

Ricardo Palma, primer afluente de la narrativa histórica peruana

(Discurso de aceptación como miembro de número del Instituto Ricardo Palma)

Mario Suárez Simich
Investigador independiente
naylamp25@hotmail.com
Lima-Perú

Resumen

La narrativa peruana se funda sobre las *Tradiciones* de Ricardo Palma. Este nuevo subgénero es, en esencia, narrativa histórica y, como tal, cae bajo el campo de estudio de esta especialidad. Los primeros trabajos sobre el análisis de esta fusión de historia y ficción se centraron en el género novela. Los últimos avances en este campo, más sobre el «discurso» que sobre el género literario, invitan, en primer lugar, a nuevos análisis de las tradiciones. En segundo lugar, basado también en la evolución de la especialidad, buscan llamar la atención de la crítica acerca del olvido que sufre la amplia bibliografía de narrativa histórica, usando como ejemplos un primer análisis de algunos de estos textos.

Palabras clave: Tradiciones peruanas, Ricardo Palma, narrativa histórica, historia y ficción, pasado común.

Abstract

The Peruvian narrative is largely rooted in Ricardo Palma's Tradiciones. A new subgenre characterized by its intrinsic blend of historical and fictional elements. Initial scholarship on this fusion of history and fiction focused primarily on the novel genre. Recent advancements in the field, shifting emphasis from literary genre to discourse analysis, invite two key reconsiderations: firstly, new analyses of Palma's Tradiciones, and secondly, addressing the critical oversight of the vast bibliography of historical narrative, exemplified through preliminary examinations of some of these texts.

Keywords: *Peruvian Traditions, Ricardo Palma, historical narrative, history and fiction, common past.*

Palma y narrativa histórica están unidos indisolublemente; tanto así, que es un hecho que la narrativa peruana se funda con la historia como materia prima argumental en las *Tradiciones peruanas*. Pero más allá del género creado, la tradición es «ese cruce de raro equilibrio, ese mestizaje literario que funde alegremente lo vernáculo y lo clásico, lo limeño y lo hispánico» (Oviedo, 1968, p. 32), entre otras bondades, además de la influencia inmediata que tuvo el género en el Perú en la obra de Clorinda Matto de Turner, por citar una sola autora, y de otros tantos ejemplos en Hispanoamérica. En última instancia, el subgénero de la tradición es narrativa histórica y, por lo tanto, está sujeta a las revisiones y reinterpretaciones que señalen el desarrollo de los estudios académicos sobre ella.

En su carta a Vicente Barrantes, del 29 de enero de 1890, una de las más sustanciosas de sus misivas para saber cómo Palma entendía su poética, ya que en ella se defiende de las duras críticas que Barrantes hace a parte de su obra, incluidas las tradiciones, Palma afirma: «Es la forma, más que el fondo, lo que las ha hecho tan populares» (Palma, 2005, p. 400). Entendemos como forma al trabajo con el lenguaje, su ritmo, el humor y todos los otros recursos lingüísticos y literarios que acaban moldeando el género y el estilo de Palma. Por fondo, entendemos el deseo de «construir un sentido de identidad nacional», como señalan muchos estudiosos de su obra, que no es otra cosa que materializar uno de los objetivos que impulsó a los románticos de las nuevas Repúblicas hispanoamericanas.

Otro elemento constitutivo de lo que se denomina «fondo» es la historia, y de manera más precisa, de qué modo Palma la entendió para después ficcionarla. Debemos entender que antes de que se hablara de narrativa histórica, nos referíamos a ella en términos generales como «novela histórica», y su estudio excluía de manera injustificada el resto de géneros narrativos, como si solo en el género novela pudieran maridarse historia y ficción. Aún hoy, todas las formas en que pueden relacionarse el pasado como historia y la narrativa como ficción para plasmarse en un texto no están definidas claramente de manera teórica, o al menos con un cierto concierto. La narrativa histórica sí es «una estructura de relaciones por la cual los eventos contenidos en el relato están dotados de un significado y son identificados como una parte de un todo integrado de personas, acciones y eventos» (White, 1997, pp. 195-196).

