); el de Inés Pozzi Escot "La incomunicación verbal en el Perú" (1987) y el Gustavo Solís "Extinción de lenguas peruanas y la diversidad cultural" (1991:4-7).

Mirad hijos: Mas trabajo tenian los Indios en tiempo de los Incas, que aora en tiempo de los Españoles, y mas tribuyto les pagauan, y mas chacras le hazian, y mas ganado guardauan, y esto de valde, y menos socorro tenian del Inca; porque aora los Españoles os curan vuestras enfermedades, y tienen los Hospitales para los enfermos, y aora teneis mulas en que andais, y camisas de risan, y buenos vestidos, y muchos de los Indios tienen negros esclavos: Y assi mas bien tratado soys de los Españoles, que de los Incas. Pues qual será la causa porque en tiempo de los Incas auia tantos indios y en tiempo de los españoles, lo menos.

Pero al mismo tiempo -y paradójicamente- tales prácticas discursivas de la razón divina, sin proponérselo dejan entrever, pasado los años, en su escritura restos de la cultura andina. Esta huella constituye la cultura fragmentaria de que habla nuestro Vienrich. Reconoce que una parte de la Iglesia, sea por curiosidad, sea por simpatía, legó trazos de la literatura quechua; el sacerdote peruano "no podía menos que sentir la opresión i desdén que pesaba sobre los suyos, que también se reflejaba en él, i aunque cohibido por la férula de la Orden, no despreciaba ocasión para dejar traslucir su entusiasmo por las producciones de sus mayores." (TPH: XLI). El saldo empero, no difiere en mucho de la razón laica. Se destruyeron quipus, huacas, se prohibieron manifestaciones culturales y religiosas andinas. Se vivió el medioevo en plena emergencia de la modernidad europea.

5. "...ERAN MÁS ADELANTADOS QUE SU AMOS"

La condición de dominados en que devino el pueblo indígena, una vez establecido el Virreinato, lo convirtió en un segmento social para quienes el "azote y exterminio" predominó en la encomienda o la mita; en la hacienda o en el pongaje. Considerados

"gentiles", aparecen en la escena social como dependientes, subordinados y marginados.

Pero "ese gran pueblo", el andino, ni es inferior, ni es incapaz. Así nos los descubre

Adolfo Vienrich:

Es cierto, sí! por desgracia, es demasiado cierto; los Keshuas eran infinitamente mas adelantado que los Amos que les impuso el cielo por unos de esos decretos inescrutables que promulga de cuando en cuando el pregón de los tiempos. (TPH: XXXV).

Su discurso trabaja contra la "inferioridad" del indio y organiza un cuadro, en el que, de manera integral, demuestra y advierte su contribución a la humanidad. Nos recuerda, por momentos, las especies agrícolas como uno de los logros andinos para la modernidad europea (la papa, el maíz, la cascarilla, la coca); el idioma, que ha enriquecido el léxico de la lengua imperial; la fortuna sobre la que España, y en general, Europa, hicieron su modernidad; las fortalezas y observatorios constituyen modelos arquitectónicos que no solamente bastan observarlos sino estudiarlos para replicarlos; de hecho, también, una literatura que puede "rivalizar con las de Pilpay, Esopo i Fedro"; pero en lo fundamental está su moral del trabajo y su modelo social, del que siguiendo a Fergusson, dice: "i todavía, mañana le dará un código de moral i la forma de gobierno del porvenir: el socialismo!! Sí", con lo que también se consuma una utopía imaginada desde la escritura de Vienrich. Aunque jerárquica, es justa. En fin "cuatro siglos de opresión i catolicismo" dan como resultado el siguiente diagnóstico:

Esta fue la herencia que los españoles recibieron. Un magnifico imperio densamente poblado por un pueblo dócil, inteligente e industrial; dotado de las riquezas que la naturaleza con mano pródiga pudiera derramar i en el que rejía un gobierno superior al suyo, i que llevado a la práctica dió admirables resultados. Cuatro centurias de opresión i fanatismo no han podido destruir ni alterar profundamente esta raza que sufre como mártir, ni en su fisonomía de filósofos, ni en sus costumbres patriarcales i comunistas, ni en su lengua arrogante i concisa. Ha encontrado recursos i vida para resistir a la invasión española i a la maldad i perfidia de los manumisos



criollos. El ayllu o la comunidad, subsiste como en los tiempos incáicos, i perdura como la base de su organización social. El idioma, en lugar de perder terreno, ha ganado, se ha impuesto a sus señores i conquistadores. Se le ama, se le habla entre amigos i en el interior de las familias. Cuando se canta, es el yaraví tierno i melodioso el que los conmueve. Ellos, lo ilotas del Perú, son instruidos, sóbrios, hábiles como judíos en el comercio i las operaciones más difíciles de cambio, banqueros, oradores, poetas sentimentales, ingenieros, prácticos, viajeros, naturalista, médicos; siempre taciturnos i activos como las hormigas. Modelos de amor doméstico i obediencia a la lei. El huágete o cambio de servicios, do ut des, mantiene la cordialidad en sus relaciones sociales. La minga, el trabajo sin retribución, es la forma de auxilio al inválido, a la viuda i al huérfano. (TPH: CXXII-CXXIII).

Estamos ante un pueblo del que no hay sospecha ni rastro de inferioridad; sí de la civilización y de progreso. Paradójicamente, y muy a pesar suyo, ha invadido el espacio del español y criollo, Es en el uso del idioma donde se representa la contaminación del blanco. Lo que advierte Vienrich es un hecho que no debe soslayarse. Cuestión que remite a tres proposiciones: la condición de "peruano" lleva a los sacerdotes católicos a que el quechua se convierta en un capítulo, en una reserva cultural; muchas de estos curas escriben en quechua y recuperan aspectos de la cultura indígena. En su discurso, el autor de **Tarmap Pacha-Huaray**, recordará que el quechua no ha desaparecido precisamente por ser un idioma que organiza la comunicación. El quechua, la lengua vernácula, es por entonces, lengua de transacción comercial; ya la **Gramática Quechua** de Anchorena ha revelado que el señor de la hacienda habla en la lengua de los indios. Este disturbio, esta situación ha continuado hasta mediados del siglo XX en que deja de ser la lengua de intercambio comercial para dar lugar al castellano tal como lo propone Manuel Baquerizo en "Fisonomía del Quechua actual en el Perú" (1980).



Es esta suerte de sociología que reconvierte el "objeto indio" en "sujeto histórico" que nos interesa enfatizar como marco posible para la creación de una imagen que afirme la idea de país en la cultura indígena. Esta sociología, asume el reto de explicar desde un discurso histórico las condiciones de desarrollo de la civilización inca a fin de aclarar las discontinuidades entre la cultura pre-hispana y la invasión, y es sobre esta última que se detiene en dos actores con sus respectivas institucionalidades: el español y el cura. El criollo, más bien es interpelado sobre un posible destino cultural (aculturación de yaraví, v.g.). El asunto de la inferioridad del indio fue en gran cuenta el debate fundacional de la nación peruana luego de la Guerra del Pacífico, según el punto de vista en que se ubiquen los intelectuales y políticos. Las respuestas o bien se apropiaban de la "barbarie" o lo hacían de la "civilización". Se era "hispanista" o, por el contrario, "indigenista".

Son cuando menos dos preguntas las que están en la base de la controversia sobre la inferioridad del indio: (1) ¿Qué rol se le asigna a la cultura andina para el progreso del país? y (2) ¿Sobre qué tradición histórica-cultural se reimagina el Perú de fines del XIX y comienzos del XX? La respuesta se asocian a aquello que Luis Lumbreras ha llamado el "síndrome colonial":

Nunca nos percatamos de que occidente no estaba en capacidad de absorber creadoramente las experiencias que habían adquirido las gentes de los bosques tropicales, las gentes de las puna, las gentes de los desiertos, las gentes que habían logrado desarrollar una tecnología total y absolutamente distinta a la de los fríos bosques de Europa, totalmente distinta a la de sus praderas.

El congelamiento de mundo aborigen, entonces, estuvo necesariamente organizado en torno a la inversión total de nuestra energía hacia el desarrollo de occidente. (Lumbreras 1991: 11).

Esto es mirarse en la cultura occidental sin mirarse en la cultura andina. Adolfo Vienrich dirá que *en ese pasado está la fuente de nuestro porvenir, sin que esto signifique una perspectiva restauradora*. El campo social está dividido entre la aristocracia terrateniente, refugiada en añoranzas del pasado colonial; aunque enfrentada a la lógica de la aristocracia exportadora que suponía la apertura de un mercado libre de la mano de obra, encuentra al indio incapacitado social y políticamente tal como lo indica Francisco Ventura Calderón en **Le Pérou Contemporain** (1907): "Dar libertad al indígena, sin rodearlo de una tutela benefactora, es condenarlo a la servidumbre bajo la autoridad del Prefecto, del cura o del cacique."¹⁶. Esta postura se puede apreciar en ese tono ecléctico, descreído, por momentos burlón e hiriente, con que se refiere Juan de Arona, en su **Diccionario de Peruanismos**, al indio o, en general, a lo indígena:

Incas: [...] Garcilaso de la Vega y los demás historiadores primitivos de Indias, lo mismo que los modernos de todas las naciones hablan maravillados de la sabiduría administrativa y política de esos insignes monarcas, cuyo origen, y por consiguiente, cuya escuela, serán para siempre un misterio impenetrable.

Los europeos, y con ellos la civilización, llorarán eternamente que la imprenta hubiera venido tan tarde a salvar los manuscritos de la antigüedad. ¿Qué diremos los peruanos para quien tan tarde vino aun la mera *escritura de la mano*, a realizar el imposible de fijar las perdidas tradiciones orales de más de cuatro o seis siglos de vida prehistórica? [...]

Los peruanos de hoy, que más o menos directamente recibimos educación europea, y que por la sangre, el idioma y los nombres de familia nos sentimos atraídos al viejo mundo y nos amamantamos en el amor de Grecia y Roma, mirando con indiferencia, con frialdad y hasta con desdén la civilización incaica, que en realidad no

16 "Donner la liberté à l'indien sans l'entourer d'une tutelle bienfaisante, c'est le condamner à la servitude sous l'autorité des préfets, du curé ou du cacique." (García Calderón 1907: 330).

es más que una tradición, debemos advertir que así como a los negros racionales les ofende el color, así esa civilización que hoy menospreciamos no tuvo más baldón que el haber carecido de "letras humanas", como diría Garcilaso. (Arona 1883/1974: 247-248).



En el contexto de 1904 existe un documento conocido como **Informe Maguiña**, este describe la situación de los indios puneños luego de la asonada de Huamalíes. El documento es sintomático, pues la percepción de Maguiña no puede evadir el señalamiento de la capacidad de los indígenas, al demostrar "entereza y avidez", que no se doblegan ante el despotismo, situación real, concreta, a pesar de su "barbarie"; por lo que Maguiña deja entrever sus dudas sobre la inferioridad y barbarie de los indios:

La fuerza expedicionaria, compuesta de treinta hombres, estuvo en ambos lugares, i aún cuando se notaba entre los indígenas alguna cohibición, que alejaba á muchos, sin embargo, estuvo presente un considerable número de ellos que demostraron *entereza i altivez*, lo que se debe sin duda á que la vida de pastores que llevan estos indios los ha mantenido siempre mui lejos de las poblaciones i de la acción de las autoridades i de los vecinos, *conservando por lo mismo en medio de la barbarie cierto espíritu de independecia, que no se doblega fácilmente á las costumbres del despotismo.* (La Aurora de Tarma No. 78; énfasis mío).

Es sobre el destino final del indio en el Perú que se centran los juicios de Adolfo Vienrich y desde los que discute una propuesta que hable desde los vencidos. Indios que examinados desde el horizonte de la generación de la Guerra, van a convertirse en el sustento de una utopía social, donde la conciencia de pertenencia, de identidad busca sus fuentes en una referencia histórica:

He aquí una de las tantas modalidades empleadas por los pueblos subyugados, como una protesta á las iniquidades de sus opresores i como un medio de mantener vivo, latente, el recuerdo de una acción alevosa; porque los pueblo no creen en su destino sino sobre la fe de sus

antepasado i no edifican su porvenir sinó con las piedras arrancadas á las tumbas de sus generaciones muertas. Vaya este párrafo como respuesta á aquellos que miran como utópico fundar el porvenir nacional, sobre la base de la tradición incáica.(TPH: LXIV).



Visión etnográfica y cultura andina

1. LITERATURA, CULTURA ANDINA

No hubo incorporación de la cultura indígena como legado histórico a lo que podríamos llamar cultura oficial. La empresa de la conquista fue ante todo consolidación de la modernidad occidental e inserción del Perú a la feudalidad europea, o más exactamente el medio como el mundo andino quedó en el atraso¹⁷; de allí la prohibición y persecución de las creencias andinas, como la destrucción de huellas monumentales y sencillas:

Causa profunda pena el desconocimiento i la ignorancia en que vivimos respecto de la literatura incaica, pues las pocas obras i fragmentos conservados no[s] bastan [par]a enseñarnos el pasado glorioso de esta noble raza quechua. Sin embargo estos fragmentos mutilados nos hablan de una grandeza incomparable i suplen a los monumentos destruidos i al silencio de los historiadores.

17 Roberto Miro Quesada sostiene esta tesis en "Crisis estructural y cultura andina: lo andino como eje nodal" publicado en *Socialismo y Participación* (1988).

Aunque muchos niegan la existencia de tales manifestaciones como acontece con el drama **Ollanta**, el **Uscapauca**, el **Titu cusi yupanqui** que han escapado a ese naufragio de la conquista, existe esa literatura (TPH:[III]-IV).



La noción "literatura" abre aquí dos campos interpretativos que bien merecen enfatizarse. De un lado, literatura evoca correspondencia a los usos y costumbres del sistema ilustrado, por lo que, Vienrich indagará y examinará distintas fuentes, pero, a fin de dar coherencia a su discurso es necesario, poner en evidencia, hace legibles muestras escritas: insistirá en la fijación, como operación ordinaria del mundo de la literatura, sin variaciones con ocasión del registro escritural, por lo que subraya obras - y aún fragmentos - que representan al mundo de los indios. El otro campo pretextado por la escritura de **Tamap Pacha-Huaray** es la representación de la cultura indígena: "literatura" aparece como equivalente a "cultura andina", ésta comprende las diversas modalidades de existencia del mundo andino en la sociedad peruana. No se reduce a la presencia civilizadora de los incas¹⁸: abarca las diversas prácticas y estrategias exitosas o no, a partir de las cuales, dominaron la naturaleza y desarrollaron una modernidad diferente -andina para seguir a Gerardo Ramos- a la occidental¹⁹. Una cultura que la resignifica, recicla y crea, para entonces, desde la "choza" antes que desde el imperio del "solar" colonial o republicano.

Si la cultura andina ha escapado al "naufragio de la conquista" es porque lo hizo a través de un comportamiento desconcertante, diré mejor, complejo. El desconocimiento, la ignorancia, el silencio, la negación e incluso la destrucción de la cultura indígena

¹⁸ Remitimos a las etnografía de Waldemar Espinoza Soriano **Los Incas/ Economía, sociedad y estado en la Era del Tahuantinsuyo** (1987) y María Rostorowski **Historia del Tahuantinsuyo** (1988).

como parte del accionar de la República de Blancos impacta en esa suerte de alquimia de casta donde la noción de pasado no la incluye. La fuente india representa una posición perturbadora para la sociedad aristocrática. Todas estas actitudes socialmente están manifestando la no tolerancia de un "pasado gloriosos de la noble raza quechua". Por lo que podemos decir que el "desconocimiento i la ignorancia", que predominó - y que aún persiste - en el país, imposibilitó, en términos prácticos reconocer a la colectividad indígena como fuente histórica desde dónde se pueda mirar el porvenir. Del mismo modo, la postura de los historiadores -escritores- opera en la construcción de sentidos: el silencio o la negación produjo la leyenda de indios incapaces de crear una cultura propia y próspera. La negación de la cultura andina trasuntó, desde la opción hispana, en racismo según el cual los indios han llegado a un nivel de depresión, que en ese contexto esta representado por la imagen de incapacidad de producir una cultura propia. De modo que la perspectiva hispanista puede leerse como operaciones destinadas a excluir del escenario socio-económico y cultural cualquier representación susceptible de "contaminar" la alquimia de casta.

2. CULTURA DE RESISTENCIA

La cultura andina, tal como lo piensa y describe nuestro autor, tiene ese carácter de pertenencia, cuya continuidad histórica revela el talento creador de la comunidad indígena y la presencia y grandeza del sujeto que la enuncia. En ningún caso resulta estacionaria, cosificada, por el contrario, la ofrece desde una perspectiva histórica. De allí la insistencia, la vindicación que hace Adolfo Vienrich de los indios, de la

19 Sobre la modernidad léase el importante ensayo de Gerardo Ramos "La polarización entre

continuidad y resistencia cultural que sintetiza en la imagen civilizadora de los incas cuya presente se refugia en la "choza"²⁰. El texto, como se puede apreciar, está informando de "pocas obras i fragmentos conservados" que bastan para suplir ausencias y silencios. Más todavía, desde la escritura vienriana, en los "tiempos actuales" todavía la cultura de la República de Indios, circula, se dice, de generación en generación; aunque, de cara al ahora "se va(n) perdiendo".

He aquí la pesquisa innovadora: no basta demostrar la existencia de la cultura andina a través de la literatura escrita - en quechua - por tanto, reducirla al tópico de la cultura literaria decimonónica según la cual la literatura se reduce a la escritura, sino explorar su actualidad en medio del tejido social, de la vida del indio, vale decir, en su secuencia a lo largo de la historia. Esta vez ya no desde el registro de la escritura sino desde la oralidad. El saber verbal, artístico y cultural continuó su producción en la cotidianidad del indio como marca de una civilización ágrafa. Es la cultura oral la que le da continuidad y significación histórica:

i aun hoi mismo, en las reuniones i fiesta de los indios, se escuchan, sus cantos, sus diálogos, sus cuentos, sus fábulas, sus tradiciones religiosas, que día á día se van perdiendo; (TPH: IV).

Y agrega, el autor de **Azucenas Quechuas**, cómo en su momento la cultura indígena, siendo subordinada, afrontó la guerra civilizadora a través de distintas estrategias que operaron sabiamente. La presencia de la comunidad indígena hizo - y hace - posible su constancia cultural: "El ayllu o la comunidad, subsiste como en los tiempos incáicos, i perdura como la base de su organización social" (TPH: CXXIII). Se manifestó, muy a

tradición y modernidad" publicado en la revista **Kachkanirraqmi** No. 8.(1993: 23-26).

20 Remito al lector a **Buscando un Inca** (Cap. VI) de Alberto Flores Galindo a fin de observar el tránsito de inca a indio, de indio a campesino. Idea muy presente en el autor que estoy examinando.

pesar de lo fragmentario, las disparidades de sus huellas y los pocas registros escritos. Anota, Vienrich, la vigencia de la cultura andina también es indicio de los límites de ésta, al ser confrontada con los "tiempos actuales". Reclama, por tanto, una actitud ética cuya contingencia serían los "verdaderos peruanos" y a quienes convoca a reconocer y sentar raíz en sus "antepasados".

La vigencia de la cultura andina, dada su condición de cultura subordinada, marginal, en situación desventajosa, frente a la cultura hegemónica, *actuó desde el campo de la resistencia*. La resistencia respecto a su conversión en dato de la realidad, en hecho histórico, en informante, opera como estrategia que selecciona, censura o escamotea el mundo de su propia cultura por lo que entrega "informaciones equivocadas" o "han necesitado rodear de un velo" el dato que entregaban al hombre blanco, como puede leerse en el caso de los sucesos de Cajamarca que nuestro autor identifica con el baile de "Las incas" (Ver: Vienrich 1905: LVII-LXI). Pero la conservación o supervivencia de la cultura indígena fue posible gracias, entre otras cosas, a la continuidad socio-cultural del ayllu o comunidad andina. Y claro está al rol cumplido por la lengua en tanto habla de la resistencia. El quechua como idioma de cohesión, se asumió como lengua política y de uso general entre los hombres del pueblo, por lo que el español como idioma:

no ha podido destruirlo, por no tratarse de un dialecto nómade, sino de un idiom[a] político i literario formado a consecuencia de un movimiento enérgico interior, i de aquí también su supervivencia i su infiltración en la rica i hermosa lengua castellana. (TPH: CII-III).

También, por cierto, a esa suerte de consciencia unitaria que se forma a partir del XVII, gracias a la utopía que se produce desde la exclusión, suerte de promesa y de retorno a un tiempo mejor. Es decir, la cultura inca cambia también su carácter de casta para

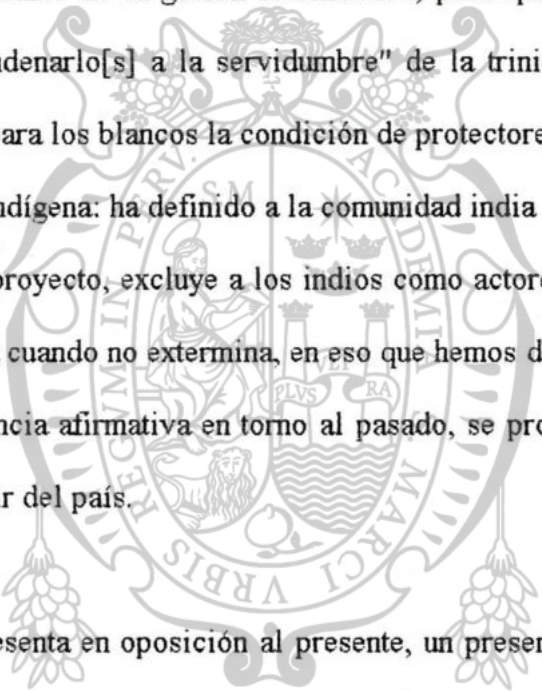


convertirse, en la cultura de resistencia, una cultura de los *hatunrunas* cuya dispersión y desbordes regionales comienza a ponderar, a partir del XVII, los estragos de la invasión y conquista en la imagen unificadora del Inca²¹, en una memoria colectiva sublevante. La resistencia y vitalidad de los indios hace que su cultura perviva. No sólo se trata de la resistencia, sino su vigencia cultural en el mundo de los *hatunrunas* entre quienes existe "la misma credibilidad" a pesar del transcurrir el tiempo. Ni azote, ni exterminio pudieron contra el "genio nacional" que **"no muere: se refugia en las chozas"** (TPH: XLII). El genio nacional se guarece en la choza, la metáfora revela la reestructuración social en que se crea, recicla y reproduce la cultura andina (o si se quiere, específicamente, la literatura andina oral). De modo que la cultura no podía ser ajena a las nuevas condiciones que el contexto le imponía.

3. INCLUSIÓN ANDINA

El "pasado glorioso", y su "grandeza", funcionan acá como calificativos de una historia ya transitada, realizada, hecha; por eso, diré que no hay una vocación restauradora, ni retorno posible. Pero, ¿por qué la insistencia sobre el pasado?, ¿qué tiene que ver con el Perú de fines del XIX y comienzos del XX? En el contexto de 1905 lo que está ocurriendo es, como se sabe, la afirmación de un proyecto político de sociedad que intenta sentar las bases de la nación peruana. Las reflexiones de Manuel González Prada iniciadas en el no muy lejano "Discurso en el Politeama" (1888), han tomado cuerpo, allí quedan fijados ya su ensayo "Nuestros indios", sus artículos "La cuestión

21 Véase los sugerentes ensayos de Malgorzata Oleszkiewics "El ciclo de la muerte de Atahualpa: de la fiesta popular a la representación teatral" (1992: 185-220) y "La comparsa inca-capitán: simbolismo, música e identidad" de Manuel Burga (1992:129-155).



indígena"(1903) y "El problema de los indios"(1904) que publica en **Los parias** y desde los cuales se habla con aquel "nosotros" que elabora con/ desde la República de los Indios. Manuel Vicente Villarán presenta en la **Revista Universitaria** (1907) su ensayo "Condición legal de las comunidades indígenas", en la que dirá "La comunidad protege al indio contra el blanco" en oposición a otras propuestas que hablan de la anulación de la comunidad andina. José Antonio Encinas concluirá en "La educación del Indio" (1906) que "la inferioridad de la raza, es efecto del medio social y la poca eficiencia de las leyes". Y Francisco García Calderón en **Le Pérou Contemporaine** (París, 1907) aparece como el mejor representante de la guerra civilizadora, para quien "Dar libertad a los indios" equivale a "condenarlo[s] a la servidumbre" de la trinidad embrutecedora del indio, por eso reclama para los blancos la condición de protectores de la raza y alienta la formación de una élite indígena: ha definido a la comunidad india como "pueblo de niños envejecidos". En tanto proyecto, excluye a los indios como actores de la nación peruana en formación; los relega cuando no extermina, en eso que hemos dado en llamar la guerra civilizadora. La pertinencia afirmativa en torno al pasado, se produce como una lectura catalizadora del porvenir del país.

El pasado se presenta en oposición al presente, un presente de rearticulación de la sociedad peruana. En esta oposición, el autor tarmaño, valora el papel cumplido por los indígenas ("tenacidad de los indios") en la sociedad y su aporte al Viejo Mundo, del mismo modo establece una línea de diferenciación respecto al atraso/ progreso entre ambas culturas. De modo que Vienrich puede decir, en los términos de la noción del progreso, que los incas "eran infinitamente más adelantados" que los conquistadores, de la que se desprende una ética ("pura moral" y "exuberante imaginación"); la misma que ha logrado un "sano" equilibrio entre trabajo y subsistencia, que, ante el imaginario

colectivo, aparece como ordenado y equitativo. Así, pues, la cultura andina representa para nuestro autor: "la esencia del Perú primitivo", por lo que el "genio nacional no muere", persiste y en ella se puede vislumbrar el "porvenir nacional". Vale decir, el pasado se observa de cara al presente, como apuesta.

4. RAÍZ DE INDIO

Los indios en el Perú constituyen la fuente de nuestra historia y la imagen que debemos aspirar para el porvenir del país. Veamos la argumentación que hace nuestro autor al respecto:

porque los pueblos no creen en su destino sino sobre la fe de sus antepasados i no edifican su porvenir sinó con las piedras arrancadas á las tumbas de sus generaciones muertas (TPH: LXIV).

La reflexión vienriana vincula pasado a futuro: el reconocimiento de esa historia común es la que alimenta la fe en el porvenir; por eso, vuelve al debate para discutir en afirmativo la posibilidad de fundar una tradición sobre el **humus** indígena (tópico negado desde la creaciones de los criollos). De allí que la escritura de **Tarmap Pacha-Huaray** se convierte en testimonio y medio para probar, como dice Vienrich que:

esas manifestaciones no son productos de un tipo inferior o degenerado, sino que esas nociones intelectuales corresponden a una raza pensadora, hoy deprimida, mas no incapaz de progreso. Atesoran concepciones elevadas de moral i elucubraciones propias i originales, que revelan una materia prima excelente para el futuro desenvolvimiento de un gran pueblo. (TPH: CXII-CXIII).

Vuelve sobre la condición del indio en su vinculación con el futuro, su análisis esta vez es el "ahora": "hoi deprimida, mas no incapaz de progreso". Vale decir, los indios no niegan el progreso, su industria y genio, constituyen "materia prima excelente para el futuro desenvolvimiento de un gran pueblo". Este examen socio-político lo lleva a plantear una reflexión trascendental respecto a la tradición cultural del pueblo peruano. Si la cultura quechua es el ingrediente fundacional de nuestra vida cultural. La elaboración al respecto se convierte en eje nodal del análisis que desarrolla a lo largo de su texto:

Casi es un axioma que sin la **Divina comedia** del Dante, Italia sería o francesa ó austriaca; i sin las **Lusiadas** de Camoens, Portugal sería España. ¿Que serían Grecia i Troya sin la **Iliada** i la **Odisea** de Homero? (TPH: CXII, énfasis mío).

De modo que tras dicha proposición hay también una lectura que se nos ofrece: tiene que ver con la homologación de la literatura quechua con la literatura nacional, como ocurre con otros países. Lo que teóricamente llevaría a Vienrich a formular una pregunta básica ¿qué es en el Perú la literatura nacional? La pregunta parece ser, ¿qué sería del Perú sin la cultura andina (o si se quiere, sin a la literatura quechua)? ¿Es posible pensar el Perú sin los indios? ¿Pueden los mestizos y criollos garantizar una tradición cultural cuando ya demostraron ser incapaces para articularse frente la guerra externa? No habría una tradición común y fundacional de la idea del Perú. Si este es su valor, en la postura de Vienrich, la cultura andina forma parte de nuestra tradición y sobre ésta ha de fundarse el Perú.