La relación de Palma con la historia fue singular. Entre las fuentes y él como escritor pocas veces medió un historiador. La historia del Perú que podían conocer los románticos como él iba —con inmensas

lagunas— de finales del siglo XV a las primeras décadas del XIX; en la construcción de una historia nacional estaba todo por hacer. Por esta razón, quien quisiera aventurarse a escribir narrativa histórica, tendría primero que hacer las funciones de «historiador» espontáneo y enfrentarse a esas fuentes de acuerdo a su buen entender. Esta singularidad, debido a la época en la que le tocó vivir, debe ser materia de investigación. En la carta antes citada, Palma da, por ejemplo, una opinión de historiador que hoy es de actualidad en referencia a nuestros libertadores: «Seré también mal peruano porque pongo en mal predicamento muchos nombres históricos de mi tierra, empezando por el de Simón Bolívar, cuya personalidad histórica me disgusta tanto como estimo la de don José de San Martín» (Palma, 2005, p. 401).

Para un escritor, un historiador es el intermediario que convierte las fuentes en un discurso que se plasma en otra «narrativa histórica» que está sujeta a los requerimientos de la historia como ciencia social. Claro está que junto a estos requerimientos, en este discurso, se filtran desde la ideología hasta las preferencias o prejuicios del historiador. La difusión de esta narrativa, a su vez, se arraiga en el imaginario colectivo de una comunidad y es considerada por los miembros de esta con el sentido de «un pasado común». Es por eso que ante un hecho histórico concreto como la guerra entre Perú y Chile de 1879, el discurso de Jorge Basadre no es el mismo que el de Benjamín Vicuña Mackenna. A esto me refiero cuando digo que Palma, al no existir un narrativa histórica previa, o al ser esta muy escasa, tuvo que crear un discurso histórico propio para luego volcarlo como ficción en las tradiciones.

Todo aquel género narrativo, que en un primer momento la crítica construyó bajo el concepto de «novela histórica», fue condenado después por su carácter híbrido. Ya los sucesores de los románticos —los modernistas— llegaron a debatir si el resultado del mestizaje entre el género novela e historia como ciencia social pudiese alcanzar algún «nivel poético». Esto fue menguando la consideración de la narrativa histórica en el canon literario, hasta hacerla casi invisible a ojos de la crítica. Pero la narrativa histórica que crearon los románticos y volcaron en sus textos heredó de este movimiento, en palabras de Jaime Vicens Vives «el ímpetu subversivo que el romántico puso en todas sus actividades». Ese ímpetu hizo que, a pesar del desinterés, se siguiera produciendo, y la necesidad de una subversión la volvió necesaria.

Palma es el primer afluente narrativo de lo que hoy es el caudaloso río de textos que nacen de ese mestizaje de ficción e historia: la narrativa histórica peruana. Después de él, y hasta el día de hoy, no han dejado de publicarse novelas, cuentos y relatos en tal cantidad, que es uno de

los subgéneros mayoritarios en nuestra narrativa. Lamentablemente, esta producción no ha sido catalogada ni estudiada por la crítica en su conjunto como merece un número tan importante y significativo de textos. Llamar la atención sobre este hecho es la propuesta central y el humilde aporte de este discurso de ingreso ante esta Academia. Porque cada libro de este tipo que se publica establece de manera tácita un diálogo con las *Tradiciones peruanas*, y ese diálogo versa sobre cómo, desde cada momento en que se escribe e imprime, vamos construyendo y entendiendo ese sentido de identidad nacional que inició Palma, y que hoy nos parece tan confuso.

Resulta curioso que un escritor señalado del costumbrismo como Manuel Ascencio Segura publicara, en mayo de 1844, como folletín en el diario *El Comercio*, la que el crítico Ricardo Silva-Santisteban considera «la primera novela peruana de la República». Se trata de la novela histórica *Gonzalo Pizarro*, publicada en 2004 por la Editorial Universitaria de esta casa de estudios, y que lleva el prólogo del crítico antes mencionado. En nuestra opinión, tuvo que existir una imperiosa necesidad que sacara a Segura de la comodidad del costumbrismo y de las tablas para abordar una novela a la cual él mismo reconoce muchas limitaciones:

También deseáramos que este, nuestro trabajo, mal urdido y peor desempeñado, pudiese servir de estímulo para que muchos de nuestros compatriotas, de más capacidad y luces que nosotros, ejercitasen tan bellas cualidades sacando a la luz las discordias civiles de nuestros padres, que se presentan abundantemente a este género de composiciones. (Segura, 2004, p. 22)

Segura no se ve capaz de abordar la novela con éxito, pero vislumbra que, en el futuro, una narrativa histórica puede sacar a la luz las «abundantes discordias civiles», y por eso invita a otros escritores a hacerlo. Esta intuición lo hace consciente de la necesidad de volver al pasado para tratar de entender lo que sucede en el presente. Y no se equivocaba. En mayo de 1844, cuando inicia la publicación de su novela en *El Comercio*, y desde fines del 1841, el Perú estaba inmerso en lo que se conoce como la «anarquía militar», que acabará con el gobierno de Ramón Castilla en 1845. Para Segura, los responsables de esta situación son los caudillos, por su falta de liderazgo y pobreza de miras, así como los personajes cercanos a ellos, quienes, por carecer de voluntad propia y capacidad, así como por defender intereses propios, se someten a los dictámenes de estos, lo cual motiva la ruina de su causa y, por ende, la del país.

Mirando hacia lo que Segura entendía como «su pasado», y de ahí que los reconozca como «padres», quien mejor representa la situación de anarquía actual con referencia a ese pasado es Gonzalo Pizarro, quien al decir de las crónicas y de los historiadores estuvo a punto de alzarse con el Perú, pero lo perdieron su indecisión y los malos consejeros. A Segura le interesa poco recrear los avatares de Pizarro como personaje histórico; más bien, le interesa más su significado como un ejemplo a no seguir. Por eso se empeña tanto en señalar sus errores políticos y tácticos como la naturaleza servil e interesada de quienes lo rodean:

—¿Qué situación más miserable y más ridícula que la de aquellos hombres que sin tener lazos sinceros ni de amistad con los gobernantes, se hallan en la fatigosa obligación de estudiar a cada instante sus pensamientos para ampliarlos, sus pasiones para halagarlas y hasta sus palabras y sus gestos para repetirlos y contrahacerlos? Y, sin embargo, ¡tiene mil envidiosos una vida tan infeliz! ¿Qué atractivo pueden tener los títulos, el fausto y la opulencia, cuando desaparece la dignidad del hombre? El valiente que con un semblante irritado llena de pavor a los que se les acercan, desarruga la frente y finge una sonrisa acariciadora para llegar arrastrándose a las plantas de su amo. ¡Traidores y embusteros! ¡Feliz el que manda, si puede encontrar un verdadero amigo entre vosotros! (Segura, 2004, p. 26)

La cita anterior no solo sirve para esta novela del siglo XIX, sino que se podría aplicar, y muchas veces, a diversos personajes de estos dos últimos siglos. Como hipótesis, parte de la visión histórica de Segura, que compartirá con Palma, es la de considerar a los principales líderes de las llamadas «guerras civiles», en especial los que plantearon un rompimiento con la Corona española, como «*próceres avant la lettre*»; abona esta hipótesis esta novela de Segura y la que se conoce como *Los Marañones* de Palma, cuyo personaje principal es Lope de Aguirre.

Otra de las razones por la que es necesario estudiar la narrativa histórica es porque, independientemente de su calidad literaria, puede rastrearse en sus textos la relación entre pasado-presente histórico desde el punto de vista del escritor y su época. El concepto de «pasado común» cambia en el imaginario conforme avanzan las investigaciones históricas; la idea de pasado que tenía y estudió mi generación, y otras, en mis tiempos de colegio, cambió con el descubrimiento del Señor de Sipán y sobre todo con los trabajos de etnohistoria como los de María Rostworowski, por ejemplo. El libro *Tiempos de la patria vieja*

de Angélica Palma, hija de nuestro patrono, editado en Buenos Aires en 1926 por Ediciones de Nuestra América, es un ejemplo de ello. La novela fue ganadora del concurso de novela organizado en 1921 por el primer centenario de nuestra independencia. Ha sido reeditado este año por la editorial Maquinaciones con un prólogo de Giovanna Pollarolo.

Ya desde el título la autora plantea la dicotomía funcional que desarrollará el narrador en el texto y que refleja una visión de continuismo. Hay una patria vieja/española peninsular y una nueva/criolla. La novela —histórica— nos narra el paso de una a otra. No existe una gran reconstrucción histórica creada para respaldar la novela; más bien el argumento se desarrolla entre momentos puntuales, como la batalla de Junín y de Ayacucho, y en este contexto el desarrollo de los acontecimientos y el diseño de los personajes funcionan más bien como alegorías. La familia de Rodrigo Hinestrosa, peninsular, militar de carrera y monárquico radical, está formada por su esposa Juana Rosa, criolla, y sus hijos Rosario y Fernando, ambos también criollos que representan a una familia típica del Perú de principios del siglo XIX. La madre y los hijos, por diferentes motivos que se van contando, y a escondidas del cabeza de familia, simpatizan con la causa patriota.

Pero lo que debería ser una discusión política durante la sobremesa familiar se convierte en un enfrentamiento de costumbres. Terminada la cena, el padre toma chocolate con bizcochuelo, la abuela ofrece la jícara a Rosario y esta lo rechaza.