5. VISIÓN ETNOGRÁFICA



Las operaciones hasta acá presentadas obedecen a una conciencia del cómo ha de refundarse la nación peruana, pero tras ella se percibe una actitud etnográfica que deja su trazo a lo largo de todo el texto, por lo que ofreceré, una síntesis apretada, de la opción etnográfica en sus pautas metodológicas. Adolfo Vienrich dirá "contraigámonos a nuestro objeto, a excavar i descubrir una que otra reliquia de los escombros de tiempos gloriosos" (TPH: XXI). Y en ese escarbar y adentrarse a la cultura del indio, fundamenta principios y metodologías adelantados para la época, que al decir de Jorge Puccinelli (1945) lo convierte en el primer folclorista del Perú. Sus acercamientos etnográficos quedan explícitas desde las primeras páginas:

i aun hoi mismo, en las reuniones i fiesta de los indios, se escuchan, sus cantos, sus diálogos, sus cuentos, sus fábulas, sus tradiciones religiosas, que día á día se van perdiendo; *pero nosotros que hemos vivido cerca, que los hemos estudiado en su intimidad, hemos recojido de sus labios á costa de algún trabajo, por su natural desconfianza i el temor de que sirvan de mofa sus ingenuas referencias, estos esbozos con su profunda filosofía, que por primera vez ven la luz como un débil contribución que todos los verdaderos peruanos debemos a nuestros antepasados.* (TPH: IV; énfasis mío).

La cultura dominada, la cultura indígena, la enuncia como necesaria para la configuración de la esencia del país. Esta perspectiva, desde luego, tiene que ver con las huellas del pasado y comprende una cultura que "aun hoi mismo, en las reuniones i fiesta de los indios, se escuchan". Es una cultura que vive entre los hatunrunas, entre los hombres del campo, entre los pobres del Perú, en la "choza" y tiene que ver con lo que hoy denominamos vida cotidiana. Esta *primera* premisa establece, por consiguiente, la actualidad, la vigencia de la cultura indígena y su carácter tradicional ("se comunicaba[n] de jeneración en jeneración"). La *segunda* alude a la actitud ética del investigador: el

estudioso que quiera conocer a esta colectividad cultural tendrá que intimar y acercarse a la misma, aceptando sus reglas, respetando su mundo por lo que sugiere reciprocidad entre ambos y una actitud integral: operar desde una mutua aceptación (investigador/informante) en la que colabora una suerte de contraste según el cual el indígena "entrega" su cultura si esta va a ser respetada (reconocida como un otro diferente al investigador), o, si en esta misma se observa la posibilidad de intercambio y entorno diferencial, la solidaridad acá funciona como un discurso que le interesa, al autor, más allá de la motivación "rescatar la cultura indígena" por lo que se convierte en manifestación de la vindicación del indio, pues los runas son y forman parte del Perú. No se "entiende", entonces, un trabajo de investigación si a la larga produce "mofa", burla y escarnio a la cultura quechua. El respeto al otro, a la cultura del otro, constituye la premisa. La *tercera* proposición tiene que ver con la forma como se recoge la información etnográfica. Se trata, como se lee en el texto citado, de recoger de los "labios" de los informantes y tener especial cuidado en la transcripción. Dicha operación exige el conocimiento de la cultura a trabajar o que se está estudiando. Concorre en auxilio de esta tercera el conocimiento de la lengua cuando se trata de culturas que no pertenecen a un mismo horizonte lingüístico. La *cuarta* premisa pone manifiesto la capacidad de observación atenta y descripción "desapasionada"²² tal como aparece a lo largo de los diversos análisis casos: Así, una costumbre se remonta al pasado y se la ubica en la dimensión del presente: la descripción intenta recoger el máximo de elementos que ayuden a presentar un fresco de las costumbres o huellas de la tradición oral, como ocurre con las canciones, con el juego del "Huin-huin" o la danza de "Las Incas".

22 Ciertamente lo "desapasionado" no funciona para su visión sobre la empresa conquistadora. Allí prima la pasión, no observa la misma racionalidad con la que enfrenta el texto indígena, la cultura andina.

Aunque no pretendo agotar el tema, existe una *quinta* hipótesis de trabajo que es sugerida por la variedad y diversidad de manifestaciones de la cultura andina, por lo que no encuentra homogeneidad en la cultura vernácula; es decir, estamos ante un corpus cultural heterogéneo que requiere agudeza y desprendimiento de nuestra manera de pensar homogenizante; no se trata de consignar un estándar inexistente, por el contrario, se busca comprender la diversidad cultural de la comunidad andina. De allí la necesidad de estudios de casos regionales y de especies de culturales vernáculas. Una frase reiterativa es que "merecería estudio especial", sugiere que hay zonas que la demandan: "lástima que todavía nadie se preocupe de arreglar" una compilación, un estudio, una antología de las tradiciones orales del pueblo:

En Ayacucho es donde mas se presencia por los cantares i donde mas abundancia hai; lástima que todavía nadie se preocupe de arreglar una antología de ellos, ni de la descripción de los bailes populares, tales como las *tijeras*, *zancos*, *zapatos gigantes*, *huailies*, etc. (TPH: CXXII-III).

Finalmente, la propuesta que evidencia **Tarmap Pacha-Huaray** -de lenguaje desigual y donde las reglas gramaticales expuesta por Manuel González Prada son inconstantes- ha buscado que vean este trabajo como "una débil contribución que todos los verdaderos peruanos debemos a nuestros antepasados" (TPH: IV). Aunque reconoce que a su *Prólogo* como "extenso" no es "diletante"; por el contrario, concluye Adolfo Vienrich aspira:

ser una luz, un faro, una guía para orientarse acerca de la capacidad é índole del indígena peruano, i hasta para los detractores de la raza un medio de probarles que esas manifestaciones no son productos de un tipo inferior o degenerado, sino que esas nociones intelectuales corresponden a una raza pensadora, hoy deprimida, mas no incapaz de progreso. Atesoran concepciones elevadas de moral i elucubraciones propias i originales, que revelan una materia prima excelente para el futuro desenvolvimiento de un gran pueblo. (TPH: CXII-CXIII).



Tópico que va a ser reiterado: nuestro pasado está en los indios, nuestra fuente de historia está en aquella cultura que aunque subordinada, fue extensamente creativa y productiva, es desde esa base que nos toca construir el porvenir.



Las marcas de la otra literatura (o la nostalgia de la escritura)

1. MARCAS DE LA OTRA LITERATURA

Vienrich se pregunta si la conquista del Perú y cuatrocientos años de presencia hispana han significado la desaparición de la cultura andina. Se responde: las condiciones de pervivencia han sido adversas, pero no han anulado la tradición indígena. Si bien la estrategia de la conquista significó exterminio cultural, tuvo que ver con quiénes conforman la capa dominante y cuáles fueron sus diversos comportamientos sociales. Ésta no fue exitosa porque han quedado "retazos" y "muestras" que en el ahora de Vienrich constituyen la prueba de una gran civilización. La lógica del vencedor, desde la visión de los vencidos, rompe con todas las reglas de convivencia preexistente en los territorios americanos:

La victoria se les escapaba muchas veces a los mexicanos porque trataban de capturar a los españoles, en vez de matarlos. Desde estas perspectiva, los métodos de combate de los blancos constituían un escándalo incomprensible.



Por otra parte la guerra solía finalizar para los indios con un tratado que concedía a los vencidos el derecho de conservar sus costumbres a cambio de un tributo. No podían, evidentemente, imaginar que los cristianos se propusieran destruir su religión y sus leyes. (Wachtel 1988: 146.)

Vencer en el Perú y América, ha significado para los españoles la imposición de todos sus ritos sociales y culturales; más aún cuando la lógica de guerra se basa en el botín a cualquier costo. La misma que se traduce en otra empresa -paralela, por cierto- las campañas de exterminación de idolatrías que desde el primer acto simbólico de la conquista se instala sobre condiciones de desigualdad entre conquistador e inca. No hay tolerancia para el vencido. No debe olvidarse que la conquista del Perú acusa dos razones: la militar y la religiosa. Y según el decir de nuestro autor "conquistador" y "sectario" estaban obsesionados por "que se borrara completamente el recuerdo de los incas" y "desapareciera toda huella de idolatría, como los himnos al Sol i otras concepciones de elevado panteísmo" (TPH: XL).

La realización de las estrategias de exterminio chocó con una realidad donde los códigos del poder funcionaban de manera diferente al Caribe, por lo que enfrentaron una estructura socioeconómica que los conquistadores aprovecharon parcialmente al reconsiderar el problema del idioma, ante la imposibilidad de entendimiento con los naturales del Perú. El quechua, de uso mayoritario entre los indios fue incluida en las transacciones de españoles a indios; fue incorporada por el conquistador en sus relaciones con los indios; lo usa incluso en sus cantos, como advierte Vienrich:

De la poesía solo mereció los honores del conquistador, la forma erótica como el yaraví, adaptable a su romancesca vida de galantes aventuras, i así pudo escapar a sus desden, i a la persecución de los moralistas de la Inquisición, (TPH: 8).



Los retazos que escaparon a la furia del conquistador se debió en parte a las confusiones que el cronista hispano elabora ante un universo que no era compatible con su racionalidad cronológica y que no calzaba con toda la historia que hasta entonces conocía occidente; pero también, a las confusiones que los propios indios introdujeron en los interrogatorios sobre idolatrías o al "velo" con que cubrían sus creencias y costumbres prehispánicas ("donde quiera se investigue, se descubren las huellas del pasado de ese gran pueblo," TPH: L). De ahí que la iglesia en su estrategia civilizadora se preocupará en indagar y en repreguntar sobre las formas de expresión de la cultura andina, así lo recoge Adolfo Vienrich al reproducir la pregunta XX de **Exhortación contra las idolatrías**:

Se les ha de preguntar, en diciendo la huaca, donde está, i de que manera, con que vestidos, i con que ornato, i todas las demás circunstancias que se pudieran preguntar, i saber, *porque no den una cosa por otra, i una huaca finjida para esconder i quedarse con la verdadera como ha acontecido muchas veces: i si fuere posible, ir luego donde está.* (TPH: XVI).

Lo propio ocurre con los curas peruanos que en el rigor del monasterio se ven interpelados por la nostalgia y el apego al terruño, que ante el dominio de la tecnología de la escritura no escatimaron en registrar aquello que se hallaba en el margen de lo oral, y que representaba su propia cultura, la cultura local, indígena. Esa producción nos legaron y hoy podemos leer. Pero la mayor parte de estas muestras se refugió en la *choza*, en el indio, entre quiénes se trasmite de generación en generación y quienes aún hoy - según decir del tarmeño- mantienen las mismas costumbres que encontraron los conquistadores.



2. NOSTALGIA DE LA ESCRITURA

Es obvio que la propuesta de Adolfo Vienrich pone en interrogante la imagen que de la literatura se tiene por entonces²³, de suerte que tendríamos que examinar el texto de vienriano como síntesis de un proceso producido desde mediados de XIX hasta la elaboración y publicación de **Tarmap Pacha-Huaray** y **Tarmapap Huarainin** en los que se hace visible la tentativa de la otra literatura, cuyas prácticas desde la república de blancos, están en los márgenes; socialmente, representan al indio. Se trata de un texto que organiza una racionalidad cuya coherencia da cuenta, simultáneamente, de un corpus literario y de un discurso sobre tales manifestaciones. Durante el siglo XIX la noción de literatura se elaboró a través de tres elementos. La comunidad lingüística que no se discute: la lengua española, del dominio y poder político, prestigiada como lengua literaria. El castellano aparece como idioma natural de la unidad; en ella se escribe/ lee. Dionisio Anchorena llama la atención sobre la ausencia de "unidad de lenguaje", por lo que postula un imposible: que los blancos aprendan quechua. No hay unidad lingüística, lo que existe es unidad política a través del español, como lengua prestigiada de intercambio, por lo que es posible interpelar, para entonces, este supuesto desde la lengua que mayoritariamente se hablaba en el país: el quechua. Postular estatus literario para una de las lenguas nacionales y proponer la existencia de lo que para este siglo reconocemos como multilingüismo, supone una disglosia que interroga la validez del presupuesto de unidad de lenguaje.

23 Ciertamente, este discurso, puede vincularse al indigenista que se está produciendo en el espacio de la literatura ilustrada. No es gratuito el magisterio de Manuel Gonzalez Prada. Esta es otra opción de lectura que pudiera examinarse.

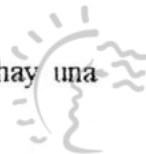
Esta noción se asocia a la tecnología de la escritura en el ámbito de la literatura canónica, el postulado presupone al hecho literario definido sobre la base de objetos escritos (sólo lo escrito entra en el ámbito de la noción de literatura). Vienrich reclama explorar el papel de la oralidad (y en ella la función de la tradición). Desde esta opción lo definido como literario no se circunscribe exclusivamente a hechos de naturaleza escritural; sugiere una legibilidad para aquello que el sujeto marginal enuncia en el margen: dice, narra, representa, canta, etc. es decir todas sus modulaciones que se dan en el habla. Lo que presupone que dicha interpelación invoca otras formas de realización del hecho literario y cuya naturaleza está referida a su agrañidad.

"Unidad de lengua" y "escritura" son conceptos que evocaban una perceptiva, desde la literatura ilustrada, que se afínca en un conjunto de ideas sobre el acto literario, lo que hemos denominado cultura literaria. Consagra la aparición de un conjunto de instituciones que definen escritura como arte, vale decir, hay una suerte de ideario que, institucionalizado, permite identificar a un objeto escrito, de otro, como literario en razón de considerarlo una "escritura artística". El cuestionamiento a la cultura artística se produce cuando Vienrich organiza un corpus literarios que no encaja con estos tres criterios: sólo supone una fuente oral, sino que, además de la variedad lingüística, explica un objeto literario que obedece a la idea que maneja y recoge sobre el Perú como diversidad, la misma que sugiere pluralidad de las formas vernáculas y la sospecha de significaciones diferentes (modulación de forma y construcción de significados diferentes). Se trata de manifestaciones para las cuales reclama el autor de **Tarmapap huarainin** *estatus de literatura* formas que difieren en sus modos producción-circulación respecto a las aceptadas socialmente como tales. Es una literatura, en general, basada en la anonimia, en su capacidad dialógica y en su transmisión oral, dicha en lengua distinta:

de generación en generación. Estas diferencias son las que se intenta desglosar al interrogar el estatus de la literatura ilustrada.

Este cuestionamiento bien puede dar cuenta de lo que sucede en su discurso: de un lado, sugiere que las modulaciones literarias que trabaja cuestionan en lo esencial los canones de lo que se aceptaba como literatura. Al hacerlo está postulando también que el texto no se explica fuera de la historia. La historia es una marca que permite explicar la situación del objeto literario, pero no lo sustituye (por eso hay la construcción de la cuestión social y la determinación de un sujeto productor). Pero el objeto que intenta representar es un objeto básicamente oral, un hecho que se difunde de voz en voz, a lo largo de una tradición, en una lengua diferente y con estrategias formales, en general, diferenciables de la literatura ilustrada. Pero el proceso que está postulando Vienrich lo persuade de que tiene que ser difundido, convertirse en hecho público más allá del circuito de consumo en eso que Eugenio Larrabure llamó "la mejor expresión del siglo" (periódico y libros), por lo que acepta los propios límites del XIX. Acude a la fijación del texto, porque se sucede una historia que exige el soporte de la escritura, de una escritura, que es disímil (acude al español, pero a un español postulado por el radicalismo; se acude a la marca de la otra lengua y se ofrece simultáneamente, un texto que traslada sus sentidos para el lector de la sociedad ilustrada). Esto último plantea pues la nostalgia de la escritura como una tensa relación en su propia enunciación, aunque no hay que olvidar que **Tarmap Pacha-Huaray/ Azucenas Quechuas** y **Tarmapap Huarainin/ Fábulas Quechuas** fueron publicado como entregas en el semanario que el mismo dirigió, me refiero a **La Aurora de Tarma**. Esto evoca la marca de una lectura vinculada todavía a la lectura oral. No se trata, en estricto, de una lectura gráfica, por lo

gráfica, por lo que tendremos que consentir, cuando menos inicialmente, que hay una forma de representación propio formato oral en la tentativa de la otra literatura.



3. ITINERARIO DE HISTORIA

Los textos vienrianos resultan una propuesta ordenada para la comprensión de la tentativa de la otra literatura, la literatura vernácula - que, leída desde la mirada de A. Vienrich, se trata de la literatura quechua- se constituye, se elabora sobre la base de una historia posible; imagina y estructura una historia que da cuenta del por qué de las formas vernáculas no constituyen una manifestación socialmente dominante en los círculos literarios de Lima o las principales capitales del país. El sentido de la historia pone de relieve la eventualidad de establecer algunos hitos sobre y desde los cuales se puede hablar del proceso que ha ocurrido. Es decir, postula la "literatura incaica" como una literatura que tiene una fuente remota y que ha pervivido a lo largo de la historia. De manera tal que en esta operación lo que hace nuestro autor es trabar nexos entre objetos "fragmentarios" o "reliquias" en un proceso histórico, que, en otras palabras, se traduce en una suerte de sociología de la cultura indígena.

El repertorio prehispánico, elaborado a través de los testimonios de los "historiadores primitivos" permite al tarmeño sustentar la existencia de una literatura antes de la conquista española y cuyos testigos serían los propios invasores. Dicha literatura comprendería el conjunto de manifestaciones reconocibles como formas literarias, es decir, aquellas que los españoles a su llegada recibieron como información, escucharon y/o registraron, sobre la existencia de poesía, relato y teatro, en sus formas

más clásicas; y claro está con un alto "sentido moral" que es lo que focaliza Vienrich. Es ésta la literatura que subsistió y que examina como legado. Las escasas muestras se explican a través de dos observaciones que mantienen una íntima relación: de un lado, el carácter militar de la conquista, centro de reflexión en este momento; y, de otro lado, vinculado al asunto de la escritura. El carácter militar de la conquista lleva a los invasores a destruir cualquier vestigio de la cultura indígena (sea porque ésta implica la memoria de un tiempo de prosperidad para los indios, sea por que éstas eran asociadas a las creencias hispanas sobre idolatrías o porque, simplemente, entre los españoles primó la ignorancia). De suerte tal que, esto, tiene como corolario muy pocos registros escriturales, que pueden traducirse en fragmento. La cultura que puede testimoniar la escritura es fragmentaria:

¿Qué podíamos esperar de unos aventureros ignorantes, ávidos de oro i riqueza, sino la destrucción de toda literatura del país conquistado? i de los pocos curiosos que acompañaban á esos aventureros, á lo mas su admiración por los monumentos i sus códigos de leyes justas condensadas en fórmulas breves; pero llenos de prejuicios, tendian mas bien a borrar, á desaparecer toda huella donde los antecesores hubieran despositado sus tradiciones, sus creencias i sus gloriosos recuerdos, que se comunicaban de jeneración en jeneración por medio de los *quipos*, antes que conservarlos i transmitirlos a la posteridad en las pocas obras dedicadas a la historia incaica. (TPH: IV-V).

La mención a estos fragmentos nos lleva a dos dinámicas que están operando en la percepción de Vienrich: de un lado, cómo es que para el ahora del autor -y aún hoy día- existan tales fragmentos; mejor todavía cómo explicar que esta literatura esté circulando entre los hatunrunas; y dos, cómo explicar el aprecio, sitial, que otorga a los otros textos indicados acá, es decir, aquellas muestras que han circulado en espacio de la literatura ilustrada y cuya inspiración es indígena. Lo que se privilegia es una suerte de percepción de indio en la valoración de la escritura en lengua marginal, el quechua. El *Apu Ollanta*,

Usca Paucar/ Auto sacramental del Patrocinio de María Señora de Nuestra en Copacabana y **Relación de antigüedades deste reyno del Piru** de Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua (Cf. TPH: III-IV) constituyen símbolos en los que indios se verían representados; mejor aún, son textos que pueden contraponerse a la tradición hispana-criollo. En el caso de **Apu Ollanta** se trata de uno los más polémicos para el XIX: Vienrich considera que ésta corresponde a la tradición andina. El segundo, se trata del texto dado a conocer por E.W. Middendorf en 1891 e inicialmente conocido sólo como referencia a través de la edición de **Ollantay** publicado por Gabino Pacheco Zagarra en 1878: lo que está valorando nuestro autor en el auto sacramental es el hecho de la escritura quechua²⁴. Y el texto de Salcamaygua, reproducido y dado a conocer por Marcos Jiménez de la Espada a través de su **Tres Relaciones de Antigüedades Peruanas** en 1879, Vienrich advierte, aún con las dificultades de transcripción, una percepción indígena. La presencia de una muestra escritural significativa, existencia de escritos en quechua, focaliza y propone como relevante; en la lectura vienriana, son muestras, por otro lado, ubicadas en la marginalidad del texto escrito en lengua culta, el castellano. Esto último evidentemente no resuelve la hipótesis de una historia consistente para la tentativa de la otra literatura, porque entonces tendríamos el problema de la continuidad. Hay que dejar indicado que estas muestras se mueven en el ámbito de la tradición oral y que recuerda, la propia cita que hace del Inca Garcilaso de la Vega a propósito de la literatura (Vienrich reproduce "Caila illapi", "Purun pampani" y "Suma ñusta")²⁵ dicha continuidad y conservación se debe entre otras cosas a la presencia a lo

24 Según Manuel Larrú se trataría de un híbrido, donde la cultura inca es manipulada para la transmisión del culto católico: "El Usca Pauca se entronca con estas características formales y con el ideario católico, al punto que evidentemente se trata no de una obra teatral indígena, sino, por el contrario de un texto hispano-colonial escrito en quechua como mecanismo de manipulación para el propósito doctrinero" (Larrú 1995:34).

25 La homología resultan sorprendente. Recuérdese que Inca Garcilaso propone una lectura, para el caso de "Sumac ñusta" conocido como "Pucutai", que implica el encuentro entre las dos culturas quechua/castellano y con la lengua del orden de Dios: el latín.

largo de la historia de "peruanos" que sí comprendieron la necesidad de atender la lengua indígena y su literatura: "no despreciaba[n] ocasión para dejar traslucir sus entusiasmos por las producciones de sus mayores." (TPH:XLI), pero sobre todo a que esta literatura lejos de circuncibirse a la exclusividad de la escritura se movía en el ámbito de la oralidad, era pues parte del segmento del país que estuvo bajo dominio hispano en la total pobreza y que se solazaba con el recuerdo transmitido por sus mayores, esa voz se exponía en los márgenes del *ñogayku* y continuaba tintileando esperanza al mundo de abajo. De suerte que la escritura del mundo hispano silencia, la deja allí donde estaba, en los alrededores: "Despues, el silencio más completo".

El segundo momento se produce luego de tres siglos de silencio, así lo señala don Adolfo Vienrich:

Trascurren tres siglos, i aparece tímidamente en el Mercurio Peruano, un estudio sobre el yaraví firmado con el seudónimo de Sicramio; que merece una réplica, una crítica, el 16 de Febrero de 1792, suscrita por T.G.C. i P.(TPH: 14-15).

El tema de la literatura andina se reabre con el debate en torno al yaraví dentro de los marcos del **Mercurio Peruano** con el envío de Sicramio, seudónimo del Dr. J.M. Tirado, que publica con el título de "Rasgo remitido por la Sociedad Poética sobre la Música en general, y particularmente de los Yaravíes", el 22 de diciembre 1791 entre los folios 184 y 191. Allí Sicramio sostiene que el yaraví "es originario de nuestra Patria", y en la llamada que hace, se anota "Canc. de los Indios". Luego de definirla como canción pregunta:

¿Quien no se sentirá conmovido al oír esta canción entonada en su ayre natural y patético? Precisamente el Yaraví influye tristeza: su origen es el más tétrico, y su memoria la mas dolorosa: los versos que se acomodan á estas canciones son tan analogas a la composición música,

que difícilmente se encontrara union mas bien guardada, y esta es la excelencia mas noble de los Yaravíes. (Sicramio 1791: 285).



pero:

lo mas maravilloso es, que el metro lo adornan de similes muy oportunos, comparaciones propias, y figuras adecuadas; se vierten varios y hermosos trozos de mitología, y amenizan el pensamiento con exemplos de aves, selvas, rios, montes y otros semejantes. (Sicramio 1791: 286).

En ese mismo envío se reproduce el texto cuyos primeros versos se inicia así "Quando á su consorte pierde/ triste tortolilla amante". Dicha entrega merece una replica el 16 de febrero de 1792 suscrita por T.J.C.i.P. bajo el título de "Carta sobre la música, en la que se hace ver el estado de sus conocimientos en Lima y se critica el rasgo sobre los Yaravíes impresos en el **Mercurio Peruano** No. 101"; se cuestiona el tono patético con que Sicramio presenta al yaraví y al indio, dirá:

Los Yaravíes generalmente hablando, son unas composiciones hechas en los tiempos de calamidad. Sus letras hacen relación a la catástrofe sucedida su destrono del Príncipe Peruano (Atahualpa). Un perfecto drama músico, que yo mismo he oído y visto representar, me lo ha hecho entender así. Esta tragedia daría a conocer cómo en este país salvaje y recién conquistado, aún en el tiempo de su barbarie producía modelos a Racine, y al Voltaire; pero, desgraciadamente, ocultan los Indios este tesoro que conservan sólo por tradición. (T.J.C.i.P. 1792: 254).

Luego, habla sobre el idioma, para el cual encuentra excelencias, más propicias "para la música". Afirma, a continuación, que los indios no sólo cantan al dolor; se aventura a proponer que la poesía indígena tiene otras formas de expresión:

Los indios tiene su Cascabelillo, su Negrito, sus diferentes Cachuas; cuyas modulaciones alegres y vivas excitan al ejercicio de la saltación, con unos movimiento moderados en evoluciones de gracia y de primor semejantes a nuestras contradanzas. (T.J.C.i.P. 1792: 254).



Concluye suponiendo al yaraví, como un tipo de texto cuya originalidad no está en la letra sino en la forma como esta se canta, mejor aún, nuestro autor pone en duda la originalidad y más bien enfatiza las representaciones. Pone, pues, en duda el espíritu tétrico del indio con que nos obsequió Sicramio. La replica ya no sólo implica verificación o existencia de la cultura andina, sino que las expresiones de la literatura son expansivas a otras en las que precisamente el indio deja de ser aquel hombre "triste y vencido", vale decir, involucra un pensamiento cuya palabra esboza la situación social del indio. En lo que hay coincidencia es sobre el tono triste, pero propone una imagen que por entonces ya se percibe como parte de la creciente identidad campesina, me refiero a la significación de la derrota inca para los indios. Y pone en evidencia las variedades de formas que tiene la canción indígena:

el que se eleva a la poesía pastoril con las églogas (huayllis), i la erótica (huaylli), hasta la lírica con los idilios i elegías (yaravies), para alcanzar lo sublime i maravilloso en sus himnos; lo real en sus sátiras; lo epigramático e imaginario en sus alegorías, apólogos i cuentos; i lo épico en sus drama i tragedias; toda una literatura completa i original, con un mismo sello de uniformidad en el concepto, pero de variedad en la forma, de la que fatalmente no han llegado hasta nosotros sino pequeños fragmentos mutilizados horrosamente por los escritores y por la tradición. (TPH: 6).

El tema de la literatura incaica aparece pues interpellando el mundo de la literatura ilustrada y su sociedad. No sólo constituye una expresión de bellas letras, del "arte divino", sino que al hacerlo no puede evitar describir al sujeto que lo produce, al "verdadero Perú", recordemos una vez más a Manuel González Prada: "la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminados en la banda oriental de la cordillera" (1888/1985: 89).

En esta suerte de recuento histórico nuestro autor halla discontinuidades, silencios y olvidos en la escritura de la literatura dominante respecto a la cultura andina. Este *mutis* en el espacio cultural se remonta a 1837 en que aparecen las noticias de la existencia **Apu Ollanta** y se inicia un prolongado debate:

Nuevo silencio que dura hasta el año 1837, en cuyo año D. José Palacios publicó en el **Museo Erudito**, un trabajo sobre una joya de la literatura incaica, un drama, que se conocía con el nombre de **Apu Ollantay**, primera vez que se haya hecho mención (TPH: 26).

Esta secuencia de hechos literarios permiten a Adolfo Vienrich poner en cuestión discursos que por entonces hacen escarnio y burla de la producción vernácula, como puede leerse, por ejemplo, en los textos de Juan de Arona a propósito del peruanismo - según el uso del autor- **Yaravi**:

Canción triste, indígena, casi siempre erótica, tradicional de los indios del Perú, de quienes ha pasado a los criollos, principalmente los de la Sierra, que componen o cantan *yaravies* como cosa propia. Corrupción del quichua *hurahui* que significa esto mismo. Algunos escritores comparan los *yaravies* peruanos a las baladas populares de Escandinavia. Yo no las he oído, ni conozco prácticamente por el estilo otra cosa que el *ranz de vaches* de los montañeses suizos.