—Me empalaga; yo preferiría... Chomba. ¿No hay Champuz?

[...]

—Yo también quiero champuz, Chomba —dijo Juana Rosa.

—¡Buen par de golosas madre e hija! En lugar de esas porquerías, que no hacen sino ensuciar el estómago, deberían ustedes tomar, como yo, su buena taza de chocolate, que es nutritivo y agradable. (Palma, A. 1926, p. 18)

Fernando, por su parte, se escapa casa por la noche para asistir a una reunión patriota clandestina a la que es invitado por Juan María Aguilar, un viejo amigo de la familia a quien el padre ha echado de casa a causa de sus ideas revolucionarias. Él y Rosario están enamorados. Al finalizar la reunión, Fernando le pide a su amigo que lo ayude a enrolarse en el ejército de Bolívar que se encuentra en la sierra. Este le responde:

—He echado más leña al fuego, lo veo... y casi me duele encender la guerra civil en tu casa.

—Esa guerra está encendida hace tiempo, Juan María, sólo que corre por debajo, a modo de candelita de muladar. Hasta mi madre y mi abuela, que de buena fe creen pensar lo mismo que mi padre, en el fondo sienten que son peruanas; y nosotros, Rosario y yo, nosotros sabemos que lo somos. (Palma A., 1926, p. 34)

Álvarez Vita, en su *Diccionario de peruanismos*, dice sobre esta frase: «Candelita de muladar. 1. f. Des. Ser una candelita de muladar. Fr. que se aplicaba para designar a una mujer que hace daño disimuladamente» (Álvarez, 2009, p. 52). Esta es la opinión que tiene de su guerra civil.

Las desavenencias entre peninsulares y criollos siguen sin expresarse a nivel ideológico, sino en el plano de las costumbres. Juan María la ejemplifica con lo acontecido a dos tíos suyos, ambos peninsulares, quienes, junto a él, tiempo atrás, habían intentado regresar a España, pero se sienten extraños en su tierra. No solo porque la encuentran convulsionada por los liberales de Cádiz: «El principal motivo de su desazón; encontrábase fuera de su centro en la propia patria; la larga ausencia los había desarraigado del terruño, pues habían formado su vida y visto correr los años siguiendo el ritmo de costumbres distintas» (Palma A., 1926, p. 51).

Son, pues, las costumbres las que determinan la españolidad o la nueva peruanidad. Y, como era de esperar, en el campamento realistas beben vino, mientras que el patriota, pisco.

No quedando otra opción que un enfrentamiento entre ambos ejércitos, Fernando huye de casa y se interna en la sierra para unirse a las tropas de Bolívar. Don Rodrigo, que ya estaba retirado, pide su reincorporación en el ejército realista. Debido a sus años le ofrecen un puesto administrativo, pero él exige ir al frente. Próximos a las batallas definitivas, Juana Rosa, en el momento cumbre de la lucha por la independencia, comprende que existe la posibilidad de que el padre mate al hijo o viceversa; en vez de reafirmarse en sus convicciones políticas y asumir las consecuencias de estas, simplemente se desmaya. Cien años después de la independencia, cien años antes para los que estamos aquí, Angélica Palma, sin querer, nos confirma en su novela el «desmayo» que sufrieron muchos criollos durante el proceso de independencia, y que han señalado varios historiadores.

La narrativa histórica también puede expresar un conflicto o poner en evidencia una discrepancia en lo que como grupo social se entiende como «pasado». La existencia de una visión hegemónica de ese pasado frente a otra visión que la niega o la contradice, curiosamente, desde la ficción. Para poder entender de manera cabal este fenómeno

es necesario afirmar que en esa conjunción de la historia con la ficción que produce esta narrativa, la historia, como narrativa, pierde todas las exigencias de la ciencia social para quedar reducida a un discurso sobre el cual el narrador va a recomponer una intención determinada, bajo el único imperio de la verosimilitud. Es decir, la historia deja de ser verdad para ser reconstruida como verosímil. Lo que afirmamos está representado por la novela *El pueblo del Sol*, de Augusto Aguirre Morales. En 1924 se publica el primer tomo, y tres años después se editará completa.