Como letra, nada más tonto y vacío de toda originalidad que los tales *yaravies*. [...]

Los escritores nacionales dicen del *yaravi* lo que quieren, extasiándose al hablar de él y levantándole mil falsos testimonios. [...]

Yo del *yaravi* sólo sé decir que es una música pobre en su monotonía y uniformidad; y que es sumamente triste y agradable. (Arona 1883/1974: 338).

Sin duda, Juan de Arona pone de manifiesto comentarios tendenciosos, tal como vimos, su visión aristocrática no le permite procesar los aportes de la cultura indígena, aunque esto desde una postura vacilante, si revisamos el prospecto del **Diccionario de**

Peruanismos encontraremos un esfuerzo por incorporar aspectos de uso cotidiano de la lengua vernácula popular, incluso indígena. Opiniones de esta naturaleza llevaron a Vienrich a criticar acremente a José de la Riva-Agüero, exactamente, por su inconsistencia, por su "acostumbrado eclecticismo" y sus dudas respecto a la literatura indígena. Concluye este ciclo con la **Gramática Quechua** de Dionisio Anchorena, que ya hemos hecho referencia: "Cierra todo cuanto se ha dicho en el siglo XIX, la Gramática del Dr. Don Dionisio Anchorena (1874)" (TPH: 42-43). Desde esta publicación se vuelve una vez más sobre los tópicos de la escritura y sobre lo que la comunidad transmite; aquello que la colectividad dice y aquello que se registra y fija; aunque cabe recordar que el material que presenta Anchorena tiene la particularidad de haber sido recopilado en sus distintos viajes por el interior del país. Hasta aquí el registro escritural que procesa, a partir de esto Vienrich indagará sobre lo que las colectividades de indios transmiten o cuentan, dicen o cantan, etc.

Este es más o menos el discurso que elabora: una historia que ante cualquier intento de negación acude a las "fuentes primitivas" para dar razón de las posibilidades artísticas de los indios. Con lo que se puede hablar de una presencia que disturba la "puridad" del mundo de las letras en español. Evidencia la literatura escrita en quechua en el espacio del mundo ilustrado y sobre la que no se ha sopesado su importancia para la cultura nacional; más todavía, no se toma como referencia al indio como parte de la nación peruana.



Ante la ausencia de la escritura, ante la ausencia de libertad de expresión, ante la condición de ilotas, ante la situación de derrota, la cultura indígena resulta para los invasores una cultura insignificante, sin trascendencia. En todo caso, lo que estos advierten son, más bien, imágenes medievales de la presencia del mal, del demonio. Los indios son pecadores, y lo son porque no han entrado al reino del señor por la gracia del bautismo. Los indios desde esta versión, representan la barbarie. No tienen cultura. Su cultura es gentil, esto explica la guerra de idolatrías; se destruye los restos materiales de los indios de diversos lugares del Perú:

Aunados pues el conquistador i el fraile español, el primero cuidaba de que se borrara completamente el recuerdo de los incas i el sectario, porque desapareciera toda huella de idolatría, como los himnos al Sol i otras concepciones de elevado panteísmo (TPH: XL).

La guerra de idolatría intenta someter al indio en función de un sujeto que desconoce. Ante esta situación de violencia los indios, recurrieron a la metonimia discursiva según la cual presentan "una cosa por otra", recuerda **Exhortación de Idolatría**: "*porque no den una cosa por otra, y una huaca fingida para esconder i quedarse con la verdadera*" (TPH: XVI); o, sus manifestaciones simbólicas (literarias, rituales, etc.) resultan ante el invasor primero, ante el criollo luego, como inofensivas y hasta curiosas expresiones de los bárbaros. El discurso del indio instala la lógica de la resistencia, por eso, la presencia viva de sus expresiones tradicionales. Estas tradiciones operan como "una cosa por otra", lo que, ha facilitado la pervivencia y continuidad de la cultura andina en nuestro país. Cambiar "una cosa por otra" está vinculado, en otro escenario, a la presencia pública de textos que pueden acaso representarse, por lo que se "cubren de velo" aquellas imágenes indígenas a fin de hacer aparecer como cosa graciosa y no como

lo que en efecto son: una recusación al propio español y al criollo. En la danza de "Las Incas" asegura Vienrich:

Pizarro, el conquistador, el Marquez Pizarro! rinde
homenaje al Inca. Complacencias pueriles de los pobres;
represalias que se toman los humildes.(TPH: LXII).

Mejor aún, esto ha permitido actualidad y vigencia a la cultura andina y, por otro lado, han construido las continuas respuestas a lo que han vivido los indígenas del Perú a lo largo de la historia. Sobre lo primero, el director de **La Aurora de Tarma** hace un recuento de todas las tradiciones culturales que permanecen actualizadas en el mundo campesino y aluden a la pervivencia de las mismas, en su culto a la tierra o en las imágenes de reciprocidad y equilibrio que invocan en cada elemento de la naturaleza (indio-naturaleza) (Cf. TPH: XVIII ss.). Sobre lo segundo, nuestro autor, propone leer "Las incas" como sátira contra los españoles, a quienes se les recuerda exactamente el hecho de haberlos subyugado:

baile inofensivo e imperceptible a sus sempiternos
verdugos.

He aquí una de las tantas modalidades empleadas por los
pueblos subyugados, como una protesta á las iniquidades
de sus opresores i como un medio de mantener vivo,
latente, el recuerdo de una acción alevosa; (TPH: LXIV).

Lo propio con la Fiesta del Santiago, como se suele llamar actualmente, ocasión en que los pastores lanzan invectivas en cantares que improvisan:

para los patrones que algunos toleran por no entenderlos;
otros suprimen el baile i no faltan quienes contestan,
aludiendo al latrocinio de que son víctimas por sus
pastores, los que les hacen coro, los festejan i bailan
juntos. (TPH: LXV-LXVI).

Sin embargo la cultura indígena no aparece como estática en discurso vienriano; ésta, por el contrario, de alguna forma se ve requerida por los avatares de la historia; de suerte tal, que la cultura del indio, en distintos momentos se ha visto hurgada por la presencia de la

cultura española (lo ha utilizado para sus fines). Se puede pensar que la producción indígena se ve penetrada por las distintas modalidades o fenómenos de moda o guerra que han existido (Guerra del Pacífico); mejor todavía, se ve impactada por la guerra civilizadora. Es una cultura que ha "desaparecido", que yace "en el olvido" o se ha "contaminado", dirá Vienrich:

Verdad que entre nosotros gran parte de las tradiciones i costumbres incáicas han desaparecido; muchas yacen en el olvido mas completo; otras se han contaminado con las de los conquistadores en cuatro siglos de opresión i catolicismo; pero no obstante todo este cúmulo de infortunios, donde quiera se investigue, se descubren las huellas del pasado de ese gran pueblo, (TPH: L).

Con lo que aparece la lógica del ahora en relación al pasado: el "acá se recuerda" y el "cómo se recuerda". El discurso vienrichiano a lo largo del texto, va a tejer o construir la imagen del cómo. La cultura andina en el contexto que le tocó vivir a Vienrich es un tópico que adquiere relevancia, precisamente, por lo que se pierde; por lo que se deja de recoger o recopilar, ni menos aún se fija: "Aquí hasta hace poco"; "Como recuerdo de estos bailes nos quedan los que se acostumbraban"; "En Tarma, antiguamente acompañaban"; "como se acostumbra en Tarma"; "hoy sustituyen esa armazón por"; "Para que se note la evolución del lenguaje [...] la tradición los conserva intangibles"; etc.:

Así termina el juego con el que en las noches de luna se entrenían probablemente nuestros antepasados, i que a nuestra vez, siendo niños, nos ha servido de distracción juntamente con el de la *chueca*, antes que vinieran los chilenos, los iglesistas i los caceristas; mucho antes que el nefando *chacta* nos invadiera i que el fatídico Pichis nos abrumase.

Hoi.....ya no se juega sino la *columna de amor* i el *box*, porque dicen nos estamos civilizando (!!). (TPH: XLVIII).

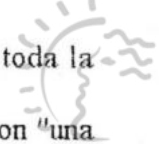
La presencia en el "ahora", la configuración del ahora se ha producido gracias a un fenómeno social. La cultura inca -ahora identificada con la campesina- para el siglo XIX

se ha producido ya una plena identidad del indio-campesino, se traslada a la *puna* y a la *choza*:

Los años trascurren, pasan los siglos, pero el genio nacional no muere: se refugia en las chozas. Adormecida la pujanza de la raza ya no hai grandiosos monumentos, ni soberbios caminos, ni monumentales acueductos; las filigranas de oro i plata la codicia las ha hecho desaparecer; los tejidos i los cántaros en que el hilo i el barro rivalizan en finura i delicadeza de colorido i confección, ya no se ven; solo unas cuantas escenas de sus dramas que en el silencio de las punas representan; solo sus poemas, sus idilios i romances de amor el conquistador ya criollo, ya modificado por el medio, los conserva, asimilándoselos; pero en la puerta de la choza está el abuelo que en las noches de luna, cuando velan, refiere las tradiciones de la raza, los cuentos i los apólogos que una exuberante imaginación ha creado, i allí, hasta en sus distracciones las máximas de la más pura moral se ofrecen al niño i al joven: ora bajo la forma de apólogos llenos de gracia, observación i donosura; ora en juegos como el del *chupanta-paquin*, el *huin-huin*, la *paca-paca* i otros más. (TPH: XLII-XLIII).

Este trasunto es a su vez la imagen colectiva que se ha ido reelaborando desde el XVII (luego de la derrota tupacarista se tiene conciencia de la significación de la agresión española, se reimagina el pasado como una lectura tentadora). No está demás recordar cómo en el Perú, se ha producido la cultura del desencuentro en la "Danza de Los incas", que muy bien recoge e interpreta Vienrich y que Manuel Burga ha precisado en **Nacimiento de una utopía** (1988). Es el sentido ritual que permite a los campesinos derrotados -herederos del inca- imaginar posibilidades de mejoría en otro tiempo, en un tiempo posible y futuro.

El agente de permanencia y continuidad de la cultura andina se sitúa en los indios o campesinos de la puna o "se refugia" en la choza. La choza es la imagen mayor que construye Adolfo Vienrich a fin de dar cuenta la cultura indígena. Es el anciano el que



transmite para la generación de jóvenes no sólo los mitos, cuentos, leyendas, sino toda la cosmovisión del hombre andino. No es suficiente observar como los indios trocaron "una cosa por otra" en las relaciones entre indio/iglesia o poner un velo para la relación indio/criollo, se requiere, se hace necesario examinar también cómo operaba en el mismo universo indígena a fin de que su tentativa cultural, su permanencia y difusión como objeto social continué. Es a través de la tradición y la memoria colectiva, de su transmisión de generación en generación que la cultura andina pervive entre runas. La imagen de la choza, de alguna manera, resulta una representación de los indios, campesinos que aparecen como "aves sin nido"; pero con marcas a lo de su trayectoria, al fin, construye significaciones en la cultura sobre la cual se puede imaginar el Perú como nación. Esta metáfora rural se asocia a la del "paria", es decir a una imagen más próxima al "hombre moderno", al hombre que se incorpora a la sociedad, aunque desde su marginalidad. Así entre los mecanismos de resistencia de la cultura indígena están la transmisión, vía la oralidad de la cultura y su literatura a lo largo de la historia. La imagen de la choza sintetiza varios de los elementos de la producción textual, el sujeto que la transmite -su modalidad oral- y la estrategia cómo impacta en el espacio del blanco.

5. DIVERSIDAD Y OBJETO LITERARIO

La constatación de la lengua como un sistema que se mantiene y la verificación de la existencia variantes en una misma comarca permiten a nuestro autor indagar sobre las formas orales que circulan en distintas zonas andinas, al hacerlo exhibe distintos géneros que dan cuenta de la existencia de un *corpus literario* desde donde el autor ha de hablar, realiza esta distinción tratándose de formas orales, es posible evocar la condición de

tramutación que puede abrigar un texto. En relación a lo primero, en **Azucenas Quechuas**, se establece un modelo que homologa con el existente para el mundo hispano. Su fuente está inspirada en Inca Garcilaso de la Vega, repetido por Dionisio Anchorena, aunque lo que progresivamente propone Vienrich es que los indios desarrollaron distintos géneros con una alta calidad moral en sus cantos, romances, idilios, cuentos, apólogos; juegos; dramas; etc. En realidad una cultura que alcanza a expresarse en diferentes modulaciones de género:

Admiradores pues de la naturaleza, de la que copiaban el motivo, i como tales, eminentes observadores, su literatura, natural i lógicamente debía reflejar ese estado de ánimo por la que se mostraban tan apasionados. Los fenómenos naturales i los diversos accidentes, eran la materia que sus alfareros i artifices, como sus poetas i literatos, cantaban i comentaban, pasando de lo sublime a lo pornográfico, i cultivando todos los jeneros literarios desde la onomatopeya o armonía imitativa en que abundan todas sus composiciones, ora remedando el ruido de las cascada, ora el tronar de los cielos, ora el estampido del rayo, ora el cantar de las aves, el arrullo de la cuculí i el rodar de los peñascos en el *huankascca* i el *huayari*, primeros esbozos del sentimiento literario, el que se eleva a la poesía pastoril con las églogas (*huayllis*), i la erótica (*haylli*), hasta la lírica con los idilios y elegías (*yaravies*), para alcanzar lo sublime i maravilloso en sus himnos; lo real en sus sátiras; lo epigramático e imaginario en su alegorías, apólogos i cuentos; y lo épico en sus drama i tragedias; toda una literatura completa i original, con un mismo sello de uniformidad en el concepto, pero de variedad en la forma, de la que fatalmente no han llegado hasta nosotros sino pequeños fragmentos mutilizados horrosamente por los escritores y por la tradición. (TPH: 5-6).

Este corpus refrenda o expresa la variedad cultural que representan la mayoría de peruanos del XIX. Los textos tienen diversa procedencia: son recogidos en Abancay, Ayacucho, Concepción, Cuzco, Chupaca, Huancayo, Huánuco, Jauja, Junín, Tarma, Puno, etc. Es en Tarma donde nuestro autor pone mayor atención. Esta diversidad a su vez permite acceder a las diferentes modalidades formales y temáticas: desde juego morales

(El Huin Huin) hasta invectiva contra los patrones (Huanpapanti); canciones de amor en formas breves y formas irregulares, yaravíes; formas poética que oscilan entre el legado indígena y las formas mestizas. Estas últimas formas se aproximan al drama o mejor aún, a la danza; con lo que se descubren formas poéticas propias y mestizas en la literatura quechua. Son obvios, por cierto, los relatos de tradición oral.

Esta variedad asienta una característica de la propuesta vienriana. El corpus no está definido por el sentido de casta o por la imagen del inca, sino por su condición indígena; es decir, lo que se bebe como literatura no es exclusiva de la savia propiamente cortesana cuzqueña; sino más bien la versión vernacula y popular que entre los indios se dice, sobre todo desde la choza o puna, o en su visita al pueblo, es decir, la expresión de la marginalidad ya no sólo teatral sino social. Esta emergencia, está en pugna o mejor aún, evidencia a sujetos productores de cultura en un "ahora" que pone en paréntesis su propia continuidad. Esto explica finalmente, porque la opción de tomar textos de diversa procedencia y naturaleza temática. Los indígenas son productores de una cultura que por si sola es suficiente y hace gala de las mejores imágenes aún cuando las comparaciones o las referencias para una homologación resulten en la práctica, para nuestra época, desatinadas²⁶.

El resultado es una producción variada, que prefigura imaginariamente una secuencialidad y un conjunto de objetos que constituyen la muestra empírica de las afirmaciones de Vienrich. El corpus, el objeto de estudio no se desarrolla desde una fuente, se establece en esa disyuntiva de *illo tempore* que implica textos fijados,

26 Recuérdese el pasaje en que nuestro autor toma las hipótesis de una fonética universal de Vicente López (1888: 352ss.) según la cual el quechua tiene similitud sonora con el griego, por lo que vincula a la cultura quechua con la cultura clásica de occidente (Cf. TPH: XXVIII ss.).

incorporados en la escritura y textos que continúan circulando oralmente en los pueblos. De suerte tal que se observa una permanente tensión entre el texto escrito y el texto oral, entre lo que las fuentes dan crédito ("fragmentos", "retazos") y la variedad y riqueza que proviene de la tradición de los pueblos andinos. Esto llevan al autor de **Tarmap Pacha-Huaray** a elaborar anotaciones precisas que se orientan a suscitar, en el lector, la imagen de pericia, de conocimiento, sobre lo que se aborda, de ahí la revelación de nombre científico de plantas o animales; o el examen de las diferencias dialectales, por lo tiene en cuenta las variaciones que se producen en una misma región (tanta, ttanta o thanta, etc.) o de región a región. Esto último sugiere en nuestro autor el problema de la transcripción.

Esto nos lleva a un tópico que es sublevante por las tensiones que genera en el propio texto me refiero a la escritura en quechua. La nostalgia de la escritura es uno de los tópicos más discutibles en **Tarmap Pacha-Huaray**. La escritura es permanencia, es historia: el positivismo Vienrich así lo encarna:

Aun en las que perduran hai necesidad de fijar los sonidos por medio de signos especiales, como en *cata* que será *kata*, "el cobertor o manta;" *khata*, "una cosa espesa de consistencia jelatinosa;" *kgata*, "declive o ladera;" i *kkata*, "turbio". Otra: *tanta*, viejo ó reunión; *ttanta*, "pan" i "una espina, especie de *rhamnus*;" i *thanta*, "andajo." *Haca*, "el cui (*Cavia Cobaya*);" *Haka*, "peces" i *Hakga*, peñascos." La pronunciación indistinta da lugar a falsa etimologías, como la de *Carhuacata* o *carhuacatac*, que traducimos manta amarilla, siendo así q' es ladera o falda descolorida, nombre q' con mas propiedad corresponde a esa meseta sobre el camino de Tarmatambo. Porque el color amarillo le designan por *qquellu* en el Cuzco, como en Aimará, i *karhua* equivale a nuestro *oki*, gris plomizo o ceniciento. De aqui *Huanuqquellu* ó *huanuquillu*, yerba amarilla hedionda. *Quillu*, es una mala yerba de flores amarillas, que en Chanchamayo se propaga arruinando los potreros. (TPH: XCVII).

Esta nostalgia cercena en cierta forma la argumentación en torno al hecho literario toda vez que el objeto que él explora es un texto que se mueve en el habla, no siempre en la escritura. La ausencia de escritura no permite revelar el pasado como totalidad y lo que se tiene son fragmentos, dice don Adolfo Vienrich "las pocas obras i fragmentos conservados no[s] bastan [par]a enseñarnos el pasado" (TPH: V). Desazón que llega a decir: "fatalmente no han llegado hasta nosotros sino pequeños fragmentos mutilizados horrosamente por los escritores y por la tradición" (TPH: 6). La nostalgia de la escritura tiene que ver con el hecho de que constituye una fuente, elemento de prestigio y estatus en la cultura literaria para la época, sobre todo para fines del XIX. Esto, debido a que al "fijar" el hecho literario "tal como fue" en su momento "evita confusiones"; aunque no siempre resulta garantía de una interpretación o traslación transparente, siempre habrá las interferencias propias de la tecnología de la escritura. Al revelarse de ese modo, es una literatura que da cuenta del pasado; como lección para el presente, con lo que se va dibujando el tópico central del **Azucenas Quechuas** en su ya denso preliminar. Este corpus es la contundente "muestra de la capacidad incaica" (TPH:XXIV); es decir, una prueba objetiva, palmaria de que los indios no constituyen una clase desvalida, sin capacidad para el goce estético. La aproximación vienrichiana resulta un testamento de la defensa del indio a través de su producción literaria al suponerlo sujeto de expresiones cuya característica, en general, es haber dado "elevadas composiciones intelectuales" de "profunda filosofía":

El estudio del quechua, destruidos por el fanatismo i la codicia los monumentos, se impone tanto para estimar su valor arqueológico como su importancia filológica, porque conocemos mediante el idioma la indole i genio del pueblo, i si a esto agregamos los cuentos, fábulas, cantos i otras elevadas composiciones intelectuales que nos pintan mejor que los monumentos la moral de ese gran pueblo, podemos fácilmente reconstituir la esencia del Perú primitivo, desconocido, i calumniado durante centurias por



6. PROPUESTA

¿Cómo abordar un corpus cuyos objetos literarios están definidos por la ausencia de escritura y cuyo portador es el indio, sujeto subordinado, aunque emergente? Son distintas las respuestas que se pueden elaborar, entre estas, podemos referir el sentido de continuidad, la revelación del pasado, la capacidad artística del indio, etc. Es una literatura que se asienta en la historia. La revelación del pasado se hace en función de la naturaleza de los textos, son "depósitos de tradiciones", que se ofrecen como "creencias" y "recuerdos gloriosos". No es asunto de improvisación. Se remonta al estado en que la nostalgia de la escritura no se hace patente. Ni la dimensión de la literatura se pierde en el tiempo del recuerdo. Una literatura que es posible rememorar precisamente porque va más atrás del momento de la invasión. Existencia entonces referida a un pasado, equiparado con el de la civilización.

Esta continuidad se aprecia en los cambios operados en la noción de lengua literaria que progresivamente se asigna -como he dicho ya- a la lengua vernácula y cuya representatividad, está precisamente no sólo en su inserción escrita sino en su dinámica circulación oral. Lo propio respecto al productor cuya imagen está asociada a la enunciación temática de la situación indígena precisamente por que el autor estaría suponiendo un componente étnico indígena y/o mestizo (Inca Garcilaso, Titu Cusi Yupanqui). Continuidad también en relación a los contextos en que aparecen dichas prácticas simbólicas que no coinciden en el canon literario de la época llámese

Mercurio Peruano o El Erudito Cuzqueño que pueden cifrarse como espacios sociales que propician o revelan las tensiones de las literaturas. Contextos, finalmente, disturbantes. Textos que en su propio referente de aparición editorial generaban opiniones encontradas y que removían como ha de suponerse la conciencia de quienes observaban a esta literatura como producción anómala.

Finalmente, nuestro autor se empeña en reconstruir y explicar en estas muestras la esencia de ese Perú precolombino desconocido y calumniado. Sus acercamientos explican las significaciones que esta literatura tiene. Adolfo Vienrich insiste en un eje, en su tesis principal, la posibilidad de que la nación peruana se funde sobre la tradición indígena: "fragmentos para la posteridad" (TPH: XLI) que se revelan como "materia prima para el futuro" (TPH: CXIII) y que en términos de lengua literaria supone la pregunta, si la nación peruana tiene el texto -o textos- que le permitan una imagen colectiva sobre la que todos sus integrantes se sientan representados e identificados como tales. Una nación es una representación que puede imaginarse en una literatura que exhiba esa marginalidad como *elan* y *epos* de una colectividad y si esta representación no logra conquistar a su comunidad para indios la nación imaginaria no existiría. En última instancia, se trata de la nación peruana en formación, que si no incorpora a los indios simplemente continuaría -como continúa- en la vera de las dos repúblicas, la de indios y la de blancos, la continuidad de una escisión histórica, de una antagonismo irresuelto, por eso sostiene en **Tarmap Pacha-Huaray**:

Casi es un axioma que sin la Divina comedia del Dante, Italia sería o francesa ó austriaca; i sin las Lusiadas de Camoens, Portugal sería España. ¿Que serían Grecia i Troya sin la Iliada i la Odisea de Homero?

Muchos estimarán las poesías, cuentos, juegos i fábulas que acompañan á este ya extenso prólogo, como puro *dilletantismo*; pero á los ojos del sociólogo, del político,



del filósofo, del estadística i del pensador vienen á ser una luz, un faro, una guía para orientarse acerca de la capacidad é indole del indígena peruano, i hasta para los detractores de la raza un medio de probarles que esas manifestaciones no son productos de un tipo inferior o degenerado, sino que esas nociones/ intelectuales corresponden a una raza pensadora, hoi deprimida, mas no incapaz de progreso. Atesoran concepciones elevadas de moral i elucubraciones propias i originales, que revelan una materia prima excelente para el futuro desenvolvimiento de un gran pueblo. (TPH: CXII-CXIII).

De suerte tal que el texto propuesto a Lima, al Perú, es un escrito que intenta un diálogo verosímil, una conversación según la cual es probable ofrecer una luz, una guía sobre la "capacidad e indole" al tomar como referencia que los indios no constituyen una "raza inferior ni degenerada" (aunque "hoi deprimida"; en realidad, define el tránsito histórico -y social- de inca a indio, de indio a campesino, para los tiempos actuales). El discurso de Vienrich desde su radicalidad, nos entrega la síntesis de un pueblo cuyo presencia histórica está impactada por la guerra civilizadora. Es un texto sublevante que explica a la cultura e historia indígena a través de distintas estrategias, por lo que, en el nivel del discurso, se produce la vindicación socio-cultural del indio tema carísimo para la generación de la guerra; de allí el esfuerzo por exponer como objeto literario, como expresión cultural de los incas-indios e invoca una historia que se asume, pero cuyo saldo no se comparte. Al hacerlo Vienrich trasciende la barrera propiamente literaria para ingresar a un debate mayor, me refiero a lo que estos propios textos significan socialmente para los peruanos de fines de siglo XIX y comienzos del XX. Estas proposiciones son las que permiten que la lengua de Vienrich se detenga en el sentido que tiene la cultura indígena. Con su trabajo asistimos a un debate que va más allá de la cultura literaria. En la lógica discursiva vienriana, el objeto de su propuesta descubre al indio como una realidad que reivindica en sus potencialidades socio - culturales e históricas para la nación en construcción. Empeño de reivindicación de la lengua, sus

expresiones culturales y variadas manifestaciones regionales, escritas u orales de un sujeto, finalmente vindicado no como paria de la mita o el obraje, sino como el sujeto productor de una de las estancias más intensas de cultura peruana.

Gonzalo Espino Relucé.
Juan Pablo II; Otoño de 1996.





1. La propuesta que elabora Adolfo Vienrich está asociada al complejo tránsito que efectúa como escritor. Como actor social pasa de una problemática individual a la comprensión del sujeto como parte de una colectividad, de suerte que su praxis se ve interpelada por una historia que comparte y desde una realidad que resulta marginal para el Perú que le tocó vivir.
2. La complejidad de la escritura de Vienrich está rodeada por el impacto de la Guerra del Pacífico e influye en ella las ideas del radicalismo en lo que he llamado el magisterio indigenista (Manuel González Prada y Abelardo Gamarra, "El Tunante") y su vinculación del Círculo Literario.
3. La tentativa de la otra literatura tiene como marco el proceso de elaboración de la noción de literatura nacional que se produce durante la segunda mitad del siglo XIX. La imagen de la otra literatura se asocia a diferentes escisiones o fracturas

que vive la literatura ilustrada del XIX, por lo que su presencia en este escenario la disturba.



4. Esta literatura tiene relación con los significados que se pueden proyectar a partir de los textos "indígenas" coloniales, en particular, del **Apu Ollantay**; lo propio, respecto de la reflexión sobre el quechua y, en general, la literatura prehispánica (llamada para entonces "literatura inca"). De suerte que, tanto **Tarmap Pacha-Huaray** y **Tarmapap Huarainin**, son parte de este proceso que hacen evidente una literatura que no coincide con los cánones vigentes en la literatura ilustrada, canónica, dominante y escrita de fines de siglo XIX y los comienzos del XX.
5. Tanto **Tarmap Pacha-Huaray** como **Tarmapap Huarainin**, representan no sólo un formato que sustenta, desde una percepción radical -antihispana- la existencia de la otra literatura sino que al hacerlo vindica su insoslayable relación con un estamento social que la produce. Me refiero al indio, sujeto protagónico de la cultura andina: si bien no corresponde a la magnificencia del palacio inca, se asocia a la metáfora de la choza; es decir, a la nueva situación del indio durante la Colonia y la República como segmento social dependiente y explotado, marginado y excluido, esto al dramático tránsito de inca-indio y de indio-campesino.
6. Esta tentativa se elabora teniendo en cuenta diversos caminos que hacen de la otra literatura un hecho evidente. No sólo trabaja Vienrich desde el código de la escritura sino que la escritura es insuficiente para elaborar la imagen de la tentativa literaria andina. Es decir, acude, desde una perspectiva innovadora, a la

cultura indígena para recoger muestras que luego expondrá como objetos literarios diferentes a la literatura ilustrada. Estas muestras, en general, representan la variedad lingüística que vive el país y su soporte lingüístico lo constituye esencialmente el quechua.