El pueblo del Sol es, en primer lugar, una novela de largo aliento: casi cuatrocientas páginas, algo inusual en la narrativa peruana de esos años y hasta tiempo muy reciente, donde los universos ficcionales se apuntaban de manera parcial a través del cuento. El tiempo histórico que abarca sucede íntegramente en el Perú prehispánico. Fue escrita, en cuanto a método —que no a estilo—, como lo hizo Flaubert con *Salambó*, tras una profunda y exhaustiva investigación para la época. Aguirre Morales podía apoyarse entonces no solo en las crónicas, sino también en los primeros trabajos arqueológicos de Julio C. Tello y Max Uhle, o en la visión histórica de José de la Riva Agüero. Es decir, posee todas las características de la novela histórica que los románticos hicieron en Europa, lo que indica que se busca una concepción de nación diferente a la que tuvieron los criollos.

En cuanto a lo narrado en la novela, no solo es el intento de una rigurosa reconstrucción de Tahuantinsuyo, sino que también, y por primera vez, aparecen los grupos étnicos no quechuas con sus diferencias culturales. No hay que olvidar que cuando Aguirre Morales escribe esta novela se pensaba que la única cultura anterior a la llegada de los españoles era la incaica. Por primera vez también se rompe con la idealización paternalista del estado quechua que el discurso de los historiadores había vuelto hegemónico, tomando las obras el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) como fuente. La recreación histórica tiene la intención de poner en evidencia el brutal sometimiento del pueblo Chincha, la rebelión de los chancas, las intrigas cortesanas, el valor, la lealtad, el miedo y la cobardía. Por fin, los personajes de la antigua historia del Perú son de carne y hueso, y pertenecen al reino de este mundo. Recordemos lo que, en el prólogo a la primera edición de la novela, Aguirre (1927) sostiene:

No comprendo la empeñosa labor de quienes se afanan en simular piadosa civilización en el Imperio como si defendieran puntillos de quisquillosa vanidad familiar. Ello es más que pueril;

es infantilismo, cuyo microbio ha atacado a eruditos y estudiosos de quienes había derecho a esperar mayor serenidad de espíritu y más honda comprensión del pasado [...] la paternal benevolencia incaica —absurdo postulado de que tanto abuso se ha hecho—. (Aguirre, 1927, p. 14)

Señalábamos líneas arriba que en el proceso de hacer verosímil el discurso despojado de los atributos de la historia, el narrador se guía por una intención. Esta intención se encuentra en el campo de lo que llamamos «fondo», y tiene que ver con la propuesta que intenta dar a los lectores sobre ese «pasado común». Este proceso es singular a la narrativa histórica y da como resultado diferentes tipos de esta narrativa. Si su intención es solo recrear lo recogido por la historiografía por medio de la ficción, nos encontramos ante lo que se llama «historia novelada». Un célebre ejemplo en el Perú es el de Álvaro Vargas Llosa, quien en su novela *La mestiza de Pizarro: una mestiza entre dos mundos*, ficciona la biografía que sobre una de las hijas de Pizarro escribió la historiadora María Rostworowski, *Doña Francisca Pizarro. Una ilustre mestiza, 1534-1598*.

Pero hay otros textos en los que la intención del narrador es dar un sentido diferente o establecer un diálogo entre el pasado y el presente desde donde escribe, para hacer una propuesta a futuro, una advertencia o una hipótesis para comprender ese presente. Un ejemplo de lo primero es la novela de Aguirre Morales que acabamos de reseñar; de lo segundo, lo es *Jorge, el hijo del pueblo*, publicada en 1892 por María Nieves y Bustamante (Arequipa, 1871-1947). Esta olvidada novela, aunque ha tenido al menos cuatro ediciones y una en camino, representa en el Perú la novela precursora del siglo XX. Sus casi seiscientas páginas (en la edición de 1958) son un caso curioso de largo aliento en nuestra narrativa; es, además, una novela histórica en la cual los personajes principales no son los grandes actores, sino que desde el título es el pueblo sobre el cual recaen las acciones de la trama. Y es, además, una novela romántica tardía: de tragedia amorosa como *María*, política como *Amalia* y con aliento épico propio. Dentro del marco histórico de la sublevación y resistencia del pueblo de Arequipa contra Castilla y liderado por Vivanco a mediados del XIX, se construye la desdichada historia de amor entre Jorge y Elena.

Sobre este argumento base, Nieves y Bustamante deja sentadas algunas ideas sobre su visión de la realidad peruana que es necesario señalar y que fueron de vanguardia cuando las escribió; tal vez por esa razón el canon la tiene postergada. Si bien es cierto hay que decir que la expresión de esas ideas carece, muchas veces, de la solidez deseada

al ser plasmada en el texto, eso es una limitación de la escritora, no de la pensadora. Castilla simboliza el fracaso de un modelo de gobierno y significa los tradicionales males de la nación peruana a consecuencia de lo resumido en la frase «dilapidación de la Hacienda» (léase «corrupción»). La opción de «regeneración» está representada por Vivanco, así como el progreso, pero este es incapaz de llevarla a cabo por su falta de liderazgo y porque está divorciado del pueblo y desconfía de él. El pueblo anhela lo que cree que Vivanco representa, pero se equivoca de líder. Por eso la revolución fracasa, se consolida el modelo de Castilla y Vivanco huye a Chile mientras el pueblo arequipeño cuenta sus muertos.