7. El *Prólogo* que escribe "Pumacahua" constituye una propuesta crítica que se respalda en un corpus literario que se ofrece como la muestra empírica de una literatura diferente a la tradicional del mundo de la república literaria. Es en el *Prólogo*, donde se explicita mejor la propuesta de Adolfo Vienrich y se complementan con los dos breves discursos críticos incorporados en **Azucenas Quechuas y Fábulas Quechuas**.
8. Esta tentativa a su vez muestra que se intenta articular a través de hilo de la historia: de allí la indagación historiográfica que ofrece Adolfo Vienrich. Crea una imagen de una literatura que no es estacionaria, ni se detiene en el tiempo, sino que, a su vez, interpela las guerras civilizadoras de las modernizaciones vividas en el Perú. Es a su vez también una tentativa de la literatura oral en el sentido de que muchas de las fuentes constituyen mediaciones escritas de la voz, de suerte que los textos se pueden leer como propósitos de oralidad en la representación de la escritura.
8. (De hecho, se produce esa ambigüedad que resulta de la enunciación: dirigido a un público virtual (los indios), cuyos canales de comunicación se dan en el ámbito de la oralidad, se refiere desde el código que corresponde a la escritura. En tanto escritura aparece como representante de esa cultura indígena, pero al

comunicarse lo hace en lengua de los blancos. Aunque, cabe aclarar, si tenemos en cuenta su medio inicial de divulgación (entregas, en periódicos regionales) se puede sospechar un reciclaje de la marca escrita en oralidad a través de la lectura oral).

10. La propuesta de Adolfo Vienrich supone una lectura más compleja de la literatura peruana como espacio de conflicto y de representación de la heterogeneidad contradictoria y la pugna de sistemas literarios diferentes, en lo que ya podemos hablar, en el plano macro, de literaturas peruanas para aceptar la pervivencia y convivencia de varias modalidades en un mismo espacio que tiene que ver con la dominación/ subordinación, es decir, un escenario de conflicto visible, sin duda, en la sociedad peruana, aun para la del presente.
11. Finalmente, los textos críticos de Adolfo Vienrich se ofrecen como una lectura que explica, divulga y legitima la cultura de indios, la del mundo andino, y al mismo tiempo aspira ser una fuente de inspiración sobre la idea del Perú, mejor aún, una metáfora en la que el autor, propone la existencia de la cultura indígena sobre la que, los "verdaderos peruanos", no podemos abstraernos, sino por el contrario, asumirla como un requisito para recrear nuestra identidad cultural.

AMEZAGA, Carlos Germán

1948 **Poesías Completas**. Compilación y notas de Graciela Miranda Quiroz. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1948.

ARONA, Juan de (Ver: Paz Soldán y Unanue, Pedro).

Ateneo de Lima, El

1886 "Pronunciamiento/ Ateneo de Lima 30 de Enero de 1886" en **El Ateneo de Lima**, t.I. Lima, enero de 1886; p. 3

AVENDAÑO, Fernando de

1649 **Sermones de los Misterios de Nuestra Santa Fe Católica en Lengua Castellana y la General de los Incas/ Impugnarse los errores particulares que los indios ha tenido/ Parte Primera**. Lima, Imp. Jorge López Herrera, 1649.

BADILLO BRAMON, Javier (y) MIRANDA CANALES, Manuel

1968 **Literatura Quechua y precolombina**. Introducción, selección y notas de... Lima, 1968; 143 pp. (mimeo).

BAQUERIZO, Manuel J.

1980 "Fisonomía del quechua actual en el Perú" en **Caballo de Fuego**, Revista Andina de Literatura y Ciencias Sociales, No. 2. Huancayo, Primer Trimestre 1980; pp. 1-5, 35.

BALLÓN AGUIRRE, Enrique

1986 "Lenguas, literaturas y discursos: La multiglosia peruana" en **Estudios de Historia de la Ciencia en el Perú**. Lima, CONCYTEC-SOPHICYT, 1986; pp. 1-39 (Ciencias sociales, Vol. II).

BARRANCA, José Sebastián

1868/196? **Ollanta**. La severidad de un padre y la clemencia de un rey. Traducido al español con notas diversas. Lima, 1868. **Ollantay**. 2da. ed. Drama quechua-español. Nota preliminar de José María Arguedas. Traducción de José Sebastián Barranca. Lima, Ed. Nuevo Mundo, 196?

BARTHES, Roland

1984 **El susurro del lenguaje**. Más allá de la palabra y de la escritura. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona, Ed. Paidós, 1987 (**Le bruissement de la langue**, 1984).

BASADRE, Jorge (Comp.)

1938 **Literatura Inca**. Selección de... Introducción General de Ventura García Calderón. París, Brouwer de Desclée, 1938; 474 pp. (Biblioteca de Cultura Peruana, Primera Serie 1).

BENDEZU, Edmundo

1986 **La otra literatura peruana**. México, Fondo de Cultura Económica, 1986; 79 pp.

BURGA, Manuel (y) FLORES GALINDO, Alberto

1979 **Apogeo y crisis de la República Aristocrática**. Oligarquía, aprismo y comunismo en el Perú 1895-1932. Lima, Eds. Richay Perú, 1979; 235 pp.

BURGA, Manuel

1988 **Nacimiento de una utopía**. Muerte y resurrección de los incas. Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 1988; 428 pp.

1992 "La comparsa inca-capitán: simbolismo, música e identidad" en **Travesía** No. 5. Lima, julio 1992; pp. 129-155.

CABALLERO, César Angeles

1957 "Adolfo Vienrich" en "Dominical" sup. de **La crónica**. Lima, 15 setiembre de 1957; p. 4.

1988 **Folklore peruano**. Tomo I. Lima, 1988, 191 pp. (Edición auspiciada por CONCYTEC).

CABELLO DE CARBONERA, Mercedes

1887 "Una fiesta religiosa en un pueblo del Perú" en **El Ateneo de Lima** No. 27. Lima, 1887; pp. 182-187. [Fechado: Lima, 25 de Junio 1885].

CARRANZA, Luis

1887 "Apuntes sobre la raza indígena/ Condiciones físicas e intelectuales del indio" en **El Ateneo de Lima** t. III, No. 1. Lima, 1887; pp. 201-202.

CARRASCO, Constantino

1875 "Ollanta/ Drama quichua en tres actos y en verso / puesto en verso castellano" en **El Correo del Perú**. Lima, setiembre - diciembre 1875.

1878 **Trabajos poéticos de Constantino Carrasco.** "Constantino Carrasco" por Eugenio Larraburre y Unánue. Lima, Imp. del Estado, 1878, XX, 556 pp.

CISNEROS, Luis Jaime

1983 "Palma también escribió versos" en **Cielo Abierto** vol.VIII, No. 23, Lima, Enero - marzo 1983; pp. 19-25

CISNEROS, Luis Benjamín

19?? **De libros alas.** Poesía Completa. Primera y póstuma edición. Lima, Lib. Francesa y Casa Editora E. Rosay, 19??; 214 pp.

CISNEROS REAÑO, Antonio (y) SUAREZ OSORIO, Miguel

s/f **Historia del periodismo en Junín.** Huancayo, Eds. Visión del Perú, s/f, 126 pp.

Club Literario Lima

1874 **Anales de la Sección de la Literatura.** Primer Año 1873-1874. Lima, Imp. de Carlos Prince, 1874; 160 pp.

CORNEJO POLAR, Antonio

1989 **La formación de la tradición literaria en el Perú.** Lima, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), 1989; 199 pp.

1994 **Escribir en el aire.** Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima, Ed. Horizonte, 1994; 245 pp.

Corresponsal, El

1897 "Provincia/ Tarma" **El Tiempo**, Lima 5 julio 1897.

[Despacho del 30 de Junio de 1897. Sobre la muerte Adolfo Vienrich]

DELGADO, Washington

1980 **Historia de la Literatura Republicana.** Nuevo carácter de la literatura en el Perú Independiente. Lima, Eds. Richay Perú, 1980; 173 pp.

DEUSTA, Alejandro O.

1907 "Un notable libro" en **Revista Universitaria** Año II, No. 17. Lima, diciembre 1907; pp. 337-416.

DIAZ SUAREZ, Plácido

1990 **El Colegio Guadalupe y la Educación Peruana.** Lima, Imp. Ed. Mantaro, 1990; 311 pp.

ESCAJADILLO G., Tomás

1971 **La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones.** Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1971. (Tesis doctoral).

1995 **La narrativa indigenista peruana.** Lima, Amaru Editores, 1995; 333 pp.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo

- 1993 **El tema andino en las publicaciones literarias entre 1889 y 1908.** Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Instituto de Investigaciones Humanísticas, 1993 (Informe final).
- ESPINOSA BRAVO, Clodoaldo Alberto.
1967 **El hombre de Junín frente a su paisaje y su folklore.** Lima, Tall. Gráf. P.L. Villanueva, 1967; 469 pp. t. I.
- ESPINOZA SORIANO, Waldemar
1987/1990 **Los incas. Economía, sociedad y estado en la era del Tahuantinsuyo.** 2da. ed. Lima, Amaru Eds., 1990; 507 pp.
- DÍAZ FALCONÍ, Julio
1991 **Tradiciones Olvidadas de Palma.** Primera edición andina de las Tradiciones hechas por un moreno de Nazca. Huancayo, Universidad Nacional del Centro del Perú, 1991.
- FERRER BRONCANO, Joaquín
1957 **La labor educativa de Don Adolfo Vienrich en la Provincia de Tarma.** Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1957 (Tesis para optar el Título de Profesor de Segunda Enseñanza/ Facultad de Educación). Publicado con el mismo título: Tarma, Lib. Imp. La Aurora, 1959; 77 pp.
- GAMARRA, Abelardo M. "El Tunante"
1921/1963 **Cien años de vida perdularia.** Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1963, 262 pp.
- 1973 **En la ciudad de Pelagatos.** 2da. ed. Selección, prólogo y nota bio-bibliográfica de Edmundo Cornejo U. Lima, Peisa Ediciones, 1973 (Biblioteca Peruana, 46)
- GARCÍA-BEDOYA MAGUÑA, Carlos
1990 **Para una Periodización de la Literatura Peruana.** Lima, Latinoamericana Editores, 1990; 188 PP.
- GARCIA CALDERON, Francisco
1907 **Le Péru contemporain.** Paris, Deujarce et cie Editeurs, 1907.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca
1609/1985 **Comentarios Reales de los Incas.** Primera Parte. Prólogo de Aurelio Miró S.; bibliografía de Alberto Tauro y edición de César Pacheco Vélez. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1985; 518 pp.
- 1617/1972 **Historia General del Perú.** Segunda Parte de **Comentarios Reales de los Incas.** Presentación de Gustavo Pons Muzzo. Lima, Ed. Universo, 1977; 3 tt. (Autores Peruanos, 13-15).
- GONZALEZ PRADA, Manuel
1886 "Conferencia del Sr. Prada" en **El Ateneo de Lima**, t. I. Lima, 1886; pp. 29, 47. [Al final: "Conferencia Literaria de 30 de Enero 86"].

1894 **Pájaros libres.** Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. Lima, Eds. COPE, 1985; 500 pp. (Obras I).

1908 **Horas de Lucha.** 4ta. ed. Prólogo de Augusto Salazar Bondy. Lima, Ed. Universo, 1981; 206 pp. (Colección Autores Peruanos 42).

1935 **Baladas Peruanas.** Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1935. 2da. Lima, Biblioteca Universitaria, 1966. 3ra. ed. Lima, Lib. Bendezu, 1969; 115 pp. También en **Obras** de Manuel González Prada, Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez Lima, Ed. COPE, 1988, tomo III, vol. 5; pp. 387-468.

1969 **Figuras y figurones.** Lima, Lib. Bendezu, 1969; 115 pp.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

1983 "La ambigüedad de Palma" en **Cielo Abierto** vol. VIII, No. 23. Lima, Enero-marzo 1983; pp. 14-17.

HIGGINS, James

1983 "Ricardo Palma en el desarrollo de la narrativa peruana" en **Cielo Abierto** vol. VIII, No. 23. Lima, Enero - marzo 1983; pp. 3-9.

JÍMENEZ DE LA ESPADA, Marcos

1879 **Tres Relaciones de Antigüedades Peruanas.** Madrid, Ministerio de Fomento, 1879. (Trae: **De las costumbres antiguas de los naturales del Perú**/ Blas Valera; **Relación de antigüedades deste reyno del Piru** de Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua; y, **Orígenes descendencia, política y gobierno de los Inkas** del Lic. Fernando de Santillán).

KRISTAL, Efraín

1991 **Una visión urbana de los andes.** Génesis y desarrollo del Indigenismo en el Perú: 1848-1930. Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 1991; 224 pp.

LARRABURRE Y UNANUE, Eugenio

1878 "Constantino Carrasco/ Conferencia dada en el Club Literario de Lima" en **Trabajos poéticos de Constantino Carrasco** Lima, Imp. del Estado, 1878, pp. I-XX (Lima-1878).

1886 "Ollantay / Literatura incásica" en **El Ateneo de Lima** (Junio de 1886)

LARRABURE Y UNÁNUE, Eugenio (y) CAPPÁ, R.P.

1888 **Polémica acerca de algunos sucesos relativos / al Descubrimiento de la América** / entre el señor D. E. Larrabure y Unánue, / Presidente del "Ateneo de Lima" / y / el R.P. Cappa / de la Compañía de Jesús. Lima, Imp. de Torres Aguirre, 1888; 128 pp.

LARRÚ, Manuel

1995 "Algunos aspectos de 'Usca Pauca', drama quechua colonial" en **Hoja Naviera** Año III, No. 4. Lima, julio de 1995; pp. 31-44.

LEÓN-PORTILLA, Miguel

1972 **La visión de los vencidos** La Habana, Casa de las Américas, 1972; 272 pp. (Literatura Latinoamericana, 46)

LIENHARD, Martín

1990 **La voz y su huella**. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988). La Habana, Casa de las Américas, 1990; 407 pp. (Ensayo/ Premio Casa de las Américas 1989).

LUMBRERAS, Guillermo

1991 "El síndrome colonial en el Perú de hoy" en **Kachkanirami** No. 7. Lima, abril 1991; pp. 8-12.

LORENTE, Sebastián.

1980 **Pensamientos sobre el Perú republicano del siglo XIX**, Lima, Pontificia Universidad Católica, 1980, p.177.

1879 **Historia de la Civilización Peruana**. Lima, Imprenta Liberal, 1879. También: **Historia del Perú**, compendiada para el uso de los colegios y de las personas ilustradas, Lima, Aubert y Loisseau Editores, 1866.