Para el narrador, entre las partes en conflicto no existe «una referencia racial» evidente, y aunque no lo menciona de manera explícita, se trata de mestizos; si existe alguna diferencia, es la que se da entre ricos y pobres, y en ambos bandos por igual. Por eso se refiere al conflicto más como una «guerra civil» que como una revolución o un alzamiento. Las únicas expresiones raciales son verbalizadas por los personajes Alfredo y Doña Enriqueta; ambos utilizan el término «cholo» para señalar a todo aquel a quien no consideran un igual. Estos dos personajes creen en la vigencia de las costumbres aristocráticas/criollas que son criticadas varias veces por el narrador y citadas como un mal a superar.

Lo que resulta interesante es el planteamiento dado por Nieves y Bustamante en el diseño y las relaciones de filiación de sus personajes, así como en la conclusión que puede extraerse de ellas. Don Guillermo de Latorre es descrito y se asume más como un burgués, en contraposición con su hermana Enriqueta, quien se ve a sí misma como una aristócrata/criolla; a su vez, Carmen es una hermosa y virtuosa mestiza hija de una familia de artesanos. El hijo legítimo del matrimonio secreto entre ambos es Jorge, a quien la autora otorga una larga lista de virtudes personales que van desde la valentía hasta el talento plástico, virtudes que son realizadas por una esmerada educación y que convertirán a este personaje en símbolo del pueblo. Don Guillermo tiene una hija en segundas nupcias, Isabel, que reconoce la valía de Jorge sin saber que es su hermano; cuando se entera de ello, este se convierte en su «alma gemela».

Los enemigos de un héroe así diseñado son Alfredo Iriarte, hijo de un prócer de la independencia, y Doña Enriqueta; ambos representan la supervivencia del pensamiento aristócrata/criollo. Alfredo Burlará a Elena con una boda falsa; se hará prometido de Isabel con la intención de deshonrarla para vengar así una afrenta social hecha por doña Enriqueta; conspirará contra los amigos de Jorge y hará encarcelar a

este cuando se dirige a ver una Elena agonizante; al ver perdida la causa, deserta de las filas de Vivanco y se une a las de Castilla; y durante la toma de la ciudad hiere mortalmente a Jorge. Doña Enriqueta desprecia por igual a «los hijos del pueblo» por plebeyos, y cuando se entera de la legitimidad de Jorge, se opone a su reconocimiento por no querer emparentar con un «cholo». Las afrentas que Jorge recibe de estos personajes y de otros similares a lo largo de su vida, la injusticia social que hace imposible su unión con Elena, la derrota política de su causa a pesar de los sacrificios de Jorge/pueblo conducen a lo siguiente:

Jorge, el pacífico y sufrido Jorge se había trocado en una especie de pantera. La ira, el odio, rebosaban en su pecho, como lavas incandescentes y asomaban a sus pupilas cual por dos cráteres de volcán [...] *Él solo personificaba la más deshecha y asoladora borrasca, la sublevación de un pueblo entero, con todos los estragos de la anarquía, se encerraban en su pecho.* (Nieves, 1940, p. 231)

Líneas más adelante, el narrador se pregunta quién podrá detener al «... hijo del pueblo alzado con la conciencia de sus derechos», y la respuesta es: «Sólo Dios...» (Nieves, 1940, p. 232).

Con Alfredo a merced de un Jorge iracundo, la intervención de un sacerdote disuade a este de consumir la venganza y hasta logra que lo perdone. Para Nieves y Bustamante, la fraternidad cristiana sería lo único que podría detener la justa revolución que anticipa venir si no se corrigen las injusticias. Alfredo, deshonrado, es encerrado en prisión; Doña Enriqueta, arruinada, muere en un hospital de beneficencia. El epílogo de la novela se sitúa en el cementerio de La Apacheta. Elena ha muerto hace un tiempo; Isabel, decepcionada, hace votos religiosos y se enclaustra en Santa Catalina; Jorge, que renuncia a su apellido legítimo y a la fortuna de su padre, deja de pintar (se castra artísticamente) y muere a causa de sus sufrimientos morales. Estos tres personajes, que significaban el futuro, la regeneración social, junto a la regeneración política que representó alguna vez Vivanco, «desaparecen» sin tener descendencia. Solo quedan en el camposanto los que tampoco tienen futuro, llorando sobre las tumbas de un pasado equivocado. Nada más peruano, más histórico ni más actual que esto.