LÓPEZ, Z, Vicente

1888 "Filología Americana" en **El Ateneo de Lima**. Lima, 1888; t. IV, pp. 391-441; t. V, pp. 53-64, 73-74, 176-196 y 369-379.

MAGUIÑA

1904 "Los Indios/ Informe del delegado Maguiña" en **La Aurora de Tarma** Año II, No. 78 Tarma, 19 de noviembre 1904; s/np. [Informe sobre atropellos y revueltas de los indios de Puno]

MARIATEGUI, José Carlos

1928 **7 ensayos de interpretación de la realidad peruana**. 5ta. ed. Lima, Emp. Ed. Amauta, 1988; 350 pp. (Obras completas/ Biblioteca Amauta 2).

MARTÍNEZ PIZARRO, Joaquín

1992 "Sobre oralidad y escritura" en **Lienzo** No. 3. Lima, diciembre 1992; pp. 121 - 138.

MARX, Carlos (y) ENGELS, Federico

1968 **Sobre arte y literatura.** Introducción, selección y notas de Valeriano Bozal-Fernández. Madrid, Ed. Ciencia Nueva, 1968; 242 pp.

MENDIGUREN, José

1960 **José Mendiguren: Un Bohemio de 1886.** Selección de Alberto Moreno Mendiguren. Lima, 1960.

MENESES, Teodoro.

1961 "Estudios Ollantinos / Clasificación de fuentes" en **Sphinx** II Epoca, No 14. Lima, 1961, pp. 80-100.

1983 **Teatro Quechua Colonial.** Lima, EDUBANCO, 1983.

MIRO QUESADA, ROBERTO

1988 "Crisis estructural y cultura andina: lo Andino como eje nodal" en **Socialismo y Participación** No. 41. Lima, marzo 1988; pp. 23-30.

MONCLOA Y COVARRUBIAS, Manuel

1901/1960 **Los Bohemios de 1886** (Apuntes y Recuerdos) en José Mendiguren: **Un Bohemio de 1886**, selección de Alberto Moreno Mendiguren. Lima, 1960 [Publicado 1901].

NORIEGA BERNUY, Julio

1993 **Poesía quechua escrita en el Perú.** Antología. Lima, CEP, 1993; 539 pp.

NUÑEZ, Estuardo.

1965 **La literatura peruana en el siglo XX** (1900-1965). México, Ed. Pormaca, 1965; 265 pp. (Colección Pormaca)

OLESZKIEWICZ, Malgorzata

1992 "El ciclo de la muerte de Atahualpa: de la fiesta popular a la representación teatral" en **Allpanchis** No. 39. Cuzco, 1992; 185-220.

ORRILLO, Wiston (Comp.)

1965 **Antología General de la Prosa en el Perú.** Introducción, selección y notas de Wiston Orrillo. Lima, ECOMA, 1971; t. I, 441 pp.

PALMA, Ricardo

1878 **La Bohemia de mi Tiempo.** Lima, Eds. Horas del Hombre, 1948 (Biblioteca del Pensamiento Peruano 8).

1872/1961 **Tradiciones Peruana.** Madrid, Escasa- Calpe, 1961; 6 tt.

PAZ SOLDÁN Y UNANUE, Pedro (Seud. Juan de Arona)

1872 **Cuadros y episodios peruanos.** Lima, Imp. El Nacional, 1872; XLVII, 361 pp.

1883/1974 **Diccionario de peruanismo.** Nota preliminar de Ventura García Calderón, Presentación, notas y suplemento de Estuardo Núñez. Lima, Ediciones Peisa, 1974; 2 tt. (Biblioteca Peruana 48 y 49).

PORRAS BARRENECHEA, Raúl

1973 **Mito, tradición e historia del Perú**. 3ra. ed. Lima, Eds. Retablo de Papel, 1973; 101 pp.

PRESCOTT, Guillermo H.

1972 **Historia de la Conquista del Perú**. Lima, Ed. Universo, 1972; 3t.

PUCCINELLI, Jorge

1945 "Adolfo Vienrich, precursor del folklore peruano" en **Mercurio Peruano** Año XX, vol. XXVI, No. 216. Lima, marzo 1945; pp. [130]-135.

1951 "Adolfo Vienrich, Precursor de los estudios folklóricos" en **Fanal** IV, No. 29. Lima, setiembre - octubre 1951; pp. 23-24 [Trae fotografía de Vienrich]

RAMOS, Gerardo

1993 "La polarización entre tradición y modernidad" en **Kachkaniragmi** No. 8. Lima, marzo 1993, pp. 23-26

REYES, Alfonso

1952 **La experiencia literaria**. 3ra. ed. Buenos Aires, Ed. Losada, 1969; 229 pp.

RIVERO Y USTARIZ, Mariano (y) TSCHUDI, Juan Diego de.

1851 **Antigüedades Peruanas**. Viena, Imp. Imperial de la Corte y de Estado, 1851; XIV, 328 pp. 2da. ed. Arequipa, Primer Festival del Libro Arequipeño, 1958.

ROSSEL, Ricardo

1886 "Conferencia del Sr. Ricardo Rossel, Presidente de la Sección de Literatura" en **El Ateneo de Lima**, t.I, No. 1. Lima, 1886; pp. (21)-28.

ROSTOROWSKI, María

1988 **Historia del Tahuantinsuyo**. Lima, IEP - CONCYTEC, 1988.

TAMAYO VARGAS, Augusto

1992 **Literatura Peruana**. Lima, PEISA, 1992, 3 tt.

TORERO, Alfredo

1974 **El Quechua y la Historia Social Andina**. Lima, Universidad Ricardo Palma, 1974.

SALAZAR BONDY, Sebastián

1978 **Poesía quechua**. Trad. y notas de... Buenos Aires, Ed. Arca- Ed. Galerna, 1978; 104 pp.

SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo

1988 "Trasgrediendo las fronteras: Literatura y Sociedad Rural" en **Debate Agrario** No. 4. Lima, octubre-diciembre 1988; pp. 75 - 94.

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1989 **La literatura peruana.** Derrotero para una historia cultural del Perú. 6ta. ed. Lima, Banco Central de Reserva del Perú, 1989; 5 tt., 2241 pp.

1930/195? **Don Manuel.** 4ta. ed. Lima, Perulibros Peruanos, 195?; 214.

SÁNCHEZ PARGA, J.

1989 "Historia oral: oralidad y escritura en **La observación, la memoria y la palabra en la investigación social.** Quito, CAAAP, 1989; pp. 53-97.

Sicramio

1791 "Rasgo remitido por la Sociedad Poética sobre la Música en general, y particularmente de los Yaravíes" en **Mercurio Peruano.** Lima, 22 de diciembre 1791; fol. 184 - 191 (Tomo II).

T.C.G.y P.

1792 "Carta sobre la música, en la que se hace ver el estado de sus conocimientos en Lima y se critica el rasgo sobre los Yaravíes impresos en el **Mercurio Peruano** No. 101" en **Mercurio Peruano.** Lima, 16 y 19 de Febrero de 1792.

VALLADARES QUIJANO, Manuel

1993 **Apuntes para una biografía del sujeto colectivo.** Lima, UNMSM - Escuela de Post Grado, Agosto 1993. (Doctorado en Literatura).

VALENZUELA LANDA, Alejandro César.

1974 **Guía Hemerográfica e Iconográfica de El Perú Ilustrado.** Lima, Instituto Porras Barrenechea, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1974.

1983 **Guía Hemerográfica e Iconográfica de El Correo del Perú (1871-1878).** Lima, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1983.

VARALLANOS, José

1989 **El Harahui y el Yaraví.** Dos canciones populares peruanas. Lima, Ed. Argos - CONCYTEC, 1989; 184 pp.

VARILLAS MONTENEGRO, Alberto

1992 **La Literatura Peruana del siglo XIX.** Periodización y caracterización. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992; 349 pp.

VARIOS

1908 **Corona Fúnebre.** Tarma, Imp. La Aurora de Tarma, 1908.

1979 **Nueva Historia General del Perú.** Un compendio. Lima, Mosca Azul Eds., 1979; 263 pp.

VIENRICH, Adolfo

1888 **Aliso Peruano.** Lima, "La Gaceta Científica", 1888.

(Ver: **La Gaceta Científica**, t. IV: No. 9 Lima, 30 junio 1888; pp. 235-240; No.10 Lima, 31 julio 1888; pp. 265-269; y, No.11 Lima 31 agosto 1888; pp.

300-301. Luego del título: "Tesis leída por Adolfo D. Vienrich al optar el grado de Bachiller en la Facultad de Ciencias de la Universidad Mayor de San Marcos de Lima - 1888". Al final: "Marzo 18 de 1888".)

- 1904 **Silabario Tarmaño**. Método analítico-sintético. De lectura, escritura, ortografía i elocuencia. Tarma, Imp. La Aurora de Tarma, 1904; 136 pp. (Biblioteca "Aurora")

1905/ POR UNOS PARLAS

Tarmap Pacha-Huaray/ Azucenas Quechuas (Nuna-shimi chihuanhau). Bilingüe. Tarma, Imp. La Aurora de Tarma, 1905; CXXIV, 131 pp. (Antes del título: Tarmap Pacha-Huaray. Al final del Prólogo: Pumacahua/ Tarma, 27 de Octubre de 1905). 2da. ed. Nota preliminar de Pedro Díaz Ortiz. Tarma, Consejo Provincial de Tarma, 1956; 109 pp. 3ra. ed. "Nota preliminar" de Pedro Díaz Ortiz. Huancayo, Casa de la Cultura de Junín, s/a. 109 pp. (Biblioteca Huanca 2).

- 1906 **Tarmapap Pachahuarainin/ Fábulas Quechuas**. Tarma, Tip. La Aurora de Tarma, MDCCCXVI (1906), 65 pp. 2da.ed. Lima, Ed. Lux, 1961; 79 pp. (Serie Difusión del Libro del Centro No. 1). 3ra. ed. Prol. Víctor Soracel. Lima, Instituto de Apoyo Agrario - Eds. Rikchay Perú, 1989; 84 pp. (Cultura Andina 1).

VILLARÁN, Acisclo

- 1874 "La poesía en el Imperio de los Incas / Ensayo histórico. Dedicada en muestra de gratitud al eminente literato D. Eduardo Asquerino" en **El Correo del Perú**. Lima, enero - abril 1874.

VILLARÁN, Manuel Vicente

- 1907 "Condición legal de las comunidades indígenas" en **Revista Universitaria** No. 14, tomo II. Lima, setiembre 1907; pp.1-8.

WACHTEL, Nathan

- 1976 **Los vencidos**. Los indios del Perú frente a la conquista española. Madrid, Alianza Universidad, 1976.

- 1988 "La visión de los vencidos" en **Nueva visión del Perú**. Lima, TAREA-Democracia y socialismo, 1988.

Universidad Mayor de San Marcos

- 1871 **Anales Universitarios del Perú**. Lima, Pub. por Juan Antonio Ribeyro, 1871; t. VI -VII.

Introducción	III
1. Noticia	III
2. Ubicación	V
3. Hipótesis	VI
4. Contenidos	VIII
Agradecimientos	XII
Dedicatoria	XIII
Primera parte: UN ALISO SILVESTRE: ADOLFO VIENRICH	1
Capítulo I: <i>Imágenes para una biografía de Adolfo Vienrich</i>	5
1. El sujeto social	5
2. Estudios y vocación positivista	8
3. El artífice social	9
4. La vocación pedagógica	12
- Silabario Tarmaño	14
5. La obra: primer esbozo	15
- Tarmap Pacha-Huaray/ Azucenas Quechuas	16
- Tamapap Pachahuarainin/ Fábulas Quechuas	17
6. La renuncia en pos del tiempo literario	18
Capítulo II: <i>El año terrible:</i> <i>generación de la guerra</i>	21
1. Imágenes de la sociedad peruana	21
2. Círculo literario	26
3. Magisterio indigenista	31



Capítulo III:

La escritura como pretexto autobiográfico.

1. Pretextos	39
2. Biografía de la escisión	42
3. Escritura: representación autobiografía	47
4. Mitificación del indio	53

Segunda Parte:

IMÁGENES DE LA LITERATURA PERUANA (O DE LA LITERATURA ILUSTRADA) DEL SIGLO XIX

56

Capítulo IV:

Supuestos de la literatura de fines del siglo XIX.

61

1. El modelo 1874: Literatura Nacional	61
2. La cultura literaria (El balance de Ricardo Palma)	65
3. El pronunciamiento de 1886 (Papel del escritor)	68
4. Escribir en peruano	71
5. Ambigüedad y distanciamiento	75
6. Perú, patria del alma (Entre el Perú y España)	77

Capítulo V:

Tentativas de la otra literatura (Discursos y prácticas)

84

1. <i>Antigüedades Peruanas</i> : Antecedente temprano	84
2. De la poesía inca a los cantos populares (Las indagaciones de Acisclo Villarán)	88
3. <i>Gramática Quechua</i> de Anchorena	90
4. Debate ollantino: Carrasco y Larraburre	93
- Constantino Carrasco y Ollanta	96
- Larraburre: La defensa del Apu Ollanta	96

Capítulo VI:

La inserción poética del indio en la literatura peruana del XIX

99

1. Momento literario	99
2. Constantino Carrasco: La vena nativa de los románticos	101
3. Manuel G. Prada: Baladas Peruanas	107
4. Carlos Germán Amézaga: Poesía social	116



Tercera Parte
LAS MARCAS DE LA OTRA LITERATURA
(propuestas de lectura)

122

Capítulo VII:

Literatura y cuestión social
(Criollos e indios)

130

1. La representación de la disidencia
(El objeto libro)

130

2. Españoles e indios en Vienrich

136

3. Fanatismo y atraso

139

3. Sectarios y dogmáticos

142

4. "...Eran más adelantados que su amos"

145

Capítulo VIII:

Visión etnográfica
y cultura andina

152

1. Literatura, cultura andina

152

2. Cultura de resistencia

154

3. Inclusión andina

157

4. Raíz de indio

159

5. Visión etnográfica

161

Capítulo IX:

Las marcas de la otra literatura
(o la nostalgia de la escritura)

165

1. Marcas de la otra literatura

165

2. Nostalgia de la escritura

168

3. Itinerario de historia

171

4. Tradición y oralidad

179

5. Diversidad y objeto literario

183

6. Propuesta

188

Conclusiones

192

Bibliografía

196