Existen muchos más textos publicados, cuyo análisis haría mucho más extensa esta ponencia. Haré un breve recuento y algunas características para finalizar con un breve análisis de un grupo de novelas históricas publicadas en la década de los 80 del siglo pasado.

Entre 1930 y 1980, este tipo de narrativa estará presente en la obra de los denominados escritores «provincianos» y cumplirá la

función de rescatar el pasado regional en un esfuerzo por integrarse a un Perú centralista que entendía al país desde y para Lima. En este sentido, la temática se convertirá en una llamada de atención sobre la participación y los aportes de las provincias en diversos momentos de la historia, o en denunciar los problemas sociales y sus consecuencias. A la producción de esta narrativa, se suman una cantidad de escritores que están al margen del circuito literario oficial o que tienen la escritura como segundo oficio, pues son historiadores regionales o profesores del magisterio. Las condiciones de producción de estos textos, en un país con una muy incipiente industria editorial, una nula distribución y sin medios para publicitar las publicaciones, los condenan a la dispersión y hacen muy difícil el acceso a ellos, porque muchos ni siquiera se encuentran en la Biblioteca Nacional. Un ejemplo, el de un escritor conocido: Francisco Loayza, que publicó en España al menos dos libros, *Ciudad trágica*, (Editorial Maucci, Barcelona, 1936) y *El inka piadoso y justiciero*, por la misma editorial en 1934.

Sin embargo, es posible rastrear algunas temáticas, entre ellas la de los bandoleros, montoneros y cimarrones, un fenómeno social endémico en el Perú desde el siglo XVIII. Es el reflejo de un Estado incapaz de dominar su propio territorio, la situación de injusticia y violencia social, y una forma de insurgencia popular. El bandolero como héroe popular, de estirpe romántica, será utilizado como una advertencia de lo que puede suceder si las condiciones sociales no cambian. Francisco Vega Seminario (1904-1988), Mauro Aquino Albornoz o Alberto Carrillo Ramírez son algunos escritores inscritos en esta temática. Es necesario apuntar aquí que la narrativa histórica de Vega Seminario responde a un proyecto «civilista» que empieza a gestarse a fines de la década de 1950 y que vuelve su mirada a los inicios de la república para criticar el caudillismo militar, traducido en esos años en dictaduras militares. Esa es la intención latente de *Cuando los mariscales combatían* (1959).

Ya desde el inicio de la década de los 80, una cantidad significativa de escritores inician un acercamiento al pasado en busca de materia para la ficción. Es la década de la llamada «guerra interna», una espiral de violencia conmociona al país y una aguda crisis económica afecta sin excepción a toda la sociedad peruana. Un fenómeno que Kurt Spang explica así:

No cabe duda de que las vivencias, sobre todo en épocas de crisis y conmoción general, constituyen un poderoso estímulo tanto de reflexión histórica en general como de creación de obras literarias

que tematizan esta crisis; y no solamente de novelas históricas, sino también dramas y otros géneros. (Spang, 1998, p. 15)

En suma, se publican textos de Marcos Yauri Montero, José Antonio Bravo, Luis Enrique Tord, Óscar Colchado Lucio, Francisco Vásquez León, Enrique Rosas Paravicino, Alberto Massa Murazzi, Luis Nieto Degregori, Fietta Jarque, Fernando Iwasaki, Lucía Charún-Illescas, Juan Manuel Chávez o Sandro Bossio Suárez, entre otros. El primero nacido en 1930 y último en 1970. Es decir, escritores pertenecientes a las cinco últimas generaciones.

Converger en el género es ya significativo, más aún cuando a José Antonio Bravo, por ejemplo, se le reconoce como un narrador «urbano» y es autor de una de las novelas más importantes de esta tendencia, *Barrio de broncas* (Lima, Milla Batres, 1971). Pero la convergencia no queda solo en el género. Casi la totalidad de estos escritores escogieron, para ficcionar, momentos históricos signados por la violencia y el enfrentamiento entre dos o más estamentos de la sociedad peruana: el cerco del Cusco, los días del Taqy Oncoy, las represiones de la Inquisición, la rebelión de los esclavos negros, el levantamiento de Atusparia o la insurgencia del bandolerismo. Y a pesar de que cada uno ellos aborda de manera diferente la historia peruana para elaborar sus textos, al menos siete coinciden en un elemento central común que se convierte en la espina dorsal de sus novelas.

Independiente del argumento, en estas novelas los personajes principales son, a un mismo tiempo, objetos de marginación por dos circunstancias. La primera es evidente y puede estar referida a su raza, religión, aspecto físico o sexo. *En sol de soles* (Universidad Nacional Federico Villarreal, 1998) de Tord, es judío; en *Malambo* (Universidad Nacional Federico Villarreal, 2001) de Charún-Illescas, es negro; en *El llanto en las tinieblas* (Banco Central de Reserva, 2002) de Bossio, es deforme; en *La piedra* de Alberto Massa Murazzi, es un yanacona. La segunda, es debida a su condición de artista/intelectual. El judío es un «especialista/sabio» en las costumbres indígenas, el negro es pintor, el deforme es músico y el yanacona es un cantero que ha trascendido en su oficio hasta el arte.

¿Cómo se interpreta que la narrativa histórica, escrita por autores de diferente generación, sexo, extracción social o lugar de nacimiento converja en esta misma visión? Al ser conscientes de la violencia y preguntarse por sus causas, algunos escritores peruanos buscan la respuesta en el pasado/historia. La respuesta o respuestas a las que llegan los enfrenta, por un lado, con el gobierno/sistema que sostiene

que ella es fruto de la insania mental de los levantados en armas, y, por otro, los opone a estos, que creen que el uso sistemático de la violencia es una forma de redimir a la nación. Ambos consideran a los intelectuales/artistas peligrosos para sus fines. La posición —literalmente, entre dos fuegos— de los personajes principales en esta narrativa histórica refleja la situación en la que se encontraban muchos intelectuales/artistas durante la larvada guerra civil que sacudió el país. En este contexto era imposible escoger un bando. Solo se podía resistir a ambos desde una lucidez que implicaba denunciar el sinsentido de una nación asentada en la injusticia y la miseria, y a un enfrentamiento brutal y fratricida; aunque ello les significara marginación y proscripción.

Desde que hace casi dos siglos don Ricardo Palma plasmara en sus tradiciones una visión para poder entender, él mismo, y entender nosotros mismos, no el surgimiento de una nueva república, sino más bien el germen de una nueva nación, fruto del mestizaje traumático de dos civilizaciones, señalando con largueza nuestras virtudes y burlándose con socarrona benevolencia de nuestros defectos; este país se ha ido haciendo cada vez más complejo con el paso del tiempo, más difícil de abarcar como totalidad, más complicado el hallar un consenso que nos incluya a todos más allá de nuestras diferencias. El objetivo primigenio de Palma, el de ir construyendo una «identidad nacional» que está en permanente evolución, se encuentra aún inconclusa. Sin embargo, el alambique de nuestro mestizaje cultural sigue destilando, gota a gota, nuevas esencias que han de ayudar a despejar la incógnita de quiénes somos y hacia dónde queremos ir como nación.

Las esencias de la narrativa histórica peruana siguen siendo destiladas, sin prisa pero sin pausa; son los textos publicados de forma ininterrumpida, desde que nuestro patrono sentara las bases con su obra, por escritores que siguen su ejemplo. Pero están olvidados en las estanterías, cubiertos por el polvo de la indiferencia. La modesta propuesta de este candidato es que esta Academia agregue como materia de estudio y discusión estos textos que otras academias han omitido. Porque cada página de narrativa histórica que se escribe en el Perú, viene de Palma y va hacia él.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, A. (1927). *El pueblo del sol*. El Libro Nacional. Imprenta Torres Aguirre.
 Álvarez, J. (2009). *Diccionario de peruanismos*. Universidad Alas Peruanas.
 Nieves y Bustamante, M. (1940). *Jorge, el hijo del pueblo*, tomo II, segunda edición. Primer Festival del Libro Arequipaño.

- Oviedo, J. (1968) *Ricardo Palma*. Centro Editor de América Latina.
- Palma, R. (2005). *Epistolario general*. Vol. 1. (1846-1891). Editorial Universitaria.
- Palma, A. (1926). *Tiempos de la patria vieja*. Ediciones de Nuestra América.
- Segura, M. (2004). *Gonzalo Pizarro*. Universidad Ricardo Palma.
- Spang, K. (1998). *La novela histórica: Teoría y comentarios*. Eunsa Ediciones.
- White, H. (1997). Literature against fiction: postmodernist history. *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 2(45), 195-196.

Recibido el 15 de agosto de 2024
Aceptado el 20 de octubre de 2024